

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE — NAPOLI  
Dipartimento di studi letterari e linguistici del settore  
occidentale medievale e moderno

ANNALI  
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Raffaele Sirri

Comitato direttivo: Giovanni Battista De Cesare - Enrico Guaraldo -  
Raffaele Sirri

Redazione: Roberto Barchiesi - Pasquale Buonincontro - Teresa Ci-  
rillo - Giovanni Battista De Cesare - Giuseppe Grilli - Enrico Gua-  
raldo - Mariantonia Liborio - Gian Carlo Menichelli - Vincenzo Pla-  
cella - Raffaele Sirri - Cristina Vallini

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario Aggiunto: Claudio Bagnati

XXVI, 2

Luglio 1984

I N D I C E

Articoli:	p.
Maria Picchio Simonelli, <i>A proposito dell' «Alba bilingue»</i> . . . . .	297
Vincenzo Placella, <i>Presenze eraclitee nel «De Antiquissima Italo- rum Sapientia» vichiano</i> . . . . .	331
<i>Contributi e Rassegne:</i>	
Clara Borrelli, <i>Tema tragico in commedia</i> . . . . .	353
Gheorghe Carageani, <i>Considerazioni su 'false' e 'partial cognates' in romeno e italiano (Approccio di lessicologia differen- ziale)</i> . . . . .	371
Anna Cerbo, <i>Una «Reina di Scotia» poco nota</i> . . . . .	395
Maria Teresa Favero, <i>Góngora tra «veras» e «burlas». Linea- menti di un'indagine</i> . . . . .	433
Maria Lourdes Möller, <i>La Ben Plantada-Bérénice, realitat, simbol o desig?</i> . . . . .	441
Mario Pinna, <i>L'indio nel «Martin Fierro»</i> . . . . .	461
Marino Zito, <i>Ipotesi sul ruolo della 'Foule' in «Salammbô»</i> . . . . .	467
<i>Recensioni:</i>	
G. B. Marino, <i>Amori</i> . Introduzione e note di A. Martini. Com- mento a cura del Seminario di Letteratura Italiana dell'Uni- versità di Friburgo (Svizzera), Rizzoli, Milano 1982, pp. 200 e IX ill. f.t. (Angelo Colombo) . . . . .	481
C. Sibona, <i>Le sens qui résonne. Une étude sur le sonnet français à travers l'oeuvre de Louise Labé</i> , Longo Editore, Ravenna 1984, pp. 146 (Laura Mancinelli) . . . . .	490
<i>Cronache bibliografiche:</i>	
J. de Entrambasaguas, <i>Bibliografía</i> , Madrid 1984 (Filomena Li- beratori) . . . . .	493
G. De Scudéry, <i>Poésies diverses</i> , par Rosa Galli Pellegrini. - A. Hardy, <i>La Belle Egyptienne</i> , Tragi-comédie, par Bernadette Bearez Caravaggi. - L. Beffroy De Reigny, dit le Cousin- Jacques, <i>Nicodème dans la Lune</i> , Folie en prose et en trois actes, par Michele Sajous. Fasano di Puglia, Schena/Paris, Nizet, 1983 (Giovanni Marchi) . . . . .	494
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i> . . . . .	497
<i>Libri ed estratti ricevuti</i> . . . . .	501

Gli studiosi che intendano proporre scritti per l'eventuale pubblica-  
zione sono pregati di chiedere preventivamente le Norme per i colla-  
boratori. I dattiloscritti devono essere presentati nella redazione de-  
finitiva; se non pubblicati non si restituiscono. I collaboratori ricevono  
50 estratti del proprio lavoro (15 se si tratta di recensioni).

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXVI, 2

Numero dedicato

a

Erilde Melillo Reali

NAPOLI 1984

ANNALI

SEZIONE ROMANA

XXVI, 2

Numero dedicato

Elide Mellio Ricci



1984

Non c'è dubbio che le tre stadi della lingua interceda dal  
forma interceda dal tipo di tipo interceda dal  
normale ad andamento tipico, di tipo interceda dal  
lesco, come ha documentato il Chiarini, che ha suggerito  
mezzo di Paul Zantop. D'altro canto, la mia ipotesi non  
vincente anche della Lazzarini che riguarda il tipo  
dal testo allo stato storico che è il tipo naturale, cioè il  
canto. In  
alcun modo. Con il mezzo della Lazzarini, e il tipo  
ma gli equivoci interpretativi su cui sempre si era basato chi  
aveva voluto vedere in questa antica lingua, al di là  
quella del genere, e il tipo  
Dopo gli studi del Chiarini della Lazzarini, che è  
sta

A PROPOSITO DELL'ALBA BILINGUE\*

Questo venerando testo di « alba », tramandatoci da una  
mano del X secolo entro il codice Vaticano Reginense lat. 1462,  
non era stato oggetto di nuove ricerche per circa vent'anni,  
nonostante la sua riconosciuta importanza per le origini ro-  
manze<sup>1</sup>. Di recente due studiosi, Giorgio Chiarini<sup>2</sup> e Lucia  
Lazzerini<sup>3</sup>, hanno avuto il merito di riaprire il discorso sui  
numerosi problemi storico-interpretativi che il testo propone.  
Entrambi gli studiosi hanno portato, ciascuno a suo modo,  
notevoli contributi alla esegesi.

\* Ringrazio l'Amministrazione del Boston College che mi ha aiu-  
tata a portare a termine questa ricerca, assegnandomi una borsa di  
studio messa a disposizione dalla Mellon Foundation.

<sup>1</sup> Nessuno studio particolare era stato fatto dopo la pubblicazione  
di: A. Camilli, « L'Alba bilingue del codice Vaticano Reginense 1462 »  
in *Studi di Filologia Italiana*, XII (1954), pp. 333-334.

<sup>2</sup> G. Chiarini, *Il bilinguismo dell'Alba di Fleury e le kharagiat*  
*mozarabiche* in « L'Albero », 59 (1974), pp. 3-21.

<sup>3</sup> L. Lazzerini, *Per una nuova interpretazione dell'Alba bilingue*  
*(cod. Vat. Reg. 1462)* in « Studi Medievali », 3a serie, XX, fasc. I (Gi-  
ugno 1979), pp. 139-184. Ambedue questi nuovi articoli presentano  
un'accurata ed esauriente storia degli studi. Per non appesantire la  
mia nota e ripetere tale storia una terza volta in un così breve giro  
di anni, rimando a questi stessi studi per la bibliografia completa  
sul testo: dal 1881, anno in cui J. Schmidt lo fece conoscere (*Die*  
*älteste Alba* in « *Zeitschrift für deutsche Philologie* », XII, pp. 333-341),  
fino ad oggi. Io mi limiterò a citare via via soltanto gli autori che  
saranno utili al mio discorso.

Non c'è dubbio che le tre strofette latine, intercalate dal *refrain* in volgare, si compongono ciascuna di tre versi monorimici ad andamento trocaico, di tipo latamente zagairesco, come ha documentato il Chiarini, dietro un suggerimento di Paul Zumthor<sup>4</sup>. D'altro canto, la minuziosa e convincente analisi della Lazzerini, che riconduce il linguaggio del testo allo sfondo storico che gli è più naturale, cioè al canto liturgico, non sembra possa essere contraddetta in alcun modo. Gran merito della Lazzerini è d'aver spazzato via gli equivoci interpretativi su cui sempre si era basato chi aveva voluto vedere in questa antichissima *alba* l'origine profana del genere<sup>5</sup>.

Dopo gli studi del Chiarini e della Lazzerini, ciò che rimane ancora assai poco convincente è la lettura interpretativa del *refrain*. Sia la proposta Chiarini (« L'alba, part umet mar, atra sol; / po y pasa vigil miraclar tenebras » da tradursi: « L'alba, di là dall'umido mare, rompe l'oscurità; / poi, ecco, passa la sentinella a scrutare le tenebre »<sup>6</sup>), sia quella della Lazzerini (« L'alba par, tumet mar; atra[s] sol / poypas abigit miraclar tenebras » da tradursi: « L'alba appare, è gonfio il mare; il sole / discese negli oscuri castelli a sbaragliare le tenebre »<sup>7</sup>), lasciano adito a molti dubbi. Mi pare molto difficile, tra l'altro, accettare in un testo volgare di sicura origine transalpina la parola *mar* usata al maschile, come propone il Chiarini: se si vuole interpretare *umet*, de-

<sup>4</sup> P. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XIe-XIIIe siècles)*. Paris 1963, p. 86.

<sup>5</sup> L'idea prima risale a E. Monaci, *Sull'Alba bilingue del cod. Vat. Reg. 1462* in « Rendiconti della R. Accademia dei Lincei », Classe di scienze morali, storiche e filologiche, Serie 5a, I (1892) pp. 475-87. Responsabile per la diffusione, specie nel mondo scolastico di lingua inglese, è stata H. Waddell, *Mediaeval Latin Lyrics*. London 1929; alla prima edizione la Waddell ne ha fatte seguire altre 4 (l'ultima del 1948), cui hanno fatto seguito un notevole numero di ristampe. Il testo presentato a p. 138, della ristampa del 1966, è quello stabilito dal Monaci; nel commento alle pp. 320-321 la Waddell afferma: « It is the first *alba*, the dawn-song to waken sleeping lovers ». Era abbastanza per fare di questa falsa interpretazione un luogo comune.

<sup>6</sup> G. Chiarini, *op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>7</sup> L. Lazzerini, *op. cit.*, pp. 164-65.

rivato da un *humidus* latino, come aggettivo di *mar*, il genere crea difficoltà. La forma femminile sarebbe stata senz'altro più persuasiva.

Nella ricostruzione della Lazzerini troppi sono gli errori attribuiti allo scriba, specie se, come dice la Lazzerini, il *refrain* deve essere visto come « il primo passaggio scritto » di parole memorizzate, e se si pensa che lo scriba fosse persona che aveva « attinto alla propria esperienza, cercando di dar veste grafica al ritornello che sentiva cantare »<sup>8</sup>. Se prestiamo fede a questa ipotesi, resta da spiegare perché lo scriba, nella sua prima translitterazione del *refrain*, abbia scritto *par umet* invece del *par tumet*, accettato dalla Lazzerini come lezione corretta. Se lo scriba, cioè, sentiva cantare *par tumet*, perché avrebbe tralasciato la *t* che è elemento tanto distintivo? C'è di che rimanere perplessi; e altrettanto potrebbe essere detto per l'*abigit* che lo scriba trasmette costantemente come *abigit*. Uno scriba che dava veste grafica a parole udite cantare e, presumibilmente, anche da lui intese nel loro preciso significato, che aveva trascritto o copiato i nove versi latini senza il pur minimo errore, perché si sarebbe lasciato sfuggire sviste di questo tipo in due parole latine o latineggianti? Non mi pare che la Lazzerini offra un'adeguata risposta a questi interrogativi, né io riesco a trovare una soluzione plausibile.

A mio avviso, il *refrain* volgare deve essere letto così com'è, senza apportarvi correzioni di sorta, e interpretato di conseguenza, specie accettando come valida l'ipotesi della Lazzerini. Del resto mi pare assai probabile che la lingua del ritornello, anche se non era proprio la lingua che lo scriba usava quotidianamente per farsi capire dal popolo, fosse a quella molto vicina. Doveva trattarsi semmai di differenti livelli stilistici (una lingua scritta nel momento stesso in cui è *scritta* si differenzia dal *parlato*), ma pur sempre entro lo stesso sistema linguistico. L'opposizione, anche per lo scriba, doveva essere tra il latino e il volgare, dato per scontato il fatto che lo scriba doveva essere un « intellettuale », cioè un « clericus » con tutti i doveri inerenti alla sua condizione.

<sup>8</sup> L. Lazzerini, *op. cit.*, p. 175.

Non ultimo di questi doveri era certo quello di divulgare la fede presso coloro che non potevano più capire il latino<sup>9</sup>. Un « clericus » doveva essere in grado di usare, secondo la necessità, tanto il latino quanto la lingua del popolo.

Phebi claro nondum orto iubare; Fert aurora lumen terris tenue.  
 Spiculator pigris clamat surgite; Lalba par umet mar atra sol  
 Poy pas abigil miraclar tenebras; En incautos ostium insidie  
 Torpentesque gliscunt intercipere; Quos suadet prece clamat surgere  
 Lalba part una mar atra sol; Poy pas abigil miraclar tenebras  
 Ab arcturo disgregat aquilo; Poli suos condunt astra radios  
 Oriens tendit septemtrio; Lalba part una mar atra sol; Poy pas abigil

Mi sembra così che se vogliamo trovare una qualche soluzione interpretativa per questo *refrain*, intorno al quale ci si affatica ormai da cento anni, bisogna partire ancora una volta dalla lettura completa del testo, nel suo insieme di latino e di volgare:

Phebi claro nondum orto iubare,  
 Fert aurora lumen terris tenue.  
 Spiculator pigris clamat: Surgite.  
 Lalba par umet mar atra sol  
 Poy pas abigil miraclar tenebras.

<sup>9</sup> Si veda a questo proposito il capitolo di Au. Roncaglia, *Emergere d'una coscienza distintiva nelle Origini*, in E. Cecchi e N. Sapegno (Direttori), *Storia della Letteratura Italiana*. Milano 1965. Vol. I *Le Origini e il Duecento*, pp. 153 sgg.

En incautos ostium insidie  
 Torpentesque gliscunt intercipere,  
 Quos suadet prece clamat surgere.

Lalba part umet mar atra sol  
 Poy pas abigil miraclar tenebras.

Ab arcturo disgregatur aquilo,  
 Poli suos condunt astra radios,  
 Oriens tenditur septemtrio.

Lalba part umet mar atra sol; Poy pas abigil [...]

Il nostro testo è scritto in una carolina di tipo librario, calligrafico, assai elegante, con parole normalmente staccate l'una dall'altra e pochissime abbreviature. Avendo un largo spazio bianco a sua disposizione, lo scriba copia due versi su ciascuna linea e divide con un punto e virgola i versi posti sulla stessa riga e, per maggiore sicurezza, segna con una lettera maiuscola l'inizio di ogni verso. Le due colonne così formate si presentano perfettamente allineate. Tutto insomma denuncia uno scriba non occasionale, uno scriba che si comporta da vero professionista del libro. Le pochissime abbreviature, che ho sciolto e trascritto in corsivo, riguardano, nel testo latino, il *que* di *torpentesque* (v. 7), abbreviato con un punto e virgola di fattura diversa da quelli che dividono un verso dall'altro (qui infatti il tratto della virgola si piega verso sinistra in modo da congiungersi alla gamba della *q*), e tre terminazioni verbali: *et* di *suadet* (v. 8), abbreviato con la consueta nota tironiana &, e *ur* sia di *disgregatur* (v. 11) che di *tenditur* (v. 13), abbreviati entrambi con una *r* soprascritta alla *t*, con una abbreviatura, cioè, canonica. La parte volgare del testo presenta una sola parola costantemente abbreviata: *umet*. Tutte e tre le volte lo scriba rappresenta *umet* con un *um*+&, abbreviando cioè la finale con la stessa nota tironiana con cui aveva rappresentato la *et* di *suadet*. Considerando che lo scriba sembra abbreviare soltanto le finali verbali, l'abbreviatura usata in *umet* potrebbe suggerire che anche in volgare si trattava di un verbo. Resta da definire di che verbo si tratti, non volendo accettare, proprio per ragioni interne al testo, il *tumet* proposto dalla Lazzerini.

Dalla notazione musicale, soprascritta alle parole, possiamo distinguere chiaramente le coppie vocaliche conside-

rate dittongo, e pertanto indivisibili vocalmente, da quelle che invece erano sentite con valore bisillabico. Ad ogni neuma corrisponde infatti una sillaba<sup>10</sup>. Osserviamo così che *au* è sempre considerato monosillabico, sia in *aurora* (v. 2) che in *incautos* (v. 6), con tendenza dunque ad essere pronunciato o. Monosillabico anche lo *iu* di *iubare*, forse pronunciato con il suono palatale. Le altre coppie vocaliche hanno tutte valore bisillabico: *te-nu-e* (v. 2), *os-ti-um* e *in-si-di-e* (v. 6), *su-os* e *radi-os* (v. 12), *o-ri-en-ti* e *sep-tem-tri-o* (v. 13).

Tenendo conto di questo tipo di lettura, il testo latino presenta un perfetto isosillabismo e isotonismo: ogni verso si compone di 11 sillabe con accenti di 1a, 3a, 5a, 7a, 9a, (e 11a?). Potremmo avvicinare tale struttura metrica a quella di un trimetro trocaico catalettico: una struttura metrica non troppo frequente nella poesia medio-latina, di cui, tuttavia, abbiamo vari esempi e fra questi la poesia chiamata *Lorica*, prodotto della cultura insulare del VI secolo e tradizionalmente attribuita a Gildas<sup>11</sup>. Prendendo anzi la *Lorica* come possibile punto di riferimento, si nota facilmente come nel nostro testo la quantità vi è rispettata in misura molto superiore. Le sillabe sotto accento sono per lo più lunghe, sicché lo schema

— — — — —

rimane abbastanza stabile.

C. Terni<sup>12</sup>, studiando i neumi del nostro testo e offrendone possibili trascrizioni, nota che « i versi della strofa e del ritornello rivelano la loro identità strutturale in un ritmo

<sup>10</sup> Cf. Th. Gérold, *La musique au Moyen-âge*. Paris 1932, p. 39: « Les mélodies des hymnes étaient primitivement, à peu d'exceptions près, strictement syllabiques ».

<sup>11</sup> Se ne veda l'edizione in J. H. Bernard e R. Atkinson, *The Irish Liber Hymnorum*. Edited from MSS. in the Libraries of Trinity College and the Franciscan Convent at Dublin by J. H. B. and R. A. London 1897, vol. I, p. 242 sg. Sul metro si veda lo stesso vol. II (London 1898), pp. XXXI sg.

<sup>12</sup> C. Terni, *Musica e versificazione nelle lingue romanze* in « Studi Medievali », 3a serie, XVI (1975), p. 19; citato anche dalla Lazzarini, *op. cit.*, pp. 181-82.

esacordale: *si dó mi fá sol si dó re mi fá (sol)* ». L'identità strutturale del canto doveva essere suggerita o accompagnata da una certa similitudine metrico-accentuativa. E questo è valido sia nel caso che la musica preesistesse alle parole sia che fosse stata creata appunto per le parole. In realtà anche il ritornello volgare ha un chiaro andamento trocaico. Se prendiamo il secondo verso, o meglio la parte di esso che corrisponde in sillabe alla misura del primo, e in cui la posizione degli accenti sembra essere accettata anche dagli studiosi più recenti (*póy pás abígil míraclár*), noi ci troviamo di fronte ad un'imitazione ritmica di un verso trocaico a 5 accenti. Per avere una certa coerenza tra il primo e il secondo verso, gli accenti del primo dovrebbero essere:

*Lálba pár(t) umét mar átra sól.*

Avremmo cioè due versi di 9 sillabe con cinque accenti (1a, 3a, 5a, 7a e 9a) che ripetono il medesimo ritmo dei versi latini. Ma il secondo verso ha in più quel *tenebras* da leggersi con uno o con due accenti (*ténebras* oppure, forse con maggiore probabilità, *ténebrás*). Comunque lo si voglia leggere, *tenebras* ha tutta l'apparenza di una *cauda* che serve a rianodare musicalmente e ritmicamente il *refrain* alla strofa successiva. Musicalmente: sia perché ripete un motivo simile ad ogni fine ternaria dei versi latini (secondo la trascrizione Terni: *re mi re* per i trisillabi latini a fine verso, *la do la* per *tenebras*), sia perché riporta il tono sulla medesima nota (un *la*, sempre secondo la trascrizione Terni) con cui iniziano le strofe latine. Ritmicamente: perché chiude il *refrain* con un trisillabo, così come terminano i versi latini. D'altra parte, sembra proprio che il testo sia stato concepito per un canto a due voci: un coro di monaci, o di canonici, intonava le strofe latine e un coro responsivo, probabilmente il popolo o i novizi, intonava il *refrain*. E anche la struttura antifonale imponeva una rispondenza ritmico-musicale tra le strofe e il *refrain*. Se questo è vero, le parole del *refrain* dovrebbero essere lette con questi accenti:

*Lálba pár(t) umét mar átra sól*  
*Póy pás abígil míraclár ténebrás (o: ténebras).*

Quanto questo nuovo tipo di accentuazione aiuti oppure complichino l'interpretazione lo vedremo in seguito. Infatti, prima di tentare una nuova interpretazione del *refrain*, mi pare di dovere ancora una volta insistere sullo sfondo culturale a cui il testo, nel suo insieme di latino e di volgare, deve essere ricondotto.

La Lazzerini ha già osservato che molte « *Laudes* ambrosiane risultano incentrate sulla contrapposizione *luce / tenebre* sviluppata sul duplice piano 'naturalistico' e morale »<sup>13</sup>, e che « i soldati, che la 'sentinella' ha il compito di ridestare, altro non sono che *milites Christi*, mentre negli *hostes* (*ostium insidie*) non dobbiamo vedere avversari in armi, ma il nemico per antonomasia, il diavolo »<sup>14</sup>. Non c'è dubbio che questo è l'ambiente culturale entro cui dobbiamo muoverci per trovare la giusta interpretazione. La Lazzerini vi è giunta — come ella stessa informa — tramite « una rapida ispezione degli *Analecta Hymnica* »<sup>15</sup>. Ispezione certo fruttuosa ed acuta, ma forse un po' troppo « rapida ». Una certa fretta d'arrivare al punto-chiave e, soprattutto, di difendere la sua nuova interpretazione del *refrain*, ha spinto la studiosa a far rientrare il nostro testo nella particolare liturgia del tempo pasquale. Anche tralasciando il fatto che la liturgia pasquale limita l'uso degli inni, spesso sostituiti dalla antifona « *Haec dies quam fecit Dominus, exultemus et laetemur in ea* »<sup>16</sup>, mi sembra che la Lazzerini abbia in questo modo escluso dalla sua ricerca una larga porzione di materiale esemplificativo e comparativo, così che molti richiami chiarificatori non sono stati presi in considerazione, e la più ampia allusività del testo ne risulta ridotta.

Il nostro testo, a mio avviso, rappresenta uno dei tanti inni di Mattutino, e pertanto i sussidi esegetici possono pervenirci da ben più numerosi esempi.

Fin dal primo stabilirsi di una liturgia per le ore cano-

<sup>13</sup> L. Lazzerini, *op. cit.*, pp. 143-44.

<sup>14</sup> L. Lazzerini, *op. cit.*, pp. 145-46.

<sup>15</sup> L. Lazzerini, *op. cit.*, p. 143.

<sup>16</sup> R. Patroni, *Lezioni di Sacra Liturgia*. Napoli 1889, vol. I, p. 239.

niche, il che sembra essere avvenuto molto presto<sup>17</sup>, gli inni, le preghiere, gli stessi Salmi prescelti per la prima delle sette ore canoniche, s'incentrano sulla lode a Dio, vera luce, di cui l'alba non è che la figura sensibile. Del resto la luce del giorno, assimilata alla luce della grazia, e le tenebre della notte al dominio del « nemico », sono un motivo pre-ambrosiano, che risale ai *Salmi*. E i versetti del Salterio, imposti dalla liturgia per le preghiere di Mattutino, insistono proprio su questo motivo: « *Lux orta est iusto et rectis corde laetitia* » (96,11), oppure: « *Dominus illuminatio mea et salus mea; quem timebo?* » (26,1). Nel *Salterio Mozarabico*<sup>18</sup>, copiato agli inizi dell'XI secolo, ma sicuramente messo insieme « of strata from Latin of many centuries and of several countries »<sup>19</sup>, e con tutta probabilità fissato, almeno nelle sue linee fondamentali, fin dal Concilio di Toledo del 633, presieduto da Isidoro di Siviglia, troviamo indicati altri Salmi per la liturgia del Mattutino che insistono sempre sull'invocazione a Dio, luce delle anime: « *Emitte lucem tuam et veritatem tuam* » (42,3), oppure: « *Illumina, Domine, vultum tuum super nos* » (66,2). Questo versetto del Salmo 66 è ripreso e allargato nella successiva *Oratio*: « *Inlumina, Domine, vultum tuum super nos et miserere nostri. Ut tuo lumine nostro sensui radiante viam tuam cognoscere...* »<sup>20</sup>. Ed ancora « *Sit splendor Domini Dei nostri super nos* » (89,17); oppure: « *Deus Dominus et inluxit nobis* » (117,27). Anche quest'ultimo versetto è parafrasato nella *Oratio* che segue: « *O Domine salvos nos fac et bona in te sperantibus prospera. Ut qui iacenti mundo in tenebris inluxisti diem solemnem hunc frequentationem nostram tribuas peragi, quo et oculi nostri firmentur in luce tua...* »<sup>21</sup>. In questa *Oratio* è chiara la opposizione *luce / tenebra*, così tipica della tradizione esegetica

<sup>17</sup> R. Patroni, *o.c.*, pp. 93-95. Si veda anche F.J.E. Raby, *A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*. Oxford 1953 (2a ed.), pp. 28 sgg.

<sup>18</sup> J. P. Gilson, *The Mozarabic Psalter* (MS British Museum, Add. 30,851) edited by J. P. G. London 1905.

<sup>19</sup> *The Mozarabic Psalter*, cit., p. VI.

<sup>20</sup> *The Mozarabic Psalter*, cit., p. 42.

<sup>21</sup> *The Mozarabic Psalter*, cit., p. 112.

cristiana e derivata anch'essa dai Salmi: «...tu illuminas lucernam meam, Domine; Deus meus, illumina tenebras meas» (17,29); «Nescierunt, neque intellexerunt, in tenebris ambulat» (81,5); «Sedentes in tenebris et umbra mortis; victos in mendicitate et ferro. Quia exacerbaverunt eloquia Dei...» (106,10-11).

Pochi esempi, ma sufficienti, credo, a documentare quanto ampio materiale avessero prestato i Salmi alla primissima innologia cristiana. Ambrogio ha avuto il merito di fissare il genere con i suoi elementi topici, che resisteranno ben oltre il X secolo. Sia in *Aeterne rerum conditor*<sup>22</sup> che in *Splendor paternae gloriae*<sup>23</sup>, Ambrogio, parafrasando il linguaggio dei Salmi, adattandolo al nuovo ambiente della cristianità urbana e traducendolo nelle forme metrico-ritmiche più facilmente orecchiabili anche dal popolo meno letterato, stabilisce gli elementi topici per tutti gli inni di Mattutino scritti nella cristianità occidentale: Cristo è la luce che dissolve la caligine della notte e mette in fuga le schiere dei demoni; nel momento in cui il gallo canta e la prima luce sorge, il cristiano deve lasciare il riposo notturno, alzarsi per ringraziare e lodare Dio che concede nuovamente la luce; la speranza risorge con l'aurora; Cristo è il vero «praeco diei» che ha vigilato su di noi durante la notte ed è colui che solo può infondere nei cuori lo «iubar sancti spiritus». Le strofe 2, 5, 6, 8 di *Aeterne rerum conditor* si presteranno, lungo i secoli a venire, a numerose variazioni di dettato, ma immagini e linguaggio resteranno immutati:

(2) Praeco diei iam sonat,  
Noctis profundae pervigil,  
Nocturna lux vianibus,  
A nocte noctem segregans.

(5) Surgamus ergo strenue,  
Gallus iacentes excitat,  
Et somnolentos increpat,  
Gallus negantes arguit.

<sup>22</sup> G. M. Dreves, *Hymnographi Latini. Lateinische Hymnendichter des Mittelalters*. Leipzig 1907, vol. II, p. 11.

<sup>23</sup> G. M. Dreves, *op. cit.*, vol. II, pp. 11-12.

(6) Gallo canente spes redit,  
Aegris salus refunditur...

(8) Tu [Iesus] lux refulge sensibus  
Mentisque somnum discute,  
Te nostra vox primum sonet,  
Et ora solvamus tibi.

Specie se vi aggiungiamo le prime due strofe di *Splendor paternae gloriae*:

(1) Splendor paternae gloriae,  
De luce lucem proferens,  
Lux lucis et fons luminis,  
Diem dies illuminans,

(2) Verusque sol, illabere  
Micans nitore perpeti  
Iubarque sancti spiritus  
Infunde nostris sensibus.

Prudenzio, di qualche anno più giovane di Ambrogio, conferma il genere con i suoi elementi topici. Le prime due strofe di *Ales diei nuntius*<sup>24</sup>, o la prima di *Nox et tenebrae et nubila*<sup>25</sup> ne fanno certi:

(1) Ales diei nuntius  
lucem propinquam praecinit,  
nos excitator mentium  
iam Christus ad vitam vocat.

(2) «Auferte» clamat «lectulos  
aegros, soporos, desides;  
castique tecti ac sobrii  
vigilate; iam sum proximus».

(1) Nox et tenebrae et nubila,  
confusa mundi et turbida,  
lux intrat, albescit polus,  
Christus venit, discedite.

<sup>24</sup> Mi servo di A. S. Walpole, *Early Latin Hymns with Introduction and Notes* by A.S.W., Cambridge 1922, pp. 117-118.

<sup>25</sup> A. S. Walpole, *op. cit.*, pp. 119-120.



Il genere è stabilito nella sua forma, e nelle sue figure ed argomenti topici. Ogni elemento potrà essere usato in differenti modi e variazioni espressive. Ma ogni canto di Mattutino ripeterà l'invocazione a Dio « qui coeli lumen es »<sup>26</sup>, al Dio « lucis largitor splendide »<sup>27</sup>, nel momento in cui

iam noctis umbra linquitur,  
polum caligo deserit,  
typusque Christi, lucifer  
diem sopitum suscitans<sup>28</sup>.

Anche l'aurora è descritta in forme topiche:

Iam cedit pallens proximo  
Diei nox adventui,  
Obtendens lumen siderum  
Adest et clarus lucifer<sup>29</sup>,

oppure:

Nox atra iam depellitur,  
Mundi nitor renascitur,  
Novusque iam mentis vigor  
Dulces in actus erigit<sup>30</sup>.

È questo un tipo di linguaggio che si adatta anche a ritmi retoricamente complessi. *Aeterna coeli gloria*<sup>31</sup> è una preghiera alfabetica: i suoi 20 versi cominciano ciascuno con una diversa lettera dell'alfabeto nell'ordine: a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t. Essendo un inno di Mattutino, gli elementi contenutistici, tuttavia, e il linguaggio non mutano. Se ne veda, a titolo d'esempio, la strofa 3:

Hortus refulget lucifer  
Ipsamque lucem nuntiat;

<sup>26</sup> C. Blume, *Die Hymnen des 5-11 Jahrhunderts und die Irisch-Keltische Hymnodie (Analectica Hymnica, LI)*, Leipzig 1908, p. 8.

<sup>27</sup> C. Blume, *op. cit.*, p. 9.

<sup>28</sup> *Deus qui caeli lumen es* strofa 4 in C. Blume, *op. cit.*, l.c.

<sup>29</sup> *Aeterne lucis conditor* strofa 2, in C. Blume, *op. cit.*, p. 10.

<sup>30</sup> *Fulgentis auctor aetheris* strofa 2, in C. Blume, *op. cit.*, p. 11.

<sup>31</sup> C. Blume, *op. cit.*, pp. 32-33.

Kadit caligo noctium.

Lux sancta nos illuminet.

L'impegno alfabetico rende il dettato meno discorsivo, più apodittico, senza che per questo l'autore si allontani da quello che è oramai il canone compositivo dei canti di Mattutino.

Vediamone un ultimo esempio:

Ecce iam noctis tenuatur umbra,  
lucis aurora rutilans coruscat  
nisibus totis rogemus omnes  
cunctipotentem,

ut Deus nostri miseratus omnem  
pellat languorem, tribuat salutem,  
donet et Patris pietate nobis  
regna polorum<sup>32</sup>.

I versi latini dell'*Alba bilingue* emergono da questo medesimo canone espressivo. Possiamo trovare i modelli su cui ogni verso latino del nostro testo potrebbe essere stato strutturato; possiamo cioè indicare una serie di versi che giustificano le scelte lessicali e figurative dell'ignoto autore del nostro testo. Non c'è dubbio che il « Phebi claro nondum orto iubare » appartiene allo stesso modulo espressivo di « Ortu phoebi iam proximo / Hymnum dicamus Domino »<sup>33</sup>, che, a sua volta, non era che una variazione stilistica sull'*Ales diei nuntius / Lucem propinquam praecinit* di Prudenziò. Il secondo verso della nostra *Alba* (« Fert aurora lumen terris tenue ») si modella sull'ambrosiano « Aurora iam spargit polum, / terris dies illabitur »<sup>34</sup>, nonché sull'inno carolingio di Mattutino « Ecce iam noctis tenuatur umbra / Lucis aurora rutilans coruscat »<sup>35</sup>. Per il terzo verso (« Spi-

<sup>32</sup> A. S. Walpole, *op. cit.*, pp. 275-76.

<sup>33</sup> Inno « ad Laudes in Sanctorum Apostolorum » in A. S. Walpole, *op. cit.*, p. 126.

<sup>34</sup> *PL*, XVII, 1188.

<sup>35</sup> Cf. J. Szöverffy, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung*. Berlin 1964-1965, vol. II, p. 450.

culator pigris clamat: Surgite ») la Lazzerini<sup>36</sup> ha già offerto un'ottima documentazione, richiamando sia il « somno gravati surgite » (AH XXVII, 30), sia l'importantissima testimonianza del *Carmen de Sancto Cassiano* per lo « speculator (= episcopus) opimus attribuito al vescovo Simplicio », sia Ez. 33,7 in cui è chiaro che lo « speculator » è la guida sacerdotale che Dio ha concesso ad Israele. Potremmo aggiungere ancora qualche richiamo citando altri inni di Mattutino: « Somno reffectis artubus / spreto cubili surgimus »<sup>37</sup> e, forse ancor più importante, la strofa 4 del *Lux ecce surgit aurea*<sup>38</sup> di Prudenzio, che conferma, tra l'altro, la diretta derivazione biblica del linguaggio innologico:

Speculator astat desuper,  
qui nos diebus omnibus  
actusque nostros prospicit  
a luce prima in vesperum.

Lo « speculator », in questo inno di Prudenzio, è figura di Cristo. Quel Cristo che, ricordiamolo, in *Ales diei nuntius* « iam ad vitam vocat » e

Auferte, clamat, lectulos,  
aegros, soporos, desides;  
castique recti ac sobrii  
vigilate; iam sum proximus.

La seconda terzina dell'*Alba* è divisibile in due parti fondamentali: i primi due versi (« En incautos ostium insidie / Torpentesque gliscunt intercipere ») e il terzo (« Quos suadet prece, clamat surgere »).

I primi due versi ripetono, ancora una volta, il linguaggio dei Salmi nell'adattamento fattone dai primi innografi.

Ambrogio e Prudenzio, quando componevano i loro inni, avevano nella memoria frasi come « inimici mei animam meam circumdederunt » (16,9); « eripuit [Dominus] me de

<sup>36</sup> L. Lazzerini, *op. cit.*, p. 145.

<sup>37</sup> *The Mozarabic Psalter*, cit., p. 317.

<sup>38</sup> A. S. Walpole, *op. cit.*, pp. 121-122.

inimicis meis fortissimis » (17,18); « eripe me de inimicis meis Deus meus » (58,2); « a timore inimici eripe animam meam » (63,2); « exaudi me in tua iustitia... quia persecutus est inimicus animam meam » (142,2-3); « eripe me de inimicis meis, Domine, ad te confugi » (142,9). Gli esempi di Salmi che ho scelto — e non sono certo i soli a presentare questo motivo — entreranno tutti a far parte del *Breviario Mozarabico*: erano dunque, in qualche modo, i più cari alla insorgente cristianità. Da essi Ambrogio ha tratto il suo « dormire mentem ne sinas... nec hostis invidi dolo / pavor quietos suscitet »<sup>39</sup>. A cui fa quasi eco Prudenzio: « oremus Deo iugiter, / ut det nobis auxilium / vincamus hostem invidum, / vincamus in bono malum »<sup>40</sup>. È questa una fraseologia marcata che ritroviamo in molti inni di Mattutino e dal cui impasto nascono anche i due versi della seconda terzina dell'*Alba bilingue*. Nel *Tu Trinitas unitas*, attribuito ad Ambrogio<sup>41</sup>, sono di particolare interesse, per i nostri fini, le strofe 3 e 4:

Quo fraude quicquid daemonum  
In noctibus deliquimus,  
Abstergat illus coelitus  
Tuae potestas gloriae.

Ne corpus adstet sordidum,  
Nec torpor instet cordium,  
Nec criminis contagio  
Torpescat ardor spiritus.

Potremmo citare anche la seconda strofa di *Te lucis ante terminum* (« procul recedant somnia / et noctium phantasmata, / hostemque nostrum comprime / ne pulluantur corpora »<sup>42</sup>), o la terza di *Christe, qui lux es et dies, / noctis tenebras detegis* (« ne gravi somnus irruat, / nec hostis nos

<sup>39</sup> *Deus creator omnium*, vv. 21 e 27-28 in A. S. Walpole, *op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>40</sup> *Tempus noctis surgentibus*, vv. 9-12 in A. S. Walpole, *op. cit.*, p. 218.

<sup>41</sup> PL, XVII, 1177-1178.

<sup>42</sup> Cito da F. J. E. Raby, *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*. Oxford 1959, p. 48.

surripiat, / ne caro illi consentiens / nos tibi reos statuatur »<sup>43</sup>). Il topos del « Dio difensore dal nemico » lo si ritrova al centro della *Lorica*, ed anche nella preghiera di Paolo Diacono: « Christe, Deus mundi, qui lux es clara diesque / Noctis tu tenebras illustrans detegis atras / ... Tu nos, omnipotens, clementer, sancte, precamur, / Hostis ab insidiis defendas nocte dieque »<sup>44</sup>.

Sono scelte lessicali già prestabilite. Non si tratta soltanto di un tema che torna e ritorna le mille volte, ma di un tema che impone anche un suo particolare vocabolario. Questo vocabolario è lo stesso che domina nelle orazioni che accompagnano i Salmi da recitare a Mattutino nel *Breviario Mozarabico*. Se ne veda qualcuna: « Fortitudo nostra, Domine, tua nos potenter circumda custodia... In occursum, Domine, placatus exurge et rugientis inimici sevitiam comprime »<sup>45</sup>; oppure: « ...a timore inimici nos libera et a conventu malignantium tuta »<sup>46</sup>; oppure: « Exurge, gloria, Deus, exurge ut libereres ab hoste captivos... »<sup>47</sup>; oppure: « ...orationes nostras clemens auditor suscipe et petita remedia propitius prebe, inimicum anime nostre disperde, et diligentes te obtinuis custus adesse dignare... »<sup>48</sup>.

L'allusività di tale linguaggio era ormai talmente evidente che lo stesso linguaggio poteva essere usato senza timore di fraintendimenti, non solo in inni di tipo liturgico, come nel *Veni creator spiritus*, la cui strofa 4 ripete:

Hostem repellas longius,  
pacemque dones protinus,  
ductore sic te praevio  
vitemus omne noxium<sup>49</sup>,

ma anche in liriche composte non certo a fini liturgici. Si veda, come esempio, la chiusa di *O mea cella, mihi habitatio*

<sup>43</sup> F. J. E. Raby, *Med. Latin Verse*, cit., p. 51.

<sup>44</sup> G. M. Dreves, *op. cit.*, pp. 124-125.

<sup>45</sup> *The Mozarabic Psalter*, cit., p. 34.

<sup>46</sup> *The Mozarabic Psalter*, cit., p. 39.

<sup>47</sup> *The Mozarabic Psalter*, cit., p. 102.

<sup>48</sup> *The Mozarabic Psalter*, cit., p. 145.

<sup>49</sup> F. J. E. Raby, *Med. Latin Verse*, cit., pp. 116-117.

*dulcis, amata* di Alcuino (« ille pios famulos diro defendat ab hoste, / ad coelum rapiens pectora nostra, suos »<sup>50</sup>), o i versi 13-14 della *Preghiera a Dio* di Rabano Mauro: « et quid tunc volui deceptus fraude maligni, / quemve sequebar amens decipulam hostis amans? »<sup>51</sup>.

Per la seconda parte della seconda terzina della nostra *Alba* (« Quos suadet preco, clamat surgere ») sarà sufficiente citare la strofa 2 di *Aeterne rerum conditor* di Ambrogio:

Praeco diei iam sonat,  
noctis profundae pervigil,  
nocturna lux vianibus,  
a nocte noctem segregans<sup>52</sup>,

oppure le strofe 9 e 14 dell'*Ales diei nuntius* di Prudenzio:

Sed vox ab alto culmine  
Christi docentis praemonet,  
adesse iam lucem prope,  
ne mens sopori serviat...

Fit namque peccatum prius  
quam praeco lucis proximae  
inlustret humanum genus  
finemque peccandi ferat<sup>53</sup>.

L'ultima strofetta latina (« Ab Arcturo disgregatur aquilo, / Poli suos condunt astra radios, / Orienti tenditur septemtrio ») continua la descrizione del sorgere del sole, iniziata nei primi due versi. Segna, anzi, il momento successivo: al tramontare dell'Orsa, il vento del Nord disperde la caligine, e il sole può risplendere in tutto il suo splendore. Il linguaggio è più classicheggiante. L'innologia di Mattutino non offre chiari esempi per questi tre versi. Mi sembra invece assai interessante un possibile richiamo a Boezio. La terza lirica del Libro I della *Consolatio Philosophiae* è una specie

<sup>50</sup> F. J. E. Raby, *Med. Latin Verse*, cit., pp. 107-108.

<sup>51</sup> F. J. E. Raby, *Med. Latin Verse*, cit., pp. 117-118.

<sup>52</sup> F. J. E. Raby, *Med. Latin Verse*, cit., pp. 8-9.

<sup>53</sup> F. J. E. Raby, *Med. Latin Verse*, cit., pp. 19-22.

di « alba » e potrebbe essere stata veramente il modello a cui si è ispirato l'ignoto autore del nostro testo:

Tunc me discussa liquerunt nocte tenebrae  
luminibusque prior rediit vigor,  
ut, cum praecipiti glomerantur nubila Coro  
nimborisque polus stetit imbribus,  
sol latet ac nondum caelo venientibus astris  
desuper in terram nox funditur,  
hanc si Threicio Boreas emissus ab antro  
verberat et clausum reseret diem,  
emicat et subito vibratus lumine Phoebus  
mirantes oculos radiis ferit<sup>54</sup>.

Il notissimo testo boeziano è forse il miglior commento agli ultimi tre versi latini dell'*Alba bilingue*. Assai più vago e meno sicuro è il richiamo ai versi sulla Resurrezione di Aquilino Gioenco (« Sidera iam noctis venturo cedere soli / incipiunt... »<sup>55</sup>), o ai vv. 5 e 13-14 di *Deus, qui coeli lumen es*<sup>56</sup>:

Aurora stellas iam tegit...

Iam noctis umbra linquitur  
Polum caligo deserit...

Sembra piuttosto che anche per i versi sopracitati di questo inno di Mattutino il testo di Boezio possa rappresentare il modello più lontano. Così come altri versi di Boezio — e penso a « Phoebi pallens Lucifer ortu »<sup>57</sup>, oppure a « cum polo Phoebus roseis quadrigis / lucem spargere coeperit, / pallet albentes hebetata vultus / flammis stella prementibus »<sup>58</sup> — possono aver suggerito la seconda strofa del-

<sup>54</sup> Mi servo di A. M. Severino Boezio, *La Consolazione della Filosofia*. Introduzione di Ch. Mohrmann. Traduzione e note di O. Dallera. Testo latino a fronte. Milano 1977, p. 78.

<sup>55</sup> F. J. E. Raby, *Med. Latin Verse*, cit., p. 3.

<sup>56</sup> C. Blume, *op. cit.*, p. 8.

<sup>57</sup> Boezio, *Consolatio*, cit., Libro I, Lirica V, v. 13, p. 102.

<sup>58</sup> Boezio, *Consolatio*, cit., Libro II, Lirica III, vv. 14, p. 134.

l'inno di Mattutino, di chiara ispirazione ambrosiana, *Aeternae lucis conditor*<sup>59</sup>:

Iam cedit pallens proximo  
Diei nox adventui,  
Obtendens lumen siderum  
Adest et clarus lucifer.

La parte latina dell'*Alba bilingue* denuncia un autore assai colto. La struttura stessa del testo che si conchiude nei due momenti successivi dell'aurora, dalla tenue luce che rischiarava l'Oriente all'impallidire delle stelle ai primi raggi del sole, con al centro il richiamo-preghiera ai pigri e agli incauti torpenti perché non si lascino ingannare dalle insidie del nemico, tutto documenta un gusto sicuro e sofisticato.

Se il linguaggio, come credo d'aver mostrato a sufficienza, è improntato sugli inni di Mattutino, non manca tuttavia di un qualche sapore classico. Il mettere insieme gli « incauti » e le « insidie del nemico » richiama alla memoria un famoso verso di Ovidio: « adfluit incautis insidiosus Amor » (*Remedia Amoris*, 148). La parte latina del nostro testo s'inserisce perfettamente in quel tipo di cultura sviluppatosi, sia pure in modo frammentario e policentrico, dai « fermenti umanistici suscitati dalla riforma carolina »<sup>60</sup>. Un tipo di cultura che va da Nitardo fino alla crisi « rigorista » dei primi del X secolo<sup>61</sup>. Ed è proprio durante questo stesso periodo che abbiamo i primi tentativi letterari in « lingua romana », secondo la definizione data da Nitardo nel trascrivere i *Giuramenti* di Strasburgo<sup>62</sup>.

Il Lausberg ha riassunto in poche frasi esemplari la situazione particolare di questo periodo: « La cesura storica, che per primo si opera in Francia, fra l'impiego di un latino letterario frammisto di volgarismi (...) e quello della lingua

<sup>59</sup> C. Blume, *op. cit.*, p. 10.

<sup>60</sup> Per questa parte cf. ancora Au. Roncaglia, *Origini*, cit., pp. 99-106. La citazione è da p. 101.

<sup>61</sup> Au. Roncaglia, *Origini*, cit., pp. 108 sgg.

<sup>62</sup> Ph. Lauer, *Nithard, Histoire des fils de Louis le Pieux* éditée et traduite par Ph. L. Paris 1962, Liber III, cap. 5, pp. 100-110.

volgare è condizionata dall'incremento dell'istruzione scolastica per il periodo della rinascenza carolingia... La lingua parlata romanza fu così costretta a ripiegarsi su se stessa, e fra questa... e il latino letterario... si aprì un tale abisso che il latino letterario doveva apparire, alle persone non colte, come una lingua straniera incomprensibile. Un termine di riferimento ci è offerto dalla famosa decisione del Concilio di Tours (813 d.C.), che prescrive al clero l'uso del volgare romanzo (*rustica romana lingua*) nelle prediche. La Chiesa diviene in tal modo bilingue: essa è latrice del latino letterario e contemporaneamente del volgare romanzo... »<sup>63</sup>.

Frutto delle necessità ecclesiali nel momento storico in cui la Chiesa è « latrice del latino letterario e contemporaneamente del volgare » è la nostra *Alba bilingue*. Né mi pare che si debba troppo complicare il già difficile testo presupponendo, come fa la Lazzerini<sup>64</sup>, una primitiva stesura latina del *refrain*. Anche le influenze insulari, su cui la studiosa insiste<sup>65</sup>, vanno ridimensionate, o, per lo meno, generalizzate. Gran parte dei grandi monasteri dei territori imperiali erano state fondazioni insulari: da Luxeuil a Corbie, da Fleury a San Gallo a Fulda a Reichenau. La cultura di tipo irlandese, o più latamente insulare, aveva ormai subito un processo di completa assimilazione, aiutato dall'inserimento nella cultura carolingia di studiosi di origine insulare, come Alcuino. Né i pochi richiami fonici, riscontrabili nella parte latina del testo, aiutano a localizzare l'*Alba* entro una cultura necessariamente insulare o insularizzante<sup>66</sup>. Fenomeni come il rifiuto di rime vere e proprie (la rima è limitata alla vocale finale, riprendendo così un certo « classicismo » agostiniano) e la mancanza di insistenze foniche anticlassiceggianti (si prenda come esempio di indubitabile gusto insulare

<sup>63</sup> H. Lausberg, *Linguistica Romanza. I: Fonetica* (traduzione dal tedesco di N. Pasero). Milano 1971, p. 107.

<sup>64</sup> L. Lazzerini, *op. cit.*, pp. 148 sgg.

<sup>65</sup> L. Lazzerini, *op. cit.*, p. 168.

<sup>66</sup> La Lazzerini, *op. cit.*, p. 168, scrive: « l'ipotesi dell'origine irlandese, pur con tutte le cautele imposte dall'esiguità e dall'isolamento del testo, trova più conferme che smentite ».

il v. 26 della *Lorica* di Gilda: « timor tremor taetras turbas terreat » che l'allitterazione gigantesca rende quasi impronunciabile) portano a localizzare il testo entro la cultura continentale di un periodo ben preciso: la seconda metà del IX secolo o i primissimi del X. Più tardi infatti certe preoccupazioni di « classicismo » si rarefanno, le strutture foniche tornano ad essere invadenti fino alla cristallizzazione metrica<sup>67</sup>.

Se, come a me pare evidente, l'*Alba bilingue* è nata « bilingue » e l'ignoto autore dei versi latini ha composto o adattato, trascrivendo una precedente tradizione orale, anche il *refrain* volgare, lo stesso gusto e la stessa cultura, che abbiamo osservato nella parte latina, sarà da ritrovarsi anche nella parte volgare.

Cominciamo col tentare una traduzione del *refrain* che rispetti ogni parola trasmessa e che rispetti, nel contempo, gli accenti imposti dal ritmo trocaico:

L'álba pár(t) u mét mar átra sól,  
Póy pás abígil míraclár ténébras.

L'alba appare dove il mare buio fa sorgere il sole,  
di poco avanza vigile a far miracolo delle tenebre  
(a miracolare le tenebre).

Sulle prime due parole non mi pare di dover fare un lungo commento: *par*, o *part*, è la forma romanza di *paret*. L'oscillazione grafica documenta, forse, una pura resa fonica (*par*) nonché preoccupazioni grafiche di origine dotta (*part*).

Più impegnativa è l'interpretazione di *umet*: dato che l'accento tonico deve cadere sulla *e* di *met* mi è parso logico separare la sillaba atona (in funzione proclitica) dal verbo e leggere *u met*. La *u* può essere forma romanza per *ubi*. La pronuncia poteva già essere *o*, rappresentata con *u* secondo

<sup>67</sup> Per questa parte mi permetto di rimandare al mio capitolo sulle « Strutture foniche dei *Rerum vulgarium fragmenta* e i loro modelli Latino-medievali » in M. Picchio Simonelli, *Figure foniche dal Petrarca ai petrarchisti*. Firenze 1978, pp. 60-87.

la scripta merovingica<sup>68</sup>, o per dottismo grafico; *met* è voce verbale da *mittere* > *mett(e)re*; *atra* è aggettivo riferito a *mar*, e *mar* è soggetto di *met* il cui oggetto è *sol*. *Mittere* nel senso di « mandar fuori », « produrre » è attestato sia nel Forcellini, sia nel *Thesaurus*, sia nel *Novum Glossarium Mediae Latinitatis*. Il *Thesaurus* offre un esempio assai interessante tratto da Silio Italico (XV, 439): « misit lucem aurora polo ». Esempio ancor più probante, perché tratto da autore maggiormente diffuso, è quello che trovo in Lucano (X, 434-35): « Lucifer a Casia prospexit rupe diemque / misit in Aegyptum... ». L'aggettivo *atra* è usato sia da Virgilio che da Lucano insistentemente per qualificare *nox*; l'immagine immediata per chi si fosse formato su quegli autori era dunque il buio della notte. Del resto tutta l'immagine dell'aurora che nasce dal mare è squisitamente classica. Virgilio, nell'*Eneide*, usa due volte la formula « Oceanum interea surgens aurora relinquit » (IV, 129 e XII, 1 con la sola variante di *relinquit* invece di *relinquit*). L'immagine si distende in XII, 113-115: « Postera vix summos spargebant lumine montes / Orta dies, quum primun alto se gurgite tollunt / Solis equi, lucemque elatis naribus efflant... ». Il sole che ogni giorno sorge e tramonta da e nel mare faceva parte della cosmogonia mitica della civiltà greco-romana. Venanzio Fortunato è uno dei mediatori del mito alla nuova civiltà cristiana: « Altius ignivomum solem caeli orbita ducit, / qua vagus oceanas exit et intrat aquas »<sup>69</sup>.

Il primo verso del *refrain*, secondo la lettura che ne presento, è dunque un impasto di topoi classici romanizzati e cristianizzati. L'« alba » è anche qui figura del Cristo-luce che si oppone al buio del mare. L'aggettivo *atra*, proprio per quel suo essere così virgilianamente legato a notte, accentua il valore figurale. Si deve inoltre osservare che il primo verso del *refrain* non fa che ripetere in volgare quello che era stato

<sup>68</sup> D'A. S. Avalle, *Protostoria delle lingue romanze*. Torino 1965, pp. 446 sg. Si veda anche F. Sabatini, *Dalla 'Scripta latina rustica' alle 'Scriptae' romanze* in « Studi Medievali », 3a serie, IX, I (1968), pp. 320-358.

<sup>69</sup> A. S. Walpole, *op. cit.*, p. 182.

già detto nei primi due versi latini: in entrambi si descrive l'apparire del primo albore; e nel verso volgare rimane la medesima patina di ripresa topica e di gusto classicheggiante.

Il secondo verso del *refrain* comincia con quel *Poy pas*, che la Lazzerini, dando nuova vita ad una vecchia ipotesi del Gorra<sup>70</sup>, legge come parola unica: *poypas* e traduce con *castello*. È questa senza dubbio la parte più impegnata dell'articolo, ed è quasi un peccato dover rinunciare a tante belle idee per cercare una verità che in sé può apparire ben più banale e certo meno sfolgorante. L'articolo della Lazzerini sembra inperniato sulla difesa di *poypas* = *castello*. Questa tesi ha costretto la studiosa a correggere *atra* in *atras* (correzione minima, in quanto la *s* possiamo ritenerla assimilata nella *s* di *sol* che subito segue), e, cosa ben più seria, a correggere la lezione *abigil*, trasmessa per ben tre volte dallo scriba, in *abigit*. La differenza sia fonica che grafica mi sembra troppo profonda. Bisognerebbe pensare che lo scriba non avesse capito quello che fissava graficamente né il *poypas* come sostantivo, né l'*abigil* come verbo. Bisognerebbe pensare che lo scriba avesse buttato giù, approssimativamente, una lettera dopo l'altra senza capire il testo volgare. Cosa che potremmo accettare soltanto nel caso che il messaggio del testo volgare non potesse essere inteso dallo scriba, e restasse quindi chiuso a qualsiasi soluzione non correzionale anche per noi. Ma se il testo offre una possibilità interpretativa, senza far ricorso a ipotetici errori dello scriba, mi pare che tale possibilità vada difesa ad oltranza. Si tratta, a mio avviso, di un principio metodologico valido al di là di questa *Alba bilingue*. Mi sembra che la Lazzerini, per difendere la sua lettura, abbia dovuto non soltanto apportare drastiche correzioni al testo, ma forzarne tutta l'interpretazione in chiave di inno di Resurrezione. La stessa Lazzerini riconosce, del resto, che questo è il punto centrale e, nel contempo, il più debole della sua ricerca. Lascio la parola alla

<sup>70</sup> E. Gora, *Ancora del ritornello dell'« Alba bilingue »* in *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*. Torino 1912, pp. 167-174; cf. L. Lazzerini, *op. cit.*, pp. 152 sgg.

Lazzerini: « La soluzione [di *Poy pas* letto come due parole distinte], pur accettabile in astratto (quantunque un *po* < *post* non sembri da accogliere a cuor leggero, soprattutto in un testo così arcaico — [e qui mi direi perfettamente d'accordo con la Lazzerini] —, implica tuttavia un cospicuo depauperamento del testo; non solo la scomparsa delle tetre forze, ma anche il vanificarsi d'ogni riferimento al tema pasquale »<sup>71</sup>. A mio avviso, invece, il testo non ne verrebbe per niente depauperato, ma soltanto ripristinato nella sua funzione di inno di Mattutino. E la Lazzerini sapeva anche questo, infatti lo dice onestamente e con tutta chiarezza: « Naturalmente, volendo difendere ad oltranza la lezione *poy pasa*, potremmo rinunciare a scorgere nel *refrain* un esplicito riferimento alla resurrezione, e limitarci a interpretare l'*Alba* come inno mattutino... In tal caso il bilinguismo del ritornello, divenendo irriducibile a un prototipo latino, non potrebb'esser che congenito, come nella lirica mozartica... »<sup>72</sup>. Questo è quanto il testo impone.

Il secondo verso del *refrain* comincia dunque con *Poy pas abigil*. Nella parte latina del testo abbiamo ben poche parole non distaccate: *lumenterris*, *Enincuatos* e *Abarcturo*; è anche vero che la *s* non presenta mai legatura con la lettera successiva (eccetto per la legatura regolare di *st*), tuttavia il *pas* è sempre ben distaccato dalla *a* di *abigil*. Avremmo dunque la possibilità di leggere sia *Poy pasa bigil*, sia, forse con maggior rispetto verso la grafia del manoscritto, *Poy pas'abigil*. Nell'un caso e nell'altro *pas* dovrebbe essere forma verbale da un *passare* > *passar* / *passer* con valore panromanzo di « durchgehen » (*REW*), « attraversare », « andare oltre » e quindi « procedere » e « avanzare ». La forma si connette alla sfera semantica del *met* del verso precedente: il mare fa spuntare il sole, e la luce passa un poco oltre la linea dell'orizzonte marino. Il *poy*, infatti, che precede il verbo, è con tutta probabilità un avverbio di quantità (da *paucum*) che definisce l'azione verbale: *poy passar* / *passer* significherebbe un « andar poco oltre », « avanzare un poco »

<sup>71</sup> L. Lazzerini, *op. cit.*, p. 161.

<sup>72</sup> L. Lazzerini, *op. cit.*, p. 162, n. 59.

o « avanzare di poco ». Mi trovo d'accordo con la Lazzerini nel rifiutare la lettura sia di un *po y* (da un *post ibi*), che il Chiarini mostra di preferire<sup>73</sup>, sia di un *poy* < *post* / *postea*, che non mi pare possa essere difeso in area gallica. Un *poy* / *poi* < *paucum* ha invece una larga documentazione, almeno in testi occitanici antichi come il *Saint Alexis*<sup>74</sup>. Accettando questo tratto caratteristico del Nord, l'area linguistica della nostra *Alba* si sposta. Non si tratterà più di un testo « provenzale », ma piuttosto, e molto latamente, di un testo « francoprovenzale ». Avremmo infatti la conservazione di *a* latina tonica e finale, di tipo schiettamente meridionale, e la monottongazione di *au*, come in tutto il territorio settentrionale<sup>75</sup>. Del resto avevamo già osservato, attraverso i neumi

<sup>73</sup> G. Chiarini, *op. cit.*, p. 20.

<sup>74</sup> G. Paris, *La vie de Saint Alexis. Poème du XIe siècle et Renouvellements des XIIe, XIIIe et XIVe siècles* publiés avec Préfaces, Variants, Notes et Glossaire par G. P. et L. Pannier. Paris 1872, strofa 22, v. 4. Secondo G. Paris (p. 78) *poi* è « une forme plus régulière [que *pou*], qui persiste dans plusieurs patois ».

<sup>75</sup> Entrambi i fenomeni sono ben noti. Se ne veda la descrizione in H. Hafner, *Grundzüge einer Lautlehre des Altfranko-Provenzalischen*. Bern 1955, p. 1 e pp. 58-59. Hafner registra da *paucum* la forma *po/pou* (pp. 62-63). Bisogna tuttavia considerare che i testi su cui Hafner lavora sono tutti testi tardi in confronto della *Alba* (i più antichi infatti risalgono al XIII secolo). Mi pare invece da sottolineare il regolare sviluppo della velare intervocalica *k>i*, su cui cf. Hafner, p. 161, e i vari esempi come *pacat* > *paie* (p. 13) o *placet* > *plait* (p. 115), nonché la ben possibile analogia con *charrui* < *carruca* (p. 161). Del resto una coloritura linguistica più settentrionale sembra assai meglio adattarsi alla realtà storica. Il codice, secondo l'autorevole giudizio di M. B. Bischoff, *Panorama der Handschriftenüberlieferung aus der Zeit Karls des Grossen* in *Karl der Grosse*. Düsseldorf 1962, vol. II, p. 250, n. 129, era stato esemplato a Fleury tra la fine dell'VIII e i primi del IX secolo, e U. Mölk, *A propos de la provenance du Codex Vaticanus Reginensis Latinus 1462, contenant l'aube bilingue du Xe ou XIe siècle* in « Mélanges offerts à Rita Lejeune ». Gembloux 1969, vol. I, pp. 37-43, conclude che « le ms. qui fut écrit à Fleury au plus tard au début du IXe siècle est attesté dans cette bibliothèque vers le milieu du même siècle et n'a vraisemblablement quitté Fleury qu'au XVIe siècle » (p. 43). Recentemente E. Pellegrin, *Manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, II<sup>1</sup>. Paris 1978, pp. 222-24 conferma l'opinione del Bischoff e del Mölk.

soprascritti, una certa tendenza alla monottongazione di *au* negli stessi versi latini del nostro testo. Ricordiamo che *au* è l'unica coppia vocalica considerata monosillabica. In ogni caso, in testi così arcaici, è quasi impossibile definire esattamente l'area geografico-linguistica, specie con un numero tanto limitato di parole a nostra disposizione come in questo *refrain*. Quello che è stato possibile per la *Sequenza di Santa Eulalia*, testo di fattura complessa che si distende per 29 versi, resta nel dominio dell'opinabile per i *Giuramenti di Strasburgo*: il territorio geografico-linguistico del testo non può essere definito con tutta certezza: troppe forme si adattano a differenti interpretazioni. Meglio parlare di « romana lingua » o di « rustica romana lingua ». E « rustica romana lingua » definirei la lingua del *refrain* dell'*Alba bilingue*.

Procedendo nell'analisi, direi che il *pas* è terza persona del presente di *passar / passer*, la cui finale è caduta per elisione o per assimilazione con la vocale iniziale della parola successiva: *abigil < advigilis*. A mio avviso, il soggetto di *pas'* è ancora l'alba, cioè la luce del Cristo, che avanza un poco a far miracolo delle tenebre. Dunque *abigil* (non è certo la forma betacizzata che può disturbare la lettura) è una apposizione o un attributo (a seconda che si interpreti come sostantivo: « colui che vigila », « il vigile », o come aggettivo: « vigile », « vigilante ») dell'alba, che è, ripetiamolo ancora una volta, figura di Cristo.

Sul *miraclar* non mi pare che possano sussistere dubbi, dopo che il *Novum Glossarium* ha portato gli esempi di *miraculare* con il significato di « far miracoli » (*N. G.* cita: « Petro contulit quandam creatam potentiam *miraculandi* »). Non si tratta quindi propriamente di « sbaragliare le tenebre », come vuole la Lazzerini, né di « scrutare le tenebre », come ha proposto il Chiarini, ma di « fare il miracolo » sulle tenebre, di « miracolare » le tenebre, riportando la luce. La forma transitiva non dovrebbe creare difficoltà, considerando che « entre les verbes transitifs et les verbes intransitifs il n'y a jamais eu de barrière absolue... En A(ncien) F(rançais) certains verbes se construisent à la fois de façon transitive

et intransitive »<sup>76</sup>. Secondo questa lettura (che mi sembra la più economica, in quanto rispetta in tutto e per tutto il manoscritto), il secondo verso del *refrain* anticiperebbe o riassumerebbe gli ultimi tre versi latini. Il *refrain*, cioè, ripeterebbe in sintesi i due momenti successivi dell'aurora, che già abbiamo osservato nella struttura delle strofe latine: l'apparire del primo albore (v. 1 del *refrain*) e i primi raggi del sole all'impallidire delle stelle dell'Orsa (v. 2 del *refrain*).

Per ogni verso latino e volgare dell'*Alba* ho già messo in evidenza gli elementi costitutivi fondamentali, tratti dalla *Bibbia*, in particolare dai *Salmi*, e dalla tradizione innografica. Anche quest'ultimo verso del *refrain*, letto « Poy pas' abigil miraclar tenebras » e tradotto « (l'alba) avanza un poco, vigile, a far miracolo sulle tenebre », trova le sue fonti di immagini e di linguaggio nella *Bibbia* e negli inni.

Abbiamo già visto come i *Salmi* s'intessano sull'opposizione luce / tenebre. Il Cristo = luce è parola stessa di Gesù secondo il Vangelo di Giovanni (9,4-5): « Me oportet operari opera eius qui misit me, donec dies est: venit nox, quando nemo potest operari: quamdiu sum in mundo, lux sum mundi ». Le epistole paoline sfruttano il motivo: « Nox praecessit, dies autem appropinquavit. Abiiciamus ergo opera tenebrarum, et induamur arma lucis » (*Rom.*, 13,12); oppure: « omnes enim vos filii lucis estis, et filii diei: non sumus noctis, neque tenebrarum » (*Thes.*, 5,5). Anche la seconda Epistola di Pietro offre elementi chiarificatori: « Et habemus firmiorem propheticum sermonem: cui benefacitis attendentes quasi lucernae lucenti in caliginoso loco donec dies elucescat, et lucifer oriatur in cordibus vestris » (1,19). Il « miracolare le tenebre » del nostro testo ha similitudine con il « miracolare il cieco » del Vangelo di Giovanni sopracitato che è un far riaprire gli occhi dello spirito alla luce del giorno, di cui il cristiano è figlio, secondo la parola di San Paolo.

Nei *Salmi*, Dio è il « protector », la « fortitudo », lo « adiutor » e il « susceptor »: « Ego dormivi, et soporatus

<sup>76</sup> Ph. Ménard, *Manuel du Français du Moyen-âge*. I. *Syntaxe de l'Ancien Français* par Ph. M., Bordeaux 1973, p. 124.



sum; et exsurrexi, quia Dominus suscepit me » (Ps., 3,6). Dio vigila dall'alto: « Oculi Domini super iustos, et aures eius in preces eorum » (Ps. 33,16). Giobbe invoca Dio « custos hominum » (7,20). In Geremia, Dio stesso afferma: « Sicut vigilavi super eos ut evellerem et demolirer... Sic vigilabo super eos ut aedificem et plantem... » (31,28); ed è ancora « verbum Domini » quando Geremia scrive: « Ecce ego vigilabo super eos » (44,27).

Se la *Bibbia* offre la giustificazione del motivo tematico, il *Breviario Gotico* e quello *Mozarabico* danno la giustificazione del linguaggio usato in questa ultima parte del *refrain*. In una *Oratio* di Mattutino del *Breviario Gotico*, per esempio, leggiamo: « Propter clementiam tuam petimus, ineffabilis Deus, ut super nos vigilet custodia tua semper angelica: et venientes ad lucem cum exultatione a tuo lumine in aeternum numquam discedamus »<sup>77</sup>. I richiami più specifici si trovano, tuttavia, nella liturgia di Mattutino del *Breviario Mozarabico*: « gregem tuum, Domine, ne deserat, pastor bone qui dormire nescis, invigila »<sup>78</sup>, oppure: « Vigila, Domine, super oves gregis tue... »<sup>79</sup>. La preghiera di Mattutino delle domeniche ordinarie è forse quella che meglio spiega il linguaggio del secondo verso del *refrain* della nostra *Alba*. La liturgia impone, dopo il canto di *Eterne rerum conditor*, la seguente *Oratio*: « Post gallorum canoribus noctis quiet[em] excussa[m], tibi, Domine, matura nox parturit diem... tibi, Domine, aves ad celum laudes emittunt, tuoque iussu, discussis tenebris, sol radi[os] infert mundo. Tua sunt ista miracula omnipotens pater... »<sup>80</sup>. Il linguaggio liturgico presiede dunque anche a questa seconda parte del *refrain*.

Il testo dell'*Alba*, nel suo insieme di strofe latine di tre versi monorimici e di *refrain* volgare, è nato, con molta probabilità, così come noi lo leggiamo. Questo non significa

<sup>77</sup> PL, LXXXVI, 51.

<sup>78</sup> *The Mozarabic Psalter*, cit., p. 292.

<sup>79</sup> *The Mozarabic Psalter*, cit., p. 301.

<sup>80</sup> *The Mozarabic Psalter*, cit., p. 362. Ho segnato con parentesi quadra le necessarie integrazioni, del resto già proposte in nota dall'editore J. P. Gilson.

che si debba per forza far coincidere lo scriba che ce l'ha trasmesso con l'autore. Possiamo, se non documentare, almeno ipotizzare altre due possibilità: che lo scriba copiasse un testo a lui pervenuto in qualche modo (che cioè il testo avesse avuto una diffusione scritta); che lo scriba fissasse graficamente l'inno cantato durante la liturgia del Mattutino (che cioè il testo avesse avuto una diffusione orale). La correttezza della forma fa propendere per la seconda ipotesi: in questo caso lo scriba, senza essere l'autore dell'inno, ne fu certo un rielaboratore, un adattatore, che nel dare veste grafica, potrebbe aver corretto qualche barbarismo nel latino, in modo che le strofe fossero linguisticamente ben distinte dal *refrain*. Questo era uso abbastanza corrente tra la fine del IX e i primi del X secolo: correzione, rielaborazione e compilazione confluivano nella tecnica della *imitatio*<sup>81</sup>. Anche senza ricorrere alle notissime (ma troppo recenti in relazione al nostro testo) parole di Eccheardo IV, che diceva di aver corretto e tolto i barbarismi dal poema giovanile di Eccheardo I sulle gesta di Gualtieri d'Aquitania, basterà osservare quello che Paolo Alvaro ha operato sopra un carme di Eugenio III di Toledo. La rielaborazione testuale era un aspetto dell'imitazione. Mi limito a citare i primi versi dei due *Carmina*<sup>82</sup>, prodotti a circa due secoli l'uno dall'altro:

Eugenio	Paolo Alvaro
Vox, philomela, tua cantus	Vox, filomela, tua metrorum
edicere cogit	carmina vincit
inde tui laudem rustica lingua	et superat miris flamina magna
canit.	modis.
Vox, philomela, tua citharas in	Vox, filomela, tua dulcis super
carmine vincit	organa pergit,
et superas miris musica flabra	cantica nam suave fulgide magna
modis.	canit.

E Paolo Alvaro procede con questo sistema per tutto il carme. Se non avessimo la lode dell'usignolo di Eugenio III,

<sup>81</sup> Su questo specifico argomento, sul quale faccio ricerche ormai da vari anni, spero di poter tornare al più presto in altra sede.

<sup>82</sup> Cito da F. J. E. Raby, *Med. Latin Verse*, cit., pp. 82-83 e 115-116.

come faremmo a riconoscere e a capire la tecnica di Paolo Alvaro? Questo è solo un esempio fra i tanti, ma sufficiente, spero, ad indicare quale poteva essere stata l'attività del nostro scriba.

Dobbiamo infine affrontare il problema del *refrain* e del bilinguismo. In quanto ai *refrains*, l'innologia greca ne attesta la presenza nella tradizione cristiana fin dai primi innografi. Si veda, per esempio, l'*Inno a Tecla* che chiude il *Convito* di Metodio di Olimpo, martirizzato nel 311<sup>83</sup>. L'inno alfabetico si struttura su strofe di 7 versi i cui due ultimi rappresentano il *refrain*:

Ἄγνεύω σοι καὶ λαμπάδας φασφόρους κρατοῦσα,  
 νυμφίε, ὑπαντάνω σοι.  
 (Per te pura, e fulgide faci reggendo, o sposo, a te vengo incontro<sup>84</sup>).

In Occidente il *Psalmus contra Partem Donati* di Agostino, oltre ad essere isosillabico, isotonico e monorimico, ha anche il *refrain*: « Vos qui gaudetis de pace, modo vero iudicate »<sup>85</sup>. Sia Metodio che Agostino anticipano l'affermarsi di quella forma lirica nota come *kontakion*, forse di origine siriana, che Romano il Melode, nel VI secolo, porterà al massimo splendore<sup>86</sup>.

In Occidente il *kontakion* non ha avuto né la diffusione né la gloria poetica raggiunta nell'innografia orientale. Forse perché in Occidente non abbiamo avuto un Romano il Melode, un grande poeta, cioè, che ne abbia fatto il suo principale mezzo espressivo. Dag Norberg, spiegando l'origine della poesia ritmica, a un certo punto, osserva: « En Espagne et dans le sud de la Gaule, nous trouvons aussi un autre

<sup>83</sup> R. Cantarella, *Poeti Bizantini*, vol. I. Testi. Milano 1948, pp. 3-7.

<sup>84</sup> La traduzione è di R. Cantarella, *o.c.*, vol. II. *Introduzione, Traduzioni e Commento*, pp. 47-51.

<sup>85</sup> *Aurelii Augustini Psalmus contra Partem Donati*. Introduzione, Testo critico, Traduzione e Note a cura di R. Anastasi. Padova 1957. Sarà da notare anche la limpida assonanza in cesura.

<sup>86</sup> P. Maas e C. A. Trypanis, *Sancti Romani Melodi Cantica. Cantica Genuina* edited by P. M. e C. A. T. Oxford 1963. Cf. *Introduction*, pp. XI-XV.

systeme. Dans la liturgie de ces pays, le chant responsorial semble avoir joué un rôle important: un soliste chantait un texte et l'assemblée y répondait en répétant un refrain après chaque partie. Le texte et le refrain étaient en prose mais possédaient en général un rythme marqué qui certainement se faisait sentir aussi dans la mélodie. C'est pourquoi on a commencé à employer le refrain, et même le texte précédant le refrain, pour créer de nouveaux vers »<sup>87</sup>. È certo tuttavia che, in Occidente, i *refrains* sono molto meno frequenti che in Oriente, anche se gli esempi non mancano. Molto antico — termine *ante quem* è la fine del VII secolo, data in cui veniva esemplato il ms. Benchorensis in cui è contenuto<sup>88</sup> — e non di origine ispanica o della Francia meridionale, è l'*Hymnus in Natale Martyrum vel sabbato ad Matutinum*. L'inno si compone di 9 strofe di 3 versi ciascuna + un *refrain*, uguale nelle strofe dalla quarta alla settima, e con qualche variante alla fine della 1, 2, 3, 8 e 9. Le strofe centrali si chiudono con « Tibi sancti canebant: Alleluia ». Le strofe 2, 3 e 7 variano il *refrain* minimamente: « Tibi sancti proclamant: Alleluia ». Varianti più consistenti si leggono alla chiusa della strofa 1 (« Victores in caelis Deo canentes: Alleluia ») e alla chiusa della 9 (« Trinitati cum sanctis dicamus: Alleluia »). Sembra che il *refrain* abbia un valore strutturale, quasi una cornice ad enucleare la parte centrale dell'inno. Quello che a noi interessa particolarmente è la struttura metrica della strofa: 3 versi + un *refrain*. Quando i versi della strofa divenissero monorimici, noi saremmo molto vicini alla struttura dell'*Alba*. E questo avviene, con una certa regolarità, nell'*Hymnus in Pacem* di Eugenio III di Toledo, cioè prima del 658, anno in cui Eugenio morì. L'inno si compone di 11 strofe di 3 versi ciascuna + il *refrain*: « Parce, redemptor! ». In 7 strofe su 11 i 3 versi sono monorimici a rima monovocalica. L'inno è alfabetico, ma nel Dreves non trovo che le strofe da H a S<sup>89</sup>: evidentemente l'inno doveva

<sup>87</sup> D. Norberg, *Manuel pratique de Latin Médiéval*. Paris 1968, p. 58.

<sup>88</sup> C. Blume, *op. cit.*, pp. 313-14.

<sup>89</sup> G. M. Dreves, *op. cit.*, pp. 92-93.

essere più lungo. Limitandomi a lavorare su quanto mi dà il Dreves, riporto, per dare un esempio, quelle che nel Dreves sono le strofe 1, 3, 8, 11 (la 2, la 4, la 6 e la 10 hanno versi non perfettamente rimati: poteva trattarsi di un giuoco di alternanze?):

(1) Haec nostra nobis conferunt peccamina,  
quae provocarunt iudicis sententiam,  
quam nulla flexit digna poenitentia;  
Parce, redemptor!

(3) Kaptis amicis et perustis praediis,  
Deum precemur corde cum suspiriis,  
ut curvet hostes et resistat improbis.  
Parce, redemptor!

(8) Pater superni numinis piissime,  
assiste fessis et iacentes erige,  
bellum paventes iam quietos effice,  
Parce, redemptor!

(11) Salvator alme, qui creasti saecula,  
ignosce, prosper, solve culpa vincula,  
ne puniatur tanta propter crimina;  
Parce, redemptor!

Se poi consideriamo che su 7 strofe di questo tipo 5 sono monorimiche sulla vocale *a* (oltre alla 1 e alla 11 sopraccitate, hanno la stessa rima in *a* la 5, la 7 e la 9), con questo ci troviamo di fronte a una struttura metrica *aaaz aaaz* etc., una struttura cioè di tipo «zagialesco» un mezzo secolo prima che gli arabi entrassero in Spagna. Non ritengo quindi utile ricorrere all'esempio delle *kharagiat* mozarabe per giustificare la struttura compositiva dell'*Alba*. Oltre tutto le *kharagiat* sono troppo recenti, almeno quelle che ci sono pervenute, per essere utilizzate ai nostri fini.

La recenziarietà delle *kharagiat* nei confronti dell'*Alba* fa sì che questi componimenti poetici possano servire soltanto in funzione analogico-comparativa anche riguardo al bilinguismo del nostro testo. Che poi le *kharagiat* abbiano potuto avere una qualche influenza sulla primissima poesia provenzale è fatto da non negare: del resto la stessa scelta dei temi, squisitamente laici e lontani dal canto liturgico, ope-

rata dai poeti occitanici, potrebbe darcene conferma. Per l'*Alba bilingue* il discorso mi pare diverso: il testo è sicuramente più antico delle più antiche *kharagiat* che ci sono pervenute, e inoltre se ne distacca profondamente, intessuto com'è di richiami biblici e innografici. Anche se le *kharagiat* fossero già esistite in quella seconda metà del IX secolo, quando possiamo pensare che la nostra *Alba* abbia avuto una prima diffusione, il monaco che ha fissato il testo per noi apparteneva a una cultura troppo diversa. Del resto, lo scriba stesso, almeno per quanto si può ipotizzare dalla sua grafia, era vissuto quasi cento anni prima delle più antiche spedizioni francesi in Spagna. Bisognerebbe altrimenti pensare che le influenze arabe fossero filtrate con la breve campagna di Spagna di Carlomagno nel 778. Ma possiamo veramente pensare a un bilinguismo ebraico-mozarabo e arabo-mozarabo in quello scorcio dell'VIII secolo, quando gli arabi stavano ancora fissando e confermando le loro conquiste?

Mi pare che anche l'esemplificazione giustificativa del bilinguismo dobbiamo cercarla altrove. Anzitutto nel Concilio di Tours: il Concilio di Tours è il primo documento ufficiale a dar dignità alle parlate popolari. È evidente che il Concilio riconosceva, non creava, uno stato di fatto: i volgari (o i loro prototipi) esistevano e noi ne abbiamo la documentazione sia nell'aggiunta scherzosa alla Legge Salica<sup>90</sup>, sia nelle, importantissime per noi, *Laudes Regiae* di Soissons<sup>91</sup>. È in queste *Laudes* degli anni 783-787 che abbiamo il primo ritornello in «volgare»: *tu lo iuva*. Si tratta di una specie di litanie in onore di papa Adriano e di Carlomagno « excellentissimo et a Deo coronato, / magno et pacifico rege Francorum et Langobardorum / ac patricio Romanorum », in cui alle invocazioni latine si rispondeva forse in coro con quel *tu lo iuva*, che è definibile come « rustica romana lingua ». Politica e religione sono i fattori che promuovono l'accettazione del volgare. E a me pare che l'*Alba bilingue* ri-

<sup>90</sup> D'A. S. Avalle, *Latino «circa Romançum» e «Rustica Romana Lingua»*. Testi del VII, VIII e IX secolo a cura di D'A. S. A. Padova 1965, p. 24.

<sup>91</sup> D'A. S. Avalle, *Latino «circa Romançum»* cit., pp. 25-26.

sponda a queste necessità, così come vi avevano risposto, con il loro misto di latino e di volgare, le *Laudes Regiae*. Sono le stesse necessità che, verso la metà del IX secolo, imporranno il volgare dei *Giuramenti* di Strasburgo, e, un po' più tardi, quello della *Sequenza di Santa Eulalia*. Sia la Chiesa che lo Stato non potevano ignorare l'esistenza delle masse, a cui entrambe le autorità dovevano indirizzarsi per avere vita.

Una certa similitudine di tecnica compositiva avvicina i *Giuramenti* al *refrain* della nostra *Alba*. Infatti come per ogni sentenza dei *Giuramenti* è possibile indicare la formula giuridica corrispondente in latino<sup>92</sup>, così è possibile ritrovare e citare per ogni elemento compositivo del *refrain* la formula latina tratta dalla *Vulgata* o dalla tradizione innografica. Questa dovette essere la tecnica che presiedette al primo uso politico o religioso della « rustica romana lingua ».

Maria Picchio Simonelli

<sup>92</sup> D'A. S. Avalle, *Protostoria* cit., pp. 433-443. Alle pp. 433-34 leggiamo: « L'estensore, o gli estensori, dei *Giuramenti*, una volta posti di fronte al problema di registrare per iscritto la volontà dei due principi, si sono attenuti rigorosamente (nei limiti ovviamente delle possibilità offerte dal contesto) alla tradizione giuridica medievale, senza innovare per nulla nella struttura sintattica e nella terminologia delle formule legali correnti all'epoca loro ».

## PRESENZE ERACLITEE

### NEL DE ANTIQUISSIMA ITALORUM SAPIENTIA VICHIANO

1. *Il 'De Antiquissima', la dottrina del flusso universale e quella della 'coincidentia oppositorum'*.

1.1. *Un luogo del 'De Antiquissima Itolorum Sapiencia' e la sentenza del fiume.* Nel capitolo IV di *DAIS*<sup>1</sup> (*De Essentiis, seu de Virtutibus*) Vico affronta, fra l'altro, il problema del moto (nei paragrafi III, IV, V). In particolare, nel par. IV (*Extensa inquieta*) si afferma che tutta la realtà è in continuo movimento. Riporto per intero il paragrafo (la spaziatura è mia):

Quies res metaphysica est, physica motus. Et fingere corpus ex se integrum, seu, ut ajunt, indifferens ad movendum quiescendumque, id Physica non sinit. Neque enim licet fingere quid in natura, et extra naturam simul. Natura enim motus est, quo res componuntur, vivunt, dissolvunturque; et in omni temporis momento aliud nobiscum componitur, aliud a nobis dissolvitur. Quare compositum esse moveri est. Motus enim est vicinia seu situs mutatio: nunquam non corpora corporibus vicina situm mutant: semper corpora effluunt, semper influunt: et haec est vita rerum, fluminis nempe instar, quod idem videtur, et semper alia atque alia aqua profluit. Quare nihil in natura hanc corporum viciniam, seu eundem situm, vel momento quidem temporis obtinet. Et illud placitum, quod res pergant obtinere formam, qua semel praeditae sunt, Scholas decet, quae ista tutoria naturae consilia in rerum naturalium caussis

<sup>1</sup> Per le sigle adoperate in questo lavoro si veda il prospetto a p. 58 s.

habent. Nam sane quae cujusque rei naturalis propria forma est, cum omni temporis momento ei accedat aliquid, vel decedat? Quare forma physica nihil aliud nisi continens rei mutatio est. Igitur ista perfecta quies omnino e physica est procul eliminanda [DAIS, pp. 82-84 = *Opere*, I, p. 164]<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> I testi vichiani sono qui riportati direttamente dalle edizioni originali di cui vengono rispettate le caratteristiche riguardanti la grafia e l'interpunzione nonché la ripartizione in capitoli e paragrafi, diversamente da quanto avviene nell'edizione Nicolini e in conformità delle mie *Alcune proposte per la nuova edizione delle opere di Vico (in particolare di quelle filosofiche)*, nel « Bollettino del Centro di Studi vichiani », 8 (1978), pp. 47-81 (cf. anche il mio *La situazione attuale della filologia vichiana* nel vol., edito dall'Università degli Studi di Perugia, V. Placella, *Dalla 'cortesia' alla 'scoperta del vero Omero'. Studi di critica e filologia italiana e umanistica, con un inedito di G. Vico*, Perugia-Città di Castello 1979, pp. 65-104). Accanto all'indicazione della pagina dell'edizione originale fornisco anche quella dell'edizione Nicolini (= *Opere...*). Ed ecco una mia traduzione del brano vichiano su riferito (chi scrive, come già annunciato in altre sedi, sta curando l'edizione critica del *De Antiquissima Italarum Sapientia*): « La quiete riguarda esclusivamente il mondo della metafisica, mentre il moto quello della fisica. E la Fisica non consente di rappresentarsi un corpo di per se stesso disponibile o, come si dice, indifferente al moto ed alla quiete, ché non è lecito raffigurarsi qualcosa contemporaneamente nella e fuori della natura: la natura, infatti, è moto per mezzo del quale le cose nascono per aggregazione, vivono e si dissolvono. E in ogni istante qualcosa si aggrega a noi e qualcos'altro si dissolve. Perciò, essere composto vuol dire muoversi. Il moto, infatti, è cambiamento di rapporto di vicinanza, ovvero di posizione; i corpi non cessano mai di mutare posizione rispetto a quelli ai quali sono vicini; sempre, in un continuo fluire, vi sono corpi che escono e corpi che entrano. E questa è la vita delle cose, proprio come un fiume che sembra il medesimo, eppure diversa e sempre diversa scorre l'acqua. Perciò, niente in natura conserva questo rapporto di vicinanza di corpi, ovverosia la medesima posizione, neanche per un istante, e la sentenza secondo la quale le cose continuano ad avere la forma di cui furono dotate una volta per tutte, ben si addice a quegli scolastici i quali annoverano tra le cause delle realtà naturali tali teorie atte a tutelare la natura. In effetti, qual mai può essere la forma propria di ciascuna realtà naturale, dal momento che, in ogni istante, ad essa si aggrega o da essa si distacca qualcosa? Perciò, la forma fisica non è altro che il continuo mutamento di una realtà. Dunque, cotesta perfetta quiete è da bandirsi dai concetti della fisica ».

Nel passo sono riecheggiate varie dottrine filosofiche, antiche e moderne e, inoltre, tesi della scienza del tempo. In questa sede ci si limiterà alle suggestioni eraclitèe.

Vico non nomina mai Eraclito nel *De Antiquissima*; eppure, la presenza dell'Oscuro di Efeso, anche se variamente mediata e fruita, è rilevante, nell'opera, e riguarda punti essenziali: almeno, cioè, la dottrina del flusso universale, quella della *coincidentia oppositorum*, la psicologia.

1.1.1. La presenza del testo del fr. eraclitèo 12 D.-K. nel *De Antiquissima*.

Esaminiamo, innanzi tutto, un calco da un frammento eraclitèo che interessa, appunto, queste tre dottrine (anche se Vico non l'utilizza per la terza: vedi qui 2.). Si prenda in considerazione la parte che ho data spazieggiata (e che denominerò V) all'interno del brano vichiano su riferito:

a) È evidente in « alia atque alia aqua profluit » un calco da ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα ἐπιρρεῖ, cioè dal frammento eraclitèo 12 D.-K., con l'uso del singolare (« aqua ») in luogo del plurale (« ὕδατα »): del resto, MARCOVICH, p. 153, nota 20, sostiene che « ὕδατα è probabilmente plur. pro sing. ». Per « profluit » ← ἐπιρρεῖ vedi punto c). Il testo del frammento in questione, riferito unicamente da Eusebio di Cesarea nella *Praeparatio evangelica* (XV 20,2) citando da Ario Didimo, è il seguente (secondo la scansione di MARCOVICH, p. 137: lo studioso usa dividere i frammenti eraclitèi in unità ritmiche):

ποταμοῖσι τοῖσιν αὐτοῖσιν ἐμβαίνουσιν  
ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα ἐπιρρεῖ

Sopra quelli che avanzano il passo entro i medesimi fiumi diverse e sempre diverse scorrono le acque [trad. Marcovich].

(Altri studiosi includono nel frammento anche il periodo successivo del passo di Eusebio: καὶ ψυχὰι δὲ ἀπὸ τῶν ὑγρῶν ἀναθυμιῶνται [« e anche le anime sono evaporazioni delle acque », trad. Diano]).

Il vichiano « alia atque alia aqua profluit », infatti, non può risalire ad altri frammenti o testimonianze eraclitèe: non, ad es., all'ἕτερα γὰρ ἐπιρρεῖ ὕδατα di Plut. *qu. nat.* 912 a

(ποταμοῖς δις τοῖς αὐτοῖς οὐκ ἂν ἐμβαίης ... ἕτερα γὰρ ἐπιρρεῖ ὕδατα: « Nei medesimi fiumi è impossibile che tu entri due volte... diverse acque, infatti, scorrono »), in quanto a partire da quest'ultimo testo non si sarebbe potuta produrre l'iterazione (« alia atque alia »).

b) Il « fluminis instar » del brano vichiano richiama Diog. Laert. IX 8, un luogo, cioè, della *Vita* di Eraclito: ῥεῖν τὰ ἄλλα ποταμοῦ δίκην « tutte [le cose] fluiscono a guisa di un fiume » (traduz. Mondolfo), elemento, peraltro, presente anche in Sen. *ep.* 58,22-23 (« fluminum more »: vedi 1.1.2.).

c) Anche nel vichiano « [fluminis] quod idem videtur » appare riecheggiato (liberamente) il fr. 12 D.-K., stavolta per la prima unità ritmica (ποταμοῖσι τοῖσιν αὐτοῖσιν ἐμβαίνουσιν). Il « videtur » è verosimilmente dovuto ad analogia con le altre fruizioni vichiane di termini opposti di ascendenza eraclitea (cf. 1.2. e anche 1.1.3.). L'utilizzazione vichiana del fr. 12. D.-K. appare, nel complesso, piuttosto libera: a parte il calco che, come visto al punto a), ci fa con assoluta certezza risalire ad esso, in Vico non è reso appieno l'ἐπιρρεῖ (« scorrono sopra ») che regge l'ἐμβαίνουσιν (« quelli che avanzano il passo in »), che regge, a sua volta, ποταμοῖσι τοῖσιν αὐτοῖσιν (« i medesimi fiumi »). L'ardua unità del periodo eracliteo risulta franta nella, peraltro, efficacissima paratassi vichiana che vede soggetto della prima frase, il fiume, della seconda, l'acqua (« fluminis... quod idem videtur, / et semper alia atque alia aqua profluit »): il « profluit » (« scorre » [in avanti, in giù]: « verso il mare », traduce Nicolini) non regge alcuna parte del periodo. Lo stacco tra la prima e la seconda unità ritmica del frammento, che in Eraclito è di natura esclusivamente ritmica, in Vico è ritmico e semantico. La fruizione vichiana del fr. 12 D.-K. appare, del resto, strutturalmente analoga a un riecheggiamento che del medesimo frammento è facile scorgere nel già cit. Sen. *ep.* 58,23 (vedi, ancora, 1.1.2.): « manet ...idem fluminis nomen, aqua transmissa est ». Si veda anche 1.1.3.

1.1.2. La fonte, per Vico, del testo del frammento.

Da dove ha attinto Vico il frammento? Esso manca in

raccolte eraclitee note all'epoca, quale quella presente nello STEPHANUS, quella che si trova nell'AQUILANUS e quella contenuta nello STANLEY: la prima che lo riporti è, per quanto io sappia, SCHLEIERMACHER (1807); né conosco utilizzazioni certe di esso fino all'epoca del Vico. Vico è risalito direttamente alla *Praeparatio evangelica* di Eusebio? L'esame di alcuni aspetti della fortuna, in epoca antica e moderna, del testo del fr. 12 D.-K., unitamente a quello del contesto della citazione vichiana, potrà aiutarci a formulare una risposta.

Già per epoca antica sono state indicate contaminazioni del frammento che stiamo studiando con altre attestazioni della sentenza del fiume: così, quella di Sen. *ep.* 58,22-23 è stata fatta derivare da una fonte scettica la quale, a sua volta, risalirebbe a Plat. *Crat.* 402 a oltre che al fr. 12 D.-K. (MARCOVICH, p. 148, anche per altri esempi analoghi).

Riporto il brano seneciano anche perché in esso sono riscontrabili ulteriori paralleli con il paragrafo di *DAIS Extensa inquieta* su riferito e con altri luoghi vichiani: « quaecumque videmus aut tangimus, Plato in illis non numerat quae esse proprie putat; fluunt enim et in adsidua deminutione atque adiectione sunt. nemo nostrum idem est in senectute qui fuit iuuenis; nemo nostrum est idem mane qui fuit pridie. corpora nostra rapiuntur fluminum more. quidquid vides currit cum tempore. nihil ex iis quae videmus manet. ego ipse, dum loquor mutari ista, mutatus sum. hoc est quod ait Heraclitus: in idem flumen bis descendimus et non descendimus. manet enim idem fluminis nomen, aqua transmissa est. hoc in amne manifestius est quam in homine. sed nos quoque non minus velox cursus praetervehit, et ideo admiror dementia nostram quod tantopere amamus rem fugacissimam corpus timemusque ne quando moriamur, cum omne momentum mors prioris habitus sit ». Il vichiano « quae cuiusque rei naturalis propria forma est, cum omni temporis momento ei accedat aliquid vel decedat? » sembra riecheggiare il seneciano « quaecumque videmus aut tangimus... fluunt... et in adsidua deminutione atque adiectione sunt »; il vichiano « in omni temporis momento aliud nobiscum componitur, aliud a nobis dissolvitur » trova riscontro, nel passo di Seneca, in « nemo nostrum idem est in senectute qui fuit iuuenis; nemo nostrum est idem mane qui fuit pridie » (da confrontare anche con *De Ratione*, p. 44 = *Opere* I, p. 90: « [...] Neque [...] ego idem nunc sum, qui modo fui, dum aegrotantes [Vico sta parlando, a questo punto della sua orazione, di medicina e di ammalati] proloquerer:

innumera namque temporis momenta jam aetatis meae praeterierunt: et innumeri motus, quibus ad summum diem impellor, jam facti sunt»). (Si noti che, sia nel passo seneciano che in quello vichiano il concetto di mutamento appare legato a quello di decadenza: si veda anche e specialmente la giovanile [1693] ed importante poesia *Affetti di un disperato*<sup>3</sup>. Il passo di Seneca è anche riferito dal Selden [autore citatissimo dal Vico] il quale riporta pure una strana testimonianza su Eraclito: costui avrebbe ordinato [per sé?] la cremazione: cf. J. Seldeni *Opera omnia*, Londini 1725, II 2, colonna 1256. È possibile trattarsi di amplificazione di testimonianze quali Aet. I 3,11). Per la contaminazione, in questi passi, con teorie « corpuscolari », vedi 1.1.3.

In epoca moderna non meno singolari sono state le vicende del testo del fr. eracliteo 12 D.-K. A parte i problemi di interpretazione sussistono problemi di trasmissione. Il fr. non si trova nella prima traduzione latina a stampa, a cura del Trapezunzio (1470), della *Praeparatio evangelica* di Eusebio, in quanto tale traduzione esclude l'intero libro XV, quello, appunto, che riferisce il frammento; si trova, ma adespoto, a causa di una lacuna, nell'*editio princeps* del testo greco della *Praeparatio*<sup>4</sup> e così nella traduzione di Basilea 1570<sup>5</sup>: per la prima volta nell'edizione della *Praeparatio* con versione latina a fronte (1628), sia nel testo greco che nella traduzione latina, il frammento viene attribuito ad Eraclito<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Cf. N. Badaloni, *Introduzione a G. B. Vico*, Milano 1961, pp. 298 ss.

<sup>4</sup> Εὐσεβίου τοῦ Παμφίλου Εὐαγγελικῆς προπαρασκευῆς βιβ. πεντεκαίδεκα. Eusebii Pamphili *Euangelicae Praeparationis Libri XV...* Lutetiae, Ex officina Rob. Stephani... MDXLIII.

<sup>5</sup> Eusebii Pamphili Caesariensis... *Opera omnia...* Basileae ex officina Petrina [la data, 1570, è in fondo alla prefazione]. All'interno si informa che la *Praeparatio evangelica* è tradotta da « Georgio Trapez., Marco Hoppero et in quibusdam locis Thoma Freigio » (si tratta di un completamento della traduzione del Trapezunzio la quale si fermava all'inizio del l. XIV ed era, anche nelle altre parti, non integrale). Si noti che il luogo della *Praeparatio evangelica* che riporta il frammento del fiume si trova al cap. 19, anziché 20 del l. XV, in questa versione.

<sup>6</sup> Eusebii Pamphili Caesariae Palaestinae Episcopi *Praeparatio evangelica* Franciscus Vigerus Rothomagensis Societ. Jesu Presbyter ex Mss. Codd... recensuit... Parisiis 1628 (vi fu una ristampa con la falsa data di Colonia, in realtà Lipsia 1688).

Potrà risultare utile il confronto del testo vichiano con un passo di VALLETTA sul flusso universale. Ecco:

Platone [...] nel Cratilo, quando parlò della divisione degli Enti e del movimento delle Unità, disse che scorrono tutte le cose, e non mai si ferma nulla: assomigliando gli Enti al flusso di un fiume, nel quale non è possibile entrarsi due volte, per non esser mai le medesime acque: 'Ρεῖν τὰ ἅλα ποταμοῦ δίχην — *Scorrere tutti gli enti a guisa di fiume*. E nel Timeo così ugualmente favella: *Onde così noi vediamo tutte queste cose, per un certo circolo scambievolmente fra loro distribuirsi nella generazione non vedendosi mai restar le medesime...* [VALLETTA, p. 263].

A parte il riferimento a una dottrina corpuscolare che viene qui contaminata con quella del flusso universale (la « divisione degli Enti » e il « movimento delle Unità »: le μόναδαι pitagoriche, queste ultime. Esse, come risulta da quanto precede il luogo citato, vengono da Valletta assimilate, sulla scia del Gassendi, agli atomi<sup>7</sup>), come, del resto, avviene nel paragrafo di *DAIS Extensa inquieta*, su riferito (e cf. 1.1.3.), nel quale è utilizzato il testo del frammento eracliteo 12 D.-K.; nel brano di Valletta è perspicua una traduzione da Plat. *Crat.* 402 a (ma Valletta, o la sua fonte diretta, non traduce il riferimento ad Eraclito) contaminato tacitamente con Plut. *qu. nat.* 912 a o anche proprio col testo del fr. 12 D.-K. (mentre, infatti, come s'è visto in 1.1.1., punto a), il testo vichiano, poiché contiene l'iterazione [« alia

<sup>7</sup> Cf. VALLETTA, p. 262. Per l'importanza di Giuseppe Valletta nella formazione del Vico e per la posizione del Valletta stesso circa una presunta ascendenza dell'atomismo a Mosè (assimilato con il leggendario Mocho) e a proposito dell'atomismo asserito di Omero, Pitagora, Eraclito, Platone ecc., nonché delle fonti di questa singolare storia dell'atomismo, rimando al mio saggio *Vico, Eraclito ed Ermodoro. (Con un excursus su Eraclito in G. Valletta e un'appendice 'D'intorno alla Legge delle XII. Tavole venuta da fuori in Roma')*, nel vol. II degli *Atti del Symposium Heracliteum* (Chieti 1981), Roma 1984. Si vedano anche le illuminanti pagine sul Valletta in F. Bottin, M. Longo, G. Piaia, *Dall'età cartesiana a Brucker*, vol. II della *Storia delle storie generali della filosofia* a c. di G. Santinello, Brescia 1979, pp. 271-295. Un raffronto tra i riferimenti all'atomismo contenuti nel passo vallettiano che esaminiamo su nel testo e quelli impliciti nel paragrafo vichiano *Extensa inquieta* è facilitato dal punto (O) dello specchio più sotto riportato.

atque alia »], non può che risalire al testo del fr. 12 D-K. [ἕτερα καὶ ἕτερα], VALLETTA, che tale iterazione non contiene [« per non esser mai le medesime acque »], può risalire sia a una fonte con l'iterazione sia ad una che non l'abbia: Plut. *qu. nat.* 912 a, appunto) e con Diog. Laert. IX 8, di cui vien riportato addirittura il testo greco, senza che, però, Diogene stesso sia nominato; infine vien riferito Plat. *Tim.* 49 cd. (Lo specchietto renderà perspicuo quanto qui detto).

Queste contaminazioni e queste giustapposizioni potrebbero essere state operate direttamente dal Valletta: ma la coincidenza di alcuni elementi di esse con altri presenti in contaminazioni antiche di testimonianze della sentenza del fiume (vedi sopra, p. 43) e, inoltre, con altre che s'incontrano in Vico (in V e nel suo contesto), rende legittimo postulare l'esistenza di una o più tradizioni cui Valletta, da una parte, Vico dall'altra, abbiano potuto attingere tramite o una fonte diretta comune ai due (ma diversamente utilizzata dall'uno e dall'altro), oppure due distinte fonti dirette.

In conclusione, propenderei per l'ipotesi che il Vico abbia attinto il materiale di V (e, in parte, anche del contesto di V) da una fonte del genere e che, in conseguenza, non abbia preso direttamente da Eusebio la citazione del fr. 12 D-K. Non sappiamo, peraltro, se la fonte diretta del Vico facesse il nome di Eraclito (cf. qui p. 44), se, cioè, Vico fosse consapevole dell'ascendenza eraclitèa del testo.

Lo specchietto che qui diamo (esso *non ha* lo scopo di dimostrare l'esistenza di una fonte diretta comune a Vico e a Valletta, ma soltanto quello di evidenziare le fonti remote, in particolare classiche, comuni) presenta, a sinistra, il testo vichiano (che viene preso a riferimento per la sinossi), a destra quello vallettiano, al centro le fonti classiche comuni. Queste vengono indicate coi numeri (1) (2) (3) (4). Con (0) ci si riferisce alle fonti le quali contaminano la dottrina eraclitèa del flusso universale con teorie « corpuscolari » (vedi la nota precedente ed anche 1.1.3., alla fine). Le sezioni, rispettivamente, dei testi di Vico e VALLETTA che corrispondono alle fonti classiche vengono indicate con i numeri di queste ultime. Lo spazieggiato, nel testo vichiano, indica dipendenza non certa dalla fonte.

## TAVOLA SINOTTICA

Vico (DAIS, p. 82s.)	FONTI COMUNI	VALLETTA, p. 263
(0) Natura... motus est, quo res componuntur, vivunt dissolvunturque; et in omni temporis momento aliud nobiscum componitur, aliud a nobis dissolvitur. Quare compositum esse moveri est... Semper corpora effluunt, semper influunt: [...]. Nam sane quae cujusque rei naturalis propria forma est, cum omni temporis momento ei accedat aliquid, vel decedat?	(0) [Interpretazioni le quali contaminano la dottrina eraclitèa del flusso universale con le teorie corpuscolari. Cf. anche Sen. <i>ep.</i> 58, 22-23]	(0) Platone... nel Cratilo, quando parlò del movimento delle Unità,
(1?) et haec est vita rerum,	(1) λέγει που Ἡράκλειτος ὅτι πάντα χωρεῖ καὶ οὐδὲν μένει, καὶ ποταμοῦ ῥοῆ ἀπεικάζων τὰ ὄντα λέγει ὡς δις ἐς τὸν αὐτὸν ποταμὸν οὐκ ἂν ἐμβαίης. Plat. <i>Crat.</i> 402 a	(1) (3a?) disse che scorrono tutte le cose, e non mai si ferma nulla: assomigliando gli Enti al flusso di un fiume, nel quale non è possibile entrarsi due volte
(2b) fluminis nempe instar,	(2) [a] ῥεῖν τὰ ὄλα [b] ποταμοῦ δίχην Diog. Laert. IX 8	(2) ῥεῖν τὰ ὄλα ποταμοῦ δίχην— <i>Scorrere tutti gli enti a guisa di fiume.</i>
(4b') quod idem videtur, (4b'') et semper alia atque alia aqua profluit.	(3) [a] ποταμοῖς γὰρ δις τοῖς αὐτοῖς οὐκ ἂν ἐμβαίης, ὡς φησιν Ἡράκλειτος [b] ἕτερα γὰρ ἐπιρρεῖ ὕδατα. Plut. <i>qu. nat.</i> 912 a  (4) [a] εἶκασεν αὐτὰς [sc. ψυχὰς] τοῖς ποταμοῖς λέγων οὕτως. [b'] ποταμοῖσι τοῖσιν αὐτοῖσιν ἐμβαίνουσιν [b''] ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα ἐπιρρεῖ. (Eus. <i>Praep. ev.</i> XV 20,2).	(3b), (4b'')? per non esser mai le medesime acque:



## 1.1.3. Come Vico interpreta il testo del frammento.

Occorre notare che il fr. 12 D.-K. occupa un posto particolare nell'ambito delle altre testimonianze sulla sentenza eraclitèa del fiume e sul flusso universale (di questi *testimonia* MARCOVICH riporta 40). Tra i moderni studiosi essa è l'unica la cui autenticità non viene messa in discussione (se non dal Vlastos); secondo alcuni, anzi (Reinhardt, Kirk, Marcovitch...), il fr. 12 D.-K. costituirebbe l'unico testo autenticamente eraclitèo della sentenza del fiume. Per Marcovitch, in particolare, tutti gli altri discenderebbero da una interpretazione deformante della dottrina eraclitèa dovuta a Cratilo. Mentre, infatti, Eraclito sosteneva la coesistenza degli opposti (il fiume è il medesimo; le acque sono sempre diverse), Cratilo avrebbe interpretato nel senso che tutto continuamente muta e non conserva identità alcuna (il fiume, le acque, i bagnanti). Di qui, sempre secondo Marcovitch, da Platone in poi, la versione col  $\delta\iota\varsigma$ , quella che nega la possibilità di immergersi due volte nel medesimo fiume (Plat. *Crat.* 402 a; Plut. *qu. nat.* 912 a ecc.) e la convinzione, di Cratilo stesso (attestata da Aristotele, *metaph.*  $\Gamma$  5,1010 a 7), che neppure una volta ciò potesse avvenire. Nel Diels-Kranz, invece, vengono considerate autentiche tre versioni della sentenza del fiume, e cioè, oltre al fr. 12 D.-K., i fr. 49 a e 91 D.-K. Varia è la gamma delle opinioni degli studiosi recenti. Il Mondolfo ritiene autentiche le tre versioni, convinto che Eraclito sia tornato più volte sull'esempio del fiume prendendo in considerazione sempre nuovi aspetti. Inoltre, a differenza del Marcovitch e di altri, Mondolfo sostiene che anche la dottrina del flusso universale è autenticamente eraclitèa (al pari di quella della *coincidentia oppositorum*): è vero che Cratilo diede di essa un'interpretazione inesatta con il sostenere soltanto il perenne flusso ed il perenne divenire che, invece, nella visione eraclitèa costituiva solo un aspetto della realtà; è vero che anche Platone ha risentito di tale interpretazione (ad es., proprio in *Crat.* 402 a): ma il grande filosofo ateniese, secondo il Mondolfo, avrebbe inteso correttamente la dottrina eraclitèa come risulterebbe da altri luoghi delle sue opere (MONDOLFO-TARAN, pp. CXXIX ss.).

Ora, Vico, utilizzando il fr. 12 D.-K. (che, come s'è visto, testimonia in modo inequivocabile la dottrina del permanere insieme con quella del divenire) l'ha inteso correttamente (egli o la sua fonte immediata, se questa offriva già un testo interpretato-rimaneggiato)? Il « videtur » presente nella sua fruizione ci porta ad escludere almeno che egli si sia servito della sentenza del fiume in senso correttamente eraclitèo: il fiume, per Vico, non è il medesimo, essendo le acque sempre diverse. Vico, cioè, utilizza il frammento in senso cratilèo.

Ad illuminare la posizione vichiana circa il flusso universale e la *coincidentia oppositorum* mi sembra importante riferire un luogo di Marsilio Ficino su Eraclito: « [...] Deus unus, idearum exuberans plenitudo, materiam fluctuantem fingit semper simulacris idearum, quae sane simulacra neque verae species sunt apud Platonicos, quamquam veras esse Physici arbitrantur, neque quiescunt umquam, ut Heraclitus ait, labente materia, etsi quiescere eas ignorantes existimant »<sup>8</sup>. Vico, in *DAIS*, p. 38 (= *Opere*, I, pp. 143 s.) afferma, nella sua ricerca etimologica, che *genus*, per i latini, è « forma » e *species* corrisponde a « individuo » e ad « apparenza »; le *species* sono « simulacra ad eas formas expressa »; inoltre, i *genera* per gli antichi filosofi italici (per i quali si veda la nota 13 del presente studio), erano non gli universali degli scolastici ma le forme: *forme*, beninteso, metafisiche (analoghe alla forma del modellatore, la quale rimane sempre la stessa) e non fisiche (analoghe, queste ultime, alla forma del seme, la quale è in continuo mutamento). Insomma, la teoria del divenire riguarda le « forme » fisiche: in esse si verifica la contraddizione tra il moto (*reale*) e l'apparenza di stabilità e quiete. La teoria del flusso universale risulta, così, in Vico, di chiara impostazione e mediazione platonica (da Platone e dai vari platonismi, in particolar modo quelli della Rinascenza). Il Vico introduce di suo quella dei « punti metafisici » e del « conato ».

Vico sostiene, infatti, in *DAIS*, che la realtà naturale è in continuo movimento, anche laddove tale movimento non appare. Dio ha creato la « materia » che è virtù di estensione e di movimento al tempo stesso. Il « conato », realtà metafisica, è un « modo » della « materia ». Prima della creazione della materia, c'è Dio, in cui è perfetta quiete; quando la natura già esiste, si dà soltanto il moto, non il conato. Dunque, il conato è una realtà metafisica intermedia tra la quiete e il moto. La natura « conando » incomincia ad esistere, ovvero, il conato è la natura *in fieri*. D'altro canto, ed analogamente, in natura vi sono realtà estese; ma Dio non ha estensione, vi dev'essere, perciò, una realtà (metafisica) intermedia che non è estesa ma che è capace di estensione: si tratta dei « punti metafisici » (*DAIS*, p. 65 = *Opere*,

<sup>8</sup> Cf. la *Theologia platonica*, a cura di M. Schiavone, Bologna 1965, II, p. 138.

I, p. 156). Il conato è attribuito (*dos*), appunto, del punto metafisico. Il mondo fisico è costituito di realtà imperfette e divisibili all'infinito (Vico ha trasferito il principio atomistico dell'indivisibilità dal mondo fisico a quello metafisico, con la teoria dei « punti metafisici », indivisibili); il mondo metafisico è delle idee « seu de rebus optimis nempe de individuis virtutibus, quae efficaciae sint indefinitae » (*DAIS*, p. 70 = *Opere*, I, p. 158).

Ma ancor più calzante per il nostro intento è l'*Argumentum* premesso dallo stesso Ficino alla sua traduzione latina del *Cratilo*: « [...] controuersiam inter Hermogenem et Cratylum Socrates et Plato ita componunt, ut Heracliti quidem sententia in Physicis, Parmenidis vero in Metaphysicis sit probanda: si quis vel statum rerum ad naturalia, vel motum transferat in diuina, sit penitus improbandus »<sup>9</sup>. È proprio la posizione di Vico: una dottrina eraclitèo-cratilèa veicolata attraverso Platone (comunque s'intenda la posizione di quest'ultimo: vedi p. 48) e il platonismo, per le realtà naturali; una dottrina della stabilità, anch'essa di mediazione platonica, per le realtà metafisiche.

Ma ai motivi eraclitèo-cratilèi, nel contesto vichiano in cui si trova la citazione del frammento del fiume, s'intrecciano motivi « corpuscolari » (« in omni temporis momento aliud nobiscum componitur, aliud a nobis dissolvitur... » ecc.: si veda lo specchietto al punto (O)). Si confrontino con altri luoghi vichiani, ad es. la III *Orazione inaugurale* in *Opere*, I, p. 31: « Audi Democritum, quam verisimillima de principiis rerum, de corpusculorum effluvio, de sensibus contempe-

<sup>9</sup> *Divini Platonis Operum omnium quae extant ex latina Marsilii Ficini versione...* apud iacobum Stoer 1592. Del resto, anche in VALLETTA, p. 299, citando Esichio, si dice che Platone « fece un miscuglio così de' dogmi degli Heraclitei, come de' Pitagorici e de' Socratici; cioè per quello che si percepisce co' sensi seguiva le parti di Heraclito, in quelle cose che colla mente si comprendono per sentenza di Pitagora filosofava, ed in quelle della vita civile... Socrate ». Per quanto riguarda i « punti metafisici » del Vico in relazione con il sistema leibniziano, cf. A. Corsano, G. B. Vico, Bari 1956, pp. 123 ss. In questo volume si accenna anche « a un dualismo platonico-eraclitèo » cui sarebbe pervenuto Vico nel *De Ratione* « esaltando a suprema, inaccessibile purezza e altezza l'idea platonica, cui tanto più si contrappone la inafferrabile mobilità e fluidità della vicenda naturale ed umana », e si aggiunge opportunamente: « Questa la premessa del *De antiquissima*, nel quale il cap. 'De generibus sive de ideis' riassume a suo modo la plurisecolare contesa tra il moderato realismo naturalistico degli aristotelici, il realismo assoluto dei platonici e il particolarismo dei nominalisti » (p. 117). Sui « punti metafisici » e Zenone (cui Vico fa espresso riferimento) ho raccolto materiale per un successivo studio.

tur ». Peraltro, il Vico non condivide, dell'atomismo, il principio dell'indivisibilità, ma sostiene la divisibilità all'infinito della materia; e non condivide il principio del vuoto, ma ritiene tutta la realtà fisica piena). Democrito è uno dei capisaldi di quello schizzo di storia della filosofia greca fino a Platone che Vico tratterà in *SN 1725* (p. 180s. = *Opere*, III, pp. 165 ss.) ed era già chiaramente individuabile nella dottrina dell'anima quale « infocato vigor » presente nella giovanile poesia vichiana *Affetti di un disperato* (*Opere*, V, p. 314: per la psicologia democritea cf. anche un luogo di Valletta riferito nel paragrafo 4 del mio cit. *Vico, Eraclito ed Ermodoro*).

#### 1.1.4. Platone e l'eraclitismo di Vico.

Si può, così, affermare che un posto privilegiato, nell'ambito dei tramiti che hanno consentito a Vico di assimilare dottrine eraclitèe, spetti a Platone, tanto più che i dialoghi nei quali maggiormente tali dottrine sono presenti (*Cratilo*, *Teeteto*, *Timeo*...) sono anche tra i più frequentati e citati dal filosofo napoletano. Anzi, per esplicita dichiarazione di quest'ultimo nel *Prooemium* all'opera, il *De Antiquissima Italarum Sapientia* si propone come modello il *Cratilo*: come con questo dialogo Platone intese ricostruire l'antica sapienza greca attraverso le etimologie, altrettanto vuol fare Vico per la primigenia sapienza italica, a suo modo di vedere consegnata originariamente alle parole latine<sup>10</sup>. (A questo punto ci si pone un problema i cui termini meritano un approfondimento e che mi propongo di affrontare specificamente in altra sede: era consapevole Vico dell'ascendenza

<sup>10</sup> In *DAIS* Vico sostiene che gli antichissimi fondatori della lingua latina caricarono alcune parole di pregnanti significazioni filosofiche, prese in prestito dal fiorentino pensiero indigeno (« italico », appunto) dell'Italia meridionale. I parlanti latino avrebbero, in séguito, usato lo strumento linguistico ignari della « sapienza riposta » che esso racchiudeva. Tale impostazione verrà, in séguito, modificata dal Vico, almeno per la parte che attribuiva sapienza « riposta », filosofica, ai fondatori della lingua (Vico accuserà sé stesso di aver peccato di « boria dei dotti » per tale sua tesi): in *SN 1725* (p. 274, non numerata = *Opere*, III, p. 272) sosterrà « che i primi Autori delle Lingue furono Sapienti: ma della prima, e propria Sapienza, che fu de' Sensi ». Questo tipo di sapienza è quello che il Vico della *Scienza Nuova* attribuisce ai popoli primitivi, compresi i rispettivi capi spirituali, i fondatori di nazioni, i legislatori, i poeti; essa è ben distinta da quella razionale, riflessa, dei filosofi.

eraclitea della questione centrale del *Cratilo* e cioè quella dell'ἁπλοῦς naturale del linguaggio? Per Platone si veda MONDOLFO-TARAN, p. CXLI e cf. MARCOVICH, p. 137).

Alla preminenza probabile del tramite platonico si può attribuire anche, a mio avviso, la presenza, direi, esclusiva, nel Vico, di riecheggiamenti dalla dottrina del flusso universale (e della *coincidentia oppositorum* con le riserve che emergono qui a p. 48): i riferimenti alla dottrina eraclitea del fuoco non sono sicuri in Vico (per quanto riguarda Platone, Mondolfo sostiene [in MONDOLFO-TARAN, pp. CXVIII ss.] che tale dottrina non era ignota al filosofo ateniese). Ma andrebbero condotte indagini più approfondite, ad es. su *SN 1725*, p. 246 (= *Opere*, III, p. 241) dove, in un contesto in cui mostra che l'acqua e il fuoco furono « elementi del Mondo Civile » profano e sacro (i matrimoni solenni celebrati con l'acqua e col fuoco; l'« interdetto dell'acqua e del fuoco », ecc.), Vico conclude che « i Fisici poi vi ficcarono essi la loro favola, che l'acqua, e 'l fuoco fussero da' Poeti Teologi stati intesi gli elementi del Mondo naturale ». Ciò secondo una costante del Vico della *Scienza Nuova* di interpretare gli « elementi » (ἀρχαί) di cui parlano i filosofi presocratici (« i Fisici ») come un'utilizzazione, da parte di quei pensatori, in direzione fisicistica di miti e di parole che nell'epoca dei poeti teologi avrebbero avuto significato « civile », cioè politico-sociale.

Può apparire strano che Vico, pur utilizzando in larga misura (specialmente per quanto riguarda la propria dottrina sul moto) materiali di ascendenza eraclitea, non nomini mai Eraclito nel *De Antiquissima*. Ma tale impressione potrà essere, in parte, mitigata se si considera che Platone, il principale mediatore, cioè, per Vico della dottrina eraclitea, pur riportando e riecheggiando tantissimo da Eraclito non lo nomina che poche volte.

### 1.2. In che modo Vico utilizza la dottrina eraclitea della 'coincidentia oppositorum'.

Un altro riecheggiamento eracliteo compare in *DAIS* e ancora a proposito di *coincidentia oppositorum*:

[...] prava ut recta [Vico parla qui di realtà naturali e dice che quelle che *appaiono* diritte, rette, sono, in effetti, curve: non esistono linee rette in natura] multa ut unum, alia ut idem, inquieta ut quieta cernimus: sed cum neque rectum, neque unum, neque idem, neque quietum sit in natura; falli in his rebus nihil aliud est, nisi homines vel imprudentes, vel falsos de creatis rebus, in his ipsis imitamentis Deum Opt. Max. intueri [*DAIS*, p. 101 = *Opere*, I, p. 174].

Il « prava ut recta [cernimus] » richiama almeno gli opposti eraclitei che MARCOVICH, p. 115 denomina « opposti geometrici » (« dritto e curvo; su e giù; inizio e fine »), in particolare il fr. 59 D.-K. (« Del rullo da cardatore il movimento *dritto* [di traslazione] e quello *curvo* [di rotazione] sono uno e il medesimo »: trad. Marcovich; corsivo mio). Il « multa ut unum [cernimus] » che leggiamo nel passo vichiano rinvia, a sua volta, ai frr. 10, e 50 D.-K.; per « alia ut idem [cernimus] » rimando al fr. 12 D.-K., già discusso; « inquieta ut quieta cernimus », infine, richiama il μεταβάλλον ἀναπαύεται del fr. 84 a D.-K. (trad. Marcovich: « Nel cambiamento è in stato di quiete [il fuoco?] »).

Le corrispondenze qui elencate, peraltro, vogliono avere, più che lo scopo di mostrare una serie di dipendenze dirette, quello di sottolineare il significato diverso che « materiali » di ascendenza eraclitea assumono nel nuovo contesto (qualunque sia stato il tramite fra i due autori). Il motivo comune delle fruizioni vichiane è costituito dall'affermazione dell'*apparenza* (« videtur », « cernimus », quest'ultimo verbo usato nel senso di vedere esattamente il contrario di quello che è): il fiume *sembra* lo stesso, ma scorrono acque sempre nuove; « vediamo » diritte le linee curve, l'uno invece della molteplicità, in stato di quiete le realtà, mentre sono caratterizzate da continui movimenti<sup>11</sup>... Qui il Vico, pur servendosi di terminologia eraclitea, nega la *coincidentia oppositorum* e riconosce veridica, per quanto riguarda le realtà naturali,

<sup>11</sup> Si veda, in particolare, *DAIS*, pp. 84 ss. (= *Opere*, I, pp. 165 ss.): si tratta del paragrafo *Motus incommunicari*, dove, peraltro, come al solito, gli influssi sono molteplici, da Lucrezio a Malebranche. Per quel che riguarda gli opposti sopra esaminati in Vico (« multa ut unum » ecc.) cf. anche Plat. *Phaedr.* 261 d.

soltanto una serie di attributi (« prava », « multa », « alia », « inquieta »), mentre sarebbe senza corrispondenza in natura l'altra (« recta », « unum », « idem », « quieta »).

A quest'ultima serie Vico attribuisce, peraltro, una funzione molto importante: essa rimanda alle realtà metafisiche e a Dio con lo stesso porsi come esigenza o tensione non realizzabile nelle realtà fisiche: « falli in his rebus nihil aliud est, nisi homines vel imprudentes, vel falsos de creatis rebus, in his ipsis imitantis Deum Opt. Max. intueri », abbiamo visto, malebranchianamente, concludere Vico).

A questo punto è chiaro che una coincidenza o, preferirei dire, una corrispondenza degli opposti sussiste in *DAIS*, ma tra le realtà fisiche, da una parte, e quelle metafisiche e Dio, dall'altra, con una distinzione rigorosamente aliena da ogni monismo, e, nello stesso tempo, con un importante collegamento: vediamo male le realtà fisiche, esse ci appaiono quali non sono. Eppure quello stesso nostro veder male, quel nostro ingannarci, veicola una verità più alta: ciò che ci sembra sul piano fisico non è vero su quel piano (anzi, è vero il contrario), ma lo è su quello metafisico.

Altri motivi eraclitèi sembrano riecheggiati in *DAIS*:

[...] in capite sunt organa duum sensuum quorum alter est omnium maxime disciplinabilis, nempe auditus; visus alter, qui omnium est maxime acerrimus [*DAIS*, p. 93 (= *Opere*, I, p. 170)]

in rapporto ai frr. 55 e, soprattutto, 101 a D.-K. (da confrontarsi, naturalmente, con Her. I 8,2). Un riflesso di tale frammento è in Plat. *Resp.* VI 507 cd (cf. MONDOLFO-TARAN, p. CLIV).

2. *Eraclito e la dottrina sull'anima nel 'De Antiquissima'*. Il testo del frammento 12 D.-K. veniva fruito dal Vico estrapolato dal contesto nel quale è posto in Ario Didimo-Eusebio (vedi sopra, 1.1.1.), cioè un contesto psicologico (la teoria dell'anima come ἀναδυμίασις).

2.1. Ma in *DAIS* ritrovo anche un riecheggiamento del fr. 67 a D.-K. (la cui attribuzione ad Eraclito è, peraltro, di-

scussa). Si tratta di un luogo di Hisdosus Scholasticus, che Vico non può aver visto direttamente (malgrado coincidenze letterali). Il riecheggiamento, per la seconda parte, e cioè per il motivo del ragno, si trova in un contesto in cui Vico critica la dottrina cartesiana della ghiandola pineale (pertanto, esso non esprime dottrina vichiana). Un paragone dei nervi con i fili della rete del ragno si trova nella *Dioptrique* di Cartesio, IV 113<sup>12</sup>.

fr. 67 a D.-K.

*DAIS*

alii autem dicunt quod mundi medietas est sol, quem cor totius mundi esse volunt. quemadmodum enim, inquiunt, anima hominis sedem et domicilium in corde habet, unde per membra corporis vires suas spargens in omnibus corporis membris tota sua membra vegetat, ita vitalis calor [...] cui sententiae *Eraclitus* adquiescens optimam similitudinem dat de aranea ad animam, de tela araneae ad corpus: sicut aranea, ait, stans in medio telae sentit quam cito musca aliquem filum suum corrumpit itaque illuc celeriter currit quasi de fili persectione dolens, sic hominis anima aliqua parte corporis laesa illuc festine meat quasi impatiens laesionis corporis, cui firme et proportionaliter iuncta est.

Animi sedem et domicilium antiqua Italiae Philosophia cor esse opinata est [...] [*DAIS*, p. 92 = *Opere*, I, p. 170]

[...] fingunt [sc. « nostrae tempestatis metaphysici », cioè i cartesiani] mentem humanam tanquam araneum, ita in conario, ut ille in suae telae centro quiescere; et ubi quodvis telae filum alicunde motum sit, araneus id sentiat: quum autem araneus, immota tela, tempestatem praesentiscit, omnia suae telae fila commoveat [*DAIS*, p. 34 = *Opere*, I, p. 140].

2.2. Ma la dottrina vichiana sull'anima esposta in *DAIS* (ed attribuita dall'autore, come al solito, all'*antiquissima sapientia italica*) presenta altre implicazioni con quella eraclitea o, meglio, con un'opinione che si assegnava all'Efesio in

<sup>12</sup> Nelle *Oeuvres* di Descartes a cura di C. Adam e P. Tannery, VI (Parigi 1902), p. 111 s.

base a guasti nella trasmissione di un luogo dell'*Irrisio Gentilium Philosophorum* di Ermia (*Hermiae irris. 2*)<sup>13</sup>. Tale luogo è riferito in traduzione italiana da VALLETTA, p. 155: «Quindi è che alcuni dicano che l'animo nostro sia fuoco come già disse Democrito; altri che sia aere, come disser gli Stoici; altrimenti altri un moto, o vero mozione, come scrisse Eraclito. Altri essere una essalazione, o vero una certa forza, la quale dalle stelle discende».

Si vedano i paragrafi *De Anima Brutorum* e *De Animi sede* nel centrale cap. V di *DAIS (De Animo, et Anima)* dove, beninteso, le implicazioni con tutta una serie di fonti, dagli stoici agli epicurei (in particolare, Lucrezio), ai Padri della Chiesa, a Cartesio e oltre, sono molteplici. Ecco alcuni luoghi: «[...] observandum Latinos animam quoque aërem appellasse, quem omnium mobilissimum esse constat [...] conjicere datur, antiquos Italiae Philosophos, aëris motu animum, et animam definivisse [...] Cum autem de immortalitate Latini loquebantur, eam animorum, non animarum dicebant. An ejus locutionis origo sit, quia ejus auctores animi motus liberos et ex nostro arbitrio; motus autem animae non sine corporis, quod corrumpitur, machina gigni animadverterent: et quia libere animus movetur, infinitum desiderat, ac proinde immortalitatem. Quae ratio tanti momenti est, ut Metaphysici etiam Christiani hominem per arbitrii libertatem a brutis

<sup>13</sup> Per la genesi dell'errore nella tradizione manoscritta di *Herm. 2* (testo visibile anche in *Dox*, p. 651) rimando, oltre che all'apparato di *Dox*, alla *Patrologia Graeca* (VI, colonna 116, nota 3): l'errore dovuto a una maldestra introduzione e collocazione nel testo di note marginali, consisterebbe nell'attribuire ad Eraclito la teoria della ψυχή come κίνησις («moto o vero mozione») anziché come ἀναθυμίασις («essalazione»). Gli «antiqui Italiae Philosophi» sono, in *DAIS*, una sorta di mitici quanto anonimi rappresentanti di una sapienza indigena dell'Italia meridionale, pregreca e precedente allo stesso Pitagora, il quale avrebbe già trovato sul nostro suolo una fiorente «setta» filosofica. Concetto, questo, quasi metastorico e non del tutto assimilabile (malgrado le forti analogie) a quello di filosofia «italica» di cui in Diogene Laerzio e poi, ad es. in STANLEY e neppure a quello che si riscontra in VALLETTA, ma le cui radici sono rintracciabili, in parte, nell'*humus* della cultura meridionale, nella quale anche dopo Vico (si pensi al Cuoco) avrà fortuna.

distingui putaverint» (*DAIS*, pp. 88-90 [= *Opere*, I, p. 167 s.]): dove è evidente come anche il motivo dell'anima-aria (che il Vico ben sapeva risalire agli stoici, ma la cui prima formulazione attribuiva ai soliti antichissimi italici), centrale nel sistema del *De Antiquissima*, viene strettissimamente collegato dal filosofo napoletano con quello dell'anima-moto (gli antichissimi filosofi dell'Italia definivano l'*animus* e l'*anima* ricorrendo al concetto di movimento di aria). Anzi, il costitutivo dell'uomo rispetto agli animali sarebbe presso quei filosofi, secondo il Vico, il principio interno del movimento (l'*animus*, appunto, mentre i bruti vengono mossi soltanto da occasioni che vengono loro dall'esterno: «Congruit cum his, quae modo disseruimus, ea locutio, qua Latini animantia rationis expertia dixerunt *bruta*: brutum autem iisdem idem ac immobile significabat: et tamen bruta moveri videbant. Necesse igitur est, antiquos Italiae Philosophos id opinatos, bruta, quod non nisi a praesentibus moveantur, ea immobilia esse, et ab objectis praesentibus, veluti per machinas moveri: homines autem principium internum motus habere, nempe animum, qui libere moveatur» (*DAIS*, p. 91 [= *Opere*, I, p. 169])<sup>14</sup>.

VINCENZO PLACELLA

<sup>14</sup> Cf. l'importante ricerca di U. Pizzani, *Presenze lucreziane nel giovane Vico*, in *Letterature comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna 1981, pp. 1425-1449: lo studioso, a proposito della psicologia espressa nel *De Antiquissima* e dei numerosi riscontri possibili con Lucrezio, si sofferma (p. 1439) su «l'unica variante rispetto a Lucrezio, di far entrare» nella composizione dell'*animus* e dell'*anima* «un solo elemento (l'aria) anziché quattro» come, invece, in Lucrezio (cf. ivi anche la nota 40 e le pp. 1443-1445; per la «mens» come moto: p. 1447). Al concetto di anima-moto è, in certa misura, collegato non soltanto il fr. 67a D.-K. ma anche un brano di Calcidio («at vero *Heraclitus* intimum motum, qui est *intentio animi sive animadversio, porrigi dicit per oculorum meatus...*» cf. MARCOVICH, p. 396).

## SIGLE

## Manoscritti e stampe di opere vichiane

*De Ratione* = *De / nostri Temporis / Studiorum Ratione / Dissertatio / a Joh. Baptista a Vico / Neapolitano / Eloquentiae Professore Regio / In Regia Regni Neap. Academia / XV. Kal. Nov. Anno MDCCIIIX. / ad / Literarum studiosam Juventutem / solenniter habita / Deinde aucta / Neapoli / Typis Felicis Mosca Anno MDCCIX. / Permissu Publico.*

DAIS = *De / Antiquissima Italarum / Sapientia / ex Linguae Latinae Originibus / eruenda / Libri tres / Joh. Baptistae a Vico / Neapolitani / Regii Eloquentiae Professoris, / Neapoli, MDCCX. / Ex Typographia Felicis Mosca / Permissu Publico. [e, nell' «occhio», p. 9:] Liber primus, / sive / Metaphysicus / Ad nobilissimum Virum / Paullum Matthiam / Doriam / Praestantissimum Philosophum / scriptus.*

SN 1725 = *Principj / di una Scienza Nuova / intorno / alla natura delle Nazioni / per la quale / si ritrovano / i principj / di altro sistema / del Diritto Naturale / delle Genti / All'Eminentiss. Principe / Lorenzo / Corsini / Amplissimo Cardinale / dedicati, / In Nap., per Felice Mosca MDCCXXV, / Con licenza de' Superiori [rist. anast. a cura di T. Gregory, Roma 1979].*

*Opere* = G. Vico, *Opere*, I, a cura di G. Gentile e F. Nicolini, Bari 1914; ristampa anastatica, ivi, 1968 (contiene: *Le Orazioni inaugurali, il De Italarum sapientia e le Polemiche*); III, a cura di F. Nicolini, Bari 1931 (contiene: *La Scienza nuova prima. Con la polemica contro gli «Atti degli Eruditi» di Lipsia*); V, a cura di B. Croce e F. Nicolini, Bari 1929 (contiene: *L'Autobiografia, il Carteggio e le Poesie varie*).

## Opere di altri autori

- STEPHANUS = Πόησις φιλόσοφος. *Poesis philosophica...* Adiuncta sunt Orphei illius carmina... Item Heracliti et Democriti loci quidam, et eorum epistolae. Anno M.D.LXXIII, excudebat Henr. Stephanus (i fr. di Eraclito alle pp. 129-140).
- AQUILANUS = S. Aquilianus [sic!], *De Placitis Philosophorum qui ante Aristotelem floruerunt*, Venezia 1621.
- STANLEY = Th. Stanley, *Historia philosophiae, vitas, opiniones, resque gestae et dicta Philosophorum sectae cujusvis complexa* (vers. latina con aggiunte, Venezia 1731: la prima ediz. della traduz. latina è di Lipsia 1711).
- VALLETTA = G. Valletta, *Opere filosofiche*, a cura di M. Rak, Firenze 1975.
- SCHLEIERMACHER = F. D. E. Schleiermacher, *Herakleitos der Dunkle von Ephesos, dargestellt aus den Trümmern seines Werkes und den Zeugnissen der Alten*, in «Museum der Altertums-Wissenschaft» ed. da F. A. Wolf e Ph. Buttmann, I (Berlino 1807), pp. 315-533 = *Sämmtliche Werke*, parte III, voll. 2, Berlino 1838, pp. 1-146.
- DIANO = *I frammenti e le testimonianze di Eraclito*. Testo critico e traduz. di C. Diano. Commento di C. D. e G. Serra, Roma 1980.
- Dox = H. Diels, *Doxographi Graeci*, Berlino 1879 (rist. 1965).
- D.-K. = H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker* 4<sup>a</sup> ed. a c. di W. Kranz, Berlino 1934-1937.
- KIRK = G. S. Kirk, *Heraclitus, The Cosmic Fragments*, Cambridge 1954, rist. 1962.
- MARCOVICH = M. Marcovich, *Eraclito. Frammenti*, Firenze 1978.
- MONDOLFO-TARÁN = R. Mondolfo-L. Tarán, *Eraclito, Testimonianze e frammenti*, Firenze 1972.

Opera di altri autori

STEPHANUS = Johann Stephanus Lorenz philosophicus... Adhuc  
 M. D. LXXIII. ex aedibus Henr. Stephanus in hinc di  
 Paschalis alle pp. 12-140.

AOUTINUS = Antonius Paschalis philosophus qui  
 Venetis 1621.

STANLEY = Thomas Stanley philosophus...  
 Venetis 1621.

VALLARTA = G. Valartus...  
 Venetis 1621.

SCHLEIER = F. D. E. Schleiermacher...  
 Berlin 1827.

MACHER = F. D. E. Macher...  
 Berlin 1827.

DIANO = G. Diano...  
 Venetis 1621.

KIRK = G. Kirk...  
 Venetis 1621.

MARCOVICH = M. Marcovich...  
 Venetis 1621.

MONDOLFO = F. Mondolfo...  
 Venetis 1621.

TARAN = F. Taran...  
 Venetis 1621.

Il riferimento ad un autore di un saggio (per altro assai  
 breve) sulla opera di G. B. Della Porta si impegna a  
 essere la cronologia delle commedie e caratterizzabile e a  
 definire la posizione storica dell'autore, a scanso di un  
 rinvio su un passo della prefazione del DP che è stato già pre-  
 sente alla prefazione della *Commedia* di G. B. Della Porta.

TEMA TRAGICO IN COMMEDIA

Nel 1604, presso l'editore Lucrezio Nucci, a Napoli, viene stampata per la prima volta la *Sorella*, commedia di G. B. della Porta<sup>1</sup>.

L'editore, nella lettera dedicatoria a D. Francesco Blanco, sostiene che ha « presentito da molti, che l'hanno inteso da bocca sua, che — l'autore — l'ha fatta a competenza della Peripatia, ed Agnitione dell'Edipo di Sofocle, lodato tanto d'Aristotele, e messo per modello delle Tragedie, spiacedogli, che alcuni moderni ingegni, diffidatisi di poterla uguagliare, dicano, che l'istoria portò seco il successo, e non fosse per l'ingegno di Sofocle ».

Questa illuminante presentazione avrebbe dovuto spingere i critici a leggere con molta attenzione il testo che promette, fin dall'inizio, novità di impostazione e di argomento. Ma la *Sr* ha, in comune con la maggior parte delle commedie rinascimentali e tardo-rinascimentali, il destino segnato dalla ben nota precarietà di studi specifici. Sono state tracciate grandi ipotesi di lavoro, additate lunghe linee di ricerca, ma in generale, « all'ingrosso » direbbe Manzoni. Al tirare delle somme, si è dovuto riconoscere che « si è lavorato assai poco sin qui e che la vastissima produzione a stampa di commedie del periodo attende uno studio più completo »<sup>2</sup>. Non è dunque una eccezione che il testo di *Sr* sia stato letto raramente e in modo piuttosto frettoloso.

<sup>1</sup> *La Sorella*, commedia nuova di Gio. Battista Della Porta Napolitano, in Napoli, appresso Lucretio Nucci a Porta Reale, MDCIII. Una seconda ed. presso Alberti, Venezia 1607. Sigle: *Sr* = *La Sorella*; *DP* = G. B. Della Porta.

<sup>2</sup> C. Jannaco, *Il Seicento*, Milano 1966, p. 354.

Il Fiorentino ad es., autore di un saggio (per altro assai pregevole) sulle opere teatrali del DP, nel quale si impegna a fissare la cronologia delle commedie, a caratterizzarle e a definirne la posizione storico-letteraria<sup>3</sup>, a stento cita *Sr*, deviando su un passo della biografia del DP che P. Sarnelli premette alla traduzione della *Chirophisonomia*: « Compose varie orazioni nella volgare e latina lingua, degne d'esser lette e che presso di me si conservano; et anco molte commedie e tragedie delle quali vanno in stampa il *Giorgio*, la *Penelope*, i *Due Fratelli Rivali*, la *Turca*, la *Fantesca*, la *Cintia*, la *Furiosa*, gl'*Intrighi* e la *Sorella* che ne' tempi suoi e ne' correnti sono state e sono per tutta l'Italia, con sempre gran plauso rappresentate »<sup>4</sup>.

Il Milano poi, che pur si impegna nel tentativo di classificare le commedie dell'aportiane a gruppi e di qualificarle secondo l'orientamento compositivo, la inserisce in un momento di stretta osservanza plautina insieme con l'*Olimpia*, con la *Trappolaria*, *Carbonaria*, *Fratelli simili* e *Chiappinaria*<sup>5</sup>, pur vedendovi accenni al romanzesco e al drammatico.

La acquieta in una valutazione di commedia di stampo plautino anche C. Greco in un saggio recente: « Ne la *Sorella* abbiamo ad es. la contaminazione del *Mercator* con l'*Epidicus*, col *Poenulus*, la *Mostellaria* e il *Trinummus* »<sup>6</sup>.

La *Sr* è presentata, quindi, come un frutto ormai tardivo. L'imitazione del teatro plautino nel 1604, a quasi cento anni dalla rappresentazione della *Cassaria*, ha ormai esaurito le sue risorse e si è svuotata di vitalità. Se DP si fosse attestato su questa linea arretrata, dovremmo dire che era un autore di teatro ben lontano dalle richieste del pubblico. Ma se è innegabile che il *Mercator* offre lo spunto iniziale — il giovane Carino, come Attilio, durante un viaggio, s'innamora e compra una fanciulla e la porta a casa — o che l'espe-

<sup>3</sup> Cfr. R. Sirri, *L'attività teatrale di G. B. Della Porta*, Napoli 1968, pp. 176-77.

<sup>4</sup> F. Fiorentino, *Studi e ritratti della rinascenza*, Bari 1911, p. 338.

<sup>5</sup> Cfr. R. Sirri, *op. cit.*, pp. 180-182.

<sup>6</sup> Cfr. C. Greco, *G. B. Della Porta fra improvvisazione e tradizione comica*, in « Critica Letteraria », Anno II, fasc. II, 1974, p. 264.

diente di Attilio che introduce in casa l'amante facendola passare per sorella è desunto dall'*Epidicus*, è pur vero che i soliti ingredienti, questa volta, sono dosati dall'a. in un diverso ingranaggio che porta al tema dell'incesto, fuori dalla peripezia di tipo plautino.

La fortuna del testo di imitazione plautina, dovuta anche alla diretta rispondenza del gioco comico nell'animo degli spettatori, era continuata « finché le leggi morali erano contate assai meno di talune insopprimibili esigenze di vita, dei desideri e del loro appagamento, così scenicamente evidenti nel teatro di Plauto »<sup>7</sup>; ma i tempi erano mutati e con essi le aspettative del pubblico. E il DP, che avverte e valuta positivamente queste nuove istanze, nell'imbastire la *dispositio* di *Sr*, aduna sì i motivi tradizionali, ma in funzione di alternanza comica al tema, essenzialmente drammatico, dell'incesto.

Nota giustamente Sirri, sottolineando il valore esemplare di *Sr*, che la scelta di un tema così scabroso e impegnativo « indipendentemente dalla conduzione, implica di per sé un orientamento eversivo rispetto alla tradizione della commedia cinquecentesca »<sup>8</sup> e una attenzione tutta teatrale per il gusto del pubblico volto al patetico, all'avventuroso, al violento e al drammatico.

Il clima morale della Controriforma favoriva il gusto per la *pièce larmoyante*, per una sentimentalità morbida e lasciva che aveva attenuato o appannato la grande vivacità, il riso bizzarro e la scoppiettante ironia della commedia rinascimentale. Nell'opera comica della seconda metà del 500 si intuisce una realtà drammaturgica nuova, che a fatica resta nei termini convenzionali fissati dal genere. C'è il rischio latente che si dissolva la struttura tradizionale della commedia e la *fabula* precipiti in dramma o addirittura in tragedia.

Il DP quindi, se non è l'uomo di cultura impegnato severamente a rendersi conto delle laceranti contraddizioni del suo tempo, è pur sempre, in campo teatrale, l'attento inter-

<sup>7</sup> V. Pandolfi, *Storia Universale del teatro drammatico*, Torino 1964, p. 187.

<sup>8</sup> Cfr. R. Sirri, *op. cit.*, p. 96.



prete delle richieste della platea: e per questo, in intrecci risaputi, immette elementi nuovi: cavallereschi, romanzeschi, drammatici. Sono, i suoi, altrettanti tentativi di sperimentazione scenica e spettacolare.

Una di queste sperimentazioni l'effettua proprio con la Sr. Ne diamo un breve riassunto dell'intreccio, per rendere più fruttuosa l'analisi. Il giovane Attilio, partito con il servo Trinca per Costantinopoli alla ricerca della madre e della sorella, rapite dai Turchi, giunge a Venezia e in casa di Pandolfo, un napoletano, presso il quale sogliono alloggiare tutti i connazionali in transito, prima di imbarcarsi, incontra una fanciulla, Sofia, che serve a tavola; se ne innamora, la compra per duecento ducati, perché per tanti Pandolfo l'aveva riscattata dai Turchi, e la sposa. Poi, consigliato da Trinca, un servo di stampo plautino capace di ordire una fulminea reduplicazione di inganni, scrive a suo padre Pardo che Costanza sua moglie è morta ma che ha ritrovato Cleria, l'ha riscattata e con lei si appresta a tornare a Nola. Attilio quindi, giunto a Nola, porta Sofia-Cleria, come sorella, sotto il tetto paterno e con lei vive giorni felici. Ma la vita tranquilla e appagata che Attilio e Sofia conducono è messa a repentaglio dal proposito di Pardo di dar in sposa Sofia-Cleria al capitano, anche per sottrarre Attilio all'influsso di questa sorella che con i suoi modi turcheschi lo ha distratto e reso pigro, insolente, mal creato:

Pardo. Io son molto mal sodisfatto di lui, perché non li vedo far cosa che mi vada a gusto, è tanto mutato da quel di prima che non mi par desso. Da quel benedetto giorno (per non dir maladetto) che menò la sorella da Costantinopoli, menò seco la cagione della sua ruina. [...] Tutti i suoi pensieri tondono all'ozio [...] andava alla Messa, poi allo studio [...].

Trinca. Padrone, chi pratica con zoppi, al fin impara a zopicare, vostro figlio è stato in Turchia, dove non s'odono messe [...].

Pardo. Per dirtela tratta troppo licenziosamente con la sorella, si baciano, si succhiano, si toccano [...].

Trinca. Son sorelle e fratelli carnali al fine, e il sangue tira e fa l'ufficio suo, e la legge maumettana di là comanda che le sorelle e i fratelli trattino fra loro con molta amorevolezza [...].

Pardo. Io non voglio che non trattino insieme con molta amorevolezza, ma insin ad un certo termine onesto e di creanza e non con modi così disonesti e di scandalo a chi li vede [...]. (I v).

Trinca organizza un nuovo piano per evitare i programmi matrimoniali di Pardo e tutto sembra appianarsi — anche se le parole del padre hanno creato una sensazione di ambiguità nello spettatore, preparandolo in certo senso all'incesto — quando Costanza, mai cercata da Attilio e creduta morta dal marito, ritorna a Nola e riconosce, nella fanciulla riscattata — e sposata — da Attilio, la figlia dalla quale era stata separata durante la prigionia in Costantinopoli.

La rivelazione dell'orrendo peccato, seguita al riconoscimento di Cleria, è drammatica:

Costanza. [...] La giovane che innanzi condotta mi avete è la vera Cleria, tua sorella, che insieme fummo rapite da' Turchi.

Attilio. Ohimé che dici?

Costanza. Quel che la coscienza mi sforza a dirlo.

Attilio. Cleria è mia sorella?

Costanza. Così tua sorella, come io tua madre, conceputi d'un istesso seme [...].

Attilio. O crudeli effetti di fortuna, o essempli di somma infelicità, o infelice versaglio di compassione: e qual penitenza emenderà il mio fallo? dunque sarò marito e fratello di mia sorella, padre de' miei nipoti e zio de' miei figliuoli, sarò genero vostro e di mio padre? (IV v).

Da questa scena la situazione generale muta di tono. L'atmosfera creata dagli intelligenti e astuti intrighi di Trinca, per aiutare il giovane padrone a superare gli ostacoli più ardui pur di possedere la donna amata, all'improvviso si dissolve, si tinge della cupa disperazione di Attilio e della composta amarezza di Costanza:

Costanza. Figlio, l'ignoranza fa men colpevole l'errore del tuo non fallo, guardati per l'avvenire non abusar la conversazione e l'amor di tua sorella, amala di puro e sincero amore. Se la tocchi, toccala come sorella [...] altrimenti abbracciaresti la tua infamia e vitupero.

Attilio. O madre come può esser questo? che ricordandomi de' quei primi fiori colti della sua bellezza, de' passati piaceri che ho gustato [...] che non cerchi spenger quelli ardenti e infocati effetti di amore nel godimento della sua persona?

Costanza. Avezzati a poco a poco a non mirarla perché dalla vista della amata persona cresce la fiamma nell'intime midolle [...] e con generosa pazienza sopporta lo sforzo della tua inclinazione.

Attilio. Ahi, che non per cangiar loco si cangia il core e se il luogo disunisce, amore unisce i cuori. E queste cose son facili a persuadere, ma impossibili ad eseguirsi.

Costanza. Lascia pensieri così sensuali e desiderii così brutti e lasciatevi governare dal freno della ragione.

Attilio. Pazzo è chi stima, ch'uno innamorato possa reggersi da freno di ragione perché l'animo è tutto offuscato dall'amorose passioni. (IV v).

La commedia sta sprofondando in un abisso di notevole potenzialità drammatica, che sembra spezzare i limiti della convenzione comica, anche se le parti di contenuto drammatico sono condotte con oratoria sostenutezza e con rigidità di svolgimento scenico che compromettono la reale possibilità di esito drammatico<sup>9</sup>. Attilio ad ogni modo non vede altra soluzione o punizione al suo peccato che la morte:

[...] O madre, quanto m'è cara la tua venuta, tanto m'è acerba, questo giorno me ti dà e me ti toglie, nel giorno che hai conosciuto tuo figlio, lo perderai, questo è il primo giorno che mi vedi e l'ultimo che mi vedrai, che è forza che mi parta dalla casa, dalla vita e dal mondo tutto. (IV v).

Sprofondato in una realtà labirintica confusa, soggetta ai capricci di un caso che non permette di discernere chiaramente il perché degli avvenimenti capitati, egli impreca addirittura contro le leggi e i costumi degli uomini che lo costringono ad allontanarsi dalla donna che ama. Per un attimo viene da pensare che il giovane, nella sua disperazione, voglia affermare i diritti dell'amore sopra tutte le leggi. E

<sup>9</sup> Cfr. R. Sirri, *op. cit.*, p. 98.

un attimo di smarrimento però, perché le sue proteste e le sue resistenze sono destinate a rientrare:

[...] O leggi o costumi umani a me contrarii. S'armano contro di me le leggi e i costumi degli uomini. [...] Goditi madre la tua figliuola nuovamente acquistata e lascia che 'l tuo figlio vada tapinando per il mondo, senza sospetto che tratti più mai con la sorella.

Ma lo smarrimento e la iniziale vergogna che avevano soffocato Attilio nell'apprendere la sua colpa, psicologicamente più grave in quanto ordita dalla fatalità, in peccaminosa inconsapevolezza, sono la spia di un disagio autentico che affonda le sue radici nelle regioni dell'inconscio. L'incesto non è nei tempi di DP un elemento di puro intrigo, un semplice *qui pro quo* fra altri usuali nel teatro comico rinascimentale: ha risonanze sentimentalmente morbose e equivocate che dalla scena passano alla platea, per semplice spinta tematica.

La *Sr* è una commedia, però, non una tragedia — se pure le intenzioni dell'a. sono quelle di conservare intatta, fino alla fine, la sostanziale serietà di fondo<sup>10</sup> — è naturale che sopraggiunga una soluzione positiva a dissipare l'incarbugiata matassa, attraverso il tipico espediente dell'*agnizione*, per riportare la vicenda nella convenzione del lieto fine. In questo caso è chiaro che la *fatalité de bonheur*, legge fondamentale dell'opera comica secondo Mauron, incontri notevoli difficoltà nella sua attuazione « segno manifesto di una tensione interna alla struttura comica come convenzione teatrale fondata sul lieto fine »<sup>11</sup>. E il lieto fine, che pur giunge, non cancella la drammaticità di una situazione che in vari momenti è andata ben oltre il tono allegro dell'opera comica.

L'agnizione tradizionale interviene per far rientrare la situazione, che sembrava aver preso la mano all'autore, nella normalità: la balia di Pedoliro, infatti, si reca da Pardo e gli racconta:

<sup>10</sup> Cfr. R. Sirri, *op. cit.*, p. 101.

<sup>11</sup> Ch. Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris 1964, p. 86.

Sappiate che Cleria che vi fu rapita da Turchi e vi costò tanti dinari a riscattarla, non è vostra figlia, ma è Sulpizia figlia di Filogono: e quella Sulpizia che è in casa nostra è Cleria vostra figliuola.

.....  
.....

Pardo. E perché tanto assassinamento?

Balia. Perché voi eravate in quel tempo, come ora sete, oltre modo ricchissimo ed egli poverissimo, che dando a voi la sua figliuola l'avreste maritata nobilissimamente e la vostra figliuola, essendo egli poverissimo, l'arebbe umilmente collocata, con speranza che dopo la vostra morte si fussero scoperti a lei per veri padre e madre e ch'ella fusse costretta poi darli onorevole vitto e da sua pari. Eccovi la cagione. (V ii).

Ora poiché Sofia-Cleria è in realtà Sulpizia, figlia di Filogono, come da « moglie era diventata sorella, da sorella ritorna ad esser moglie ».

Ma la scena finale « è improntata a contenuta gioia e commozione; e lo stesso Trinca, preso anche lui nell'onda degli avvenimenti, conclude saggiamente col dire che:

Questa volta abbiamo avuto più ventura che senno

dopo che Attilio s'era preoccupato di trarre dalla vicenda un ammaestramento che si direbbe di sapore manzoniano se non fosse chiaramente controriformistico »<sup>12</sup>:

Or da un amor così strano, mostruoso e fuor del naturale, così malagevole da sperarne bene, n'è riuscito così onorato matrimonio. E se ben Idio permette alcuna volta cose che dispiacciono, lo fa per trarne poi grandissimo bene, come è accaduto a noi. (V vi).

Tutto ciò è profondamente serio e non poteva essere altrimenti perché le commedie non « fur scherzi della sua fanciullezza », come l'a. ama definirle, ma uno dei più seri esperimenti di teatro borghese, l'esito di una assimilazione problematica della realtà teatrale contemporanea.

In questa ottica si spiega la scelta di un tema così insolito. DP non poteva ignorare infatti gli esperimenti comici

<sup>12</sup> Cfr. R. Sirri, *op. cit.*, p. 102.

del Borghini e dell'Oddi e certo lo interessò la lettura della *Balia* di G. Razzi<sup>13</sup> e sentì le suggestioni che in ambiente letterario esercitarono tragedie come l'*Orbecche*, la *Canace* e il *Torrismondo*, in particolare.

Comunque, da qualsiasi parte gli sia venuta l'idea di inserire e di sviluppare in una commedia un tema di così alta potenzialità tragica, l'esperimento è di rilievo, già tentato precedentemente, pochi anni prima, nella *Carbonaria*, dove però si era dissolto con eccessiva facilità elocutiva.

Alla fine del secolo XVI l'Ingegneri<sup>14</sup>, nel tracciare un bilancio complessivo dell'attività teatrale cinquecentesca, denuncia una situazione di turbamento per la commedia e la tragedia. La commedia, sostenuta e alimentata dalla classe borghese, soffre, nella seconda metà del 500, per l'indebolimento che questa subisce per l'alleanza reazionaria tra chiesa controriformistica e dominazione spagnola e cede il posto alla commedia dell'arte.

<sup>13</sup> L'intreccio della commedia è questo: Gismondo amico di Livio giunge a Firenze, dopo aver lasciato Pisa dove studiava e aver rapito Lesbia ad un tal Paganino. Non potendosi presentare con quella compagnia a casa dello zio Girolamo, prega Livio di ospitare la giovane, di nascosto, a casa sua. Livio acconsente, ma poi, innamoratosi lui stesso della fanciulla, spacciandosi per Gismondo, entra nella sua camera e s'intrattiene intimamente con lei. L'arrivo di Lesbia è stato scoperto dalla balia di Silvia e da Silvia stessa che, innamorata di Gismondo, pensa di approfittare della situazione e con l'aiuto della balia si sostituisce alla giovane forestiera, per incontrare Gismondo. Il duplice inganno che Livio e Silvia, per amore, ordiscono ha drammatiche conseguenze: non Livio con Lesbia e Silvia con Gismondo si trovano insieme, ma i due fratelli Livio e Silvia. Quando la balia si accorge dell'equivoco, piomba in una trepida angoscia: i due giovani figli di uno stesso padre, benché di madri differenti, hanno consumato un incesto. Subito a dipanare la dolorosa vicenda giunge Paganino, il quale dimostra che il defunto padre di Silvia, quantunque avesse sempre fatto credere alla moglie di aver avuto Livio dalla relazione con una gentildonna palermitana, lo aveva semplicemente comperato da lui. È dissipata così l'ombra dell'incesto e le nozze fra Silvia e Livio, già di fatto consumate, possono celebrarsi in piena tranquillità, insieme a quelle di Lesbia (che intanto è stata riconosciuta come la sorella di Silvia rapita dai Turchi) con Girolamo.

<sup>14</sup> Cfr. A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara 1598, pp. 10-11.

La tragedia, elaborazione di un segno teatrale aristocratico che in vivace diatriba con la commedia sublimasse i miti e le antinomie della classe dominante, viene messa da parte come profezia di sciagure e si fa strada la tragicommedia.

Il pubblico chiede una teatralità che si riscatti poi sia dall'apparato retorico della tragedia<sup>15</sup>, sia da quello iperrealistico della commedia<sup>16</sup>: uno spettacolo che si collochi in una situazione mediana tra realtà e idealizzazione, commozione e lieto fine, nel quale si diradino le luci troppo crude della denuncia e dell'irrisione e quelle abbaglianti della materia festosa e liberamente erotica.

G. B. Cinzio, in questa ottica, si rivela il drammaturgo più attento al meccanismo teatrale del suo tempo; infatti nel *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1543), in una lucida analisi dei rapporti scena-testo-pubblico evidenzia l'urgenza di un compromesso che, estrapolando il piacevole dai due generi « principes » e trascurando le componenti meno « virtuose, profittevoli e onorate », dissolvesse la crisi di rapporti tra palco e platea. Il risultato: un'opera « insieme giocosa e grave [...] diversa dalla commedia e dalla tragedia delle quali la prima è composta al piacere, l'altra al giovare. Ed essendo ella insieme partecipe della piacevolezza dell'una e della gravità dell'altra non è né questa né quella »<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> « Una pesante coltre retorica soffoca le tragedie cinquecentesche. Il *bene dicere* fu privilegiato, per ragioni sociali, come principale funzione dinamica dell'intera complessione rappresentativa, come congegno ideologico e insieme fulcro agogico dell'azione tragica. Si tratta dunque, fin dalle origini, di un irriducibile dicotomia parola-azione che danneggia irrimediabilmente le possibilità di resa teatrale ogniqualvolta il denso implesso della pronuncia tende a sovrapporsi ai nessi dinamici dell'intreccio, che ne rimangono così bloccati ». M. Ariani, in *Il teatro italiano, La Tragedia del Cinquecento*, tomo I, Torino 1977, p. IX.

<sup>16</sup> Dove il drammaturgo, nel tentativo di analisi-denuncia laico-borghese della società, aggredisce il reale e lo deforma.

<sup>17</sup> I passi sono citati da Giraldo Cinzio, *Scritti critici*, a c. di C. Crocetti Guerrieri, Marzorati, Milano 1973.

Non meno significativo, in tal senso, è il contributo di Sforza Oddi. L'autore, sensibile alla situazione di instabilità della commedia, assume per le sue opere teatrali comiche una materia seria, patetica e sentimentale, giustificando il suo programma nel prologo all'ultima sua commedia, la *Prigione d'amore*. Nel prologo in questione, la Tragedia rimprovera la Commedia di voler utilizzare espedienti non suoi e di provocare invece del riso degli spettatori « gli affetti e le lagrime [...] abusando in luogo di facete novelle, avvenimenti amorosi nobili e pieni di eroica virtù », ma la Commedia si difende: « nell'amarezza delle lagrime ancora sta nascosta la dolcezza del diletto e io che in ogni maniera diletta voglio, fo così spesso e di lagrime e di riso una vaghissima mescolanza e l'amarezza del pianto fa più gioconda la dolcezza del riso »<sup>18</sup>.

Anche G. Razzi, in alcuni passi della *Balia*, esprime le stesse problematiche. Ricordarle in questa sede non è oziosa digressione perché, se per l'impostazione della trama di *Sr* il DP si ispirò a varie opere, anche se certamente sentì prepotente il fascino della *fabula* tragica del re Torrismondo, innegabili sono le consonanze tematiche, formali e espressive tra *Sr* e questa commedia, e forse l'idea d'inserire un tema come quello dell'incesto in commedia, dalla *Balia* gli venne.

« Le commedie furono trovate Spettatori nobilissimi perché arrecassero à gli uomini non solamente diletto ma gioventù ancora [...] e quelle conseguirlo affatto che piacevoli e argute diletano: e gravi e severe giovano sommamente [...]. E se qualcuno dicesse che pur troppo sono buone le Comedie che oggi dilettevoli e ridicolose si fanno per lo più per non bastare a correggere gl'omini, le carceri [...] si risponde [...] che gli essempli e altre cose della Comedia non avessero quella forza c'hanno avuto sempre nel persuadere gl'animo nobili e averanno, che manco errore commettono coloro che nel far le Comedie, s'accostano quanto più si può all'uso e modo degli antichi, avendo fine d'insegnare la vita civile, se bene mancano in qualche cosa: che coloro i quali disonestamente e con essempli viziosi e plebei, empiono le scene d'uomini sciocchi,

<sup>18</sup> Le citazioni sono tratte dall'edizione pubblicata a Venezia nel 1591.

d'adulatori, femmine impudiche [...] che piuttosto mostrano la piana e larga via del vizio che lo stretto e malagevole sentiero della Virtù [...]»<sup>19</sup>,

scrive il Razzi, inserendosi nel dibattito sul ruolo della commedia e rivelandosi così attento alle nuove richieste di un pubblico desideroso di un tipo di spettacolo nel quale, anche se in forma latente, si intuissero le tensioni e le contraddizioni di un periodo che mette in discussione, sul piano politico, religioso e morale, i valori tradizionali. Ma più ancora si intuiscono subito, ad apertura di commedia, in un dialogo tra Mosca, servo, e Gismondo:

Mosca. Quante sorelle hanno amato i fratelli? se vero è quello di che sempre ragionate? Quante figliuole i padri? Quanti padri le figlie? Quante madri i figliuoli [...].

Gismondo. In questo non superano le leggi d'amore quelle della natura; perché non lei, ma gli uomini hanno e santissimamente vietato che i padri s'astenghino dal giacersi con le figliuole, le madri con i figliuoli: e quando si viveva solamente secondo le leggi della natura non era né sorella né cugina.

Mosca. [...] Ditemi è secondo le leggi della Natura, che una donna s'innamori dell'altra? Messer no, e pure amore ha sforzato alcuna volta una femmina ad amar l'altra [...]. (I ii).

Il DP quindi, captando le onde del gusto corrente, imposta in modo insolito la *Sr*, sviluppando intorno alle figure di Cleria ed Attilio il tema oscuro dell'incesto. Già aveva tentato nell'*Olimpia* e nella *Carbonaria*, l'abbiamo accennato prima, di inserire qualche frammento drammatico e morboso di tale intreccio: l'insistenza sulle parole « fratello e sorella » pronunziate dai due amanti, nell'*Olimpia*, è un espediente, comune ad altre commedie del 500, per nascondere un rapporto amoroso sotto la finzione della parentela, ma è sufficiente a creare un'atmosfera di ambigue suggestioni:

<sup>19</sup> G. Razzi, *La Balia*, appresso Giunti, Firenze 1564.

Lampridio. O Dio non è questa Olimpia mia? non è questa la sua figura angelica? non la tengo abbracciata io o forse sogno come ho soluto sognarmi altre volte?

Olimpia. Sento venir gente di su. Camminate, fratello.

Lampridio. Andatemi innanzi, sorella.

Olimpia. Io vo, fratello carissimo.

Lampridio. Vi seguo, sorella. O dolcissima conversazione!

(III iii)

Nella *Carbonaria* tenta la tenuta teatrale di un rischio d'incesto: un padre per miracolo non « si giace » con la figlia che non conosce. E giustamente nota Sirri « A covare il padre nell'amante era solo l'a. in intenzione. E l'intenzione è un valore morale non è una realtà artistica. Il mancato capolavoro si conclude in oratoria. Oratoria da epilogo che manda a casa tutti contenti »<sup>20</sup>.

Nelle due commedie, quindi, DP non ha il coraggio di impostare tutto l'organismo drammatico sul tema dell'incesto, forse non ne ha ancora ben chiara la ragione teatrale e la resa scenica; sono comunque pur sempre degli esperimenti che l'hanno aiutato ad affrontare con perizia, dopo qualche anno, un intreccio che evidentemente lo stimolava. Impostando la *Sr* su un tema di tipica derivazione tragica — anche Napoli-Signorelli ha per lei scomodato l'*Edipo re* di Sofocle — l'a. non solo non procede ad una fredda ripetizione del mito greco, attraverso il quale propone i problemi moderni della libertà dell'uomo e della tirannide fatale, della giustizia delle cose, della colpa e dell'innocenza delle azioni, della presenza o dell'assenza di una divinità o di Dio fra gli uomini<sup>21</sup>, ma prova, per la commedia, un esperimento che ha già tentato con la *Penelope*: « è possibile attribuirgli l'intento preciso di fare nella commedia un esperimento analogo ma a diverso livello e a rapporto invertito tra parti comiche e parti tragiche »<sup>22</sup>. Un esperimento che

<sup>20</sup> Cfr. G. B. Della Porta, *Teatro*, a c. di R. Sirri, vol. II; *Le commedie*, Napoli 1980, p. 49.

<sup>21</sup> Cfr. R. Ramat, *Il Re Torrismondo*, in *Saggi sul Rinascimento*, Firenze 1969, p. 390.

<sup>22</sup> Cfr. R. Sirri, *op. cit.*, p. 103.

comporta l'immissione di motivi drammatici tra quelli tipicamente comici, imponendo al DP un costante impegno per impedire che la drammaticità del tema compromettesse il carattere comico del genere.

Secondo quanto riferisce Nucci, stampatore della *Sr*, l'a. intendeva impostare la sua commedia « a competenza della Peripatia e Agnitione dell'Edipo di Sofocle », ma, come si è già accennato precedentemente, il modello tragico a lui più vicino deve essere stato senz'altro il *Torrismondo* del Tasso. Come nella commedia, anche in questa tragedia una fanciulla in viaggio viene catturata dai corsari. È Rosmonda, figlia del re dei Goti, sorella di Torrismondo, allontanata da casa per evitare sventure alla sua famiglia, come è stato predetto. I corsari la danno al re di Norvegia che la alleva come figlia e la chiama Alvida. Al suo posto alla corte dei Goti, viene messa, all'insaputa di tutti, la coetanea figlia della nutrice. Poi Torrismondo, per incarico di Germondo di Svezia, parte per la Norvegia dove chiede la mano di Alvida-Rosmonda, ormai cresciuta, apparentemente per sé, ma in realtà per il re amico. Alvida appena vede Torrismondo, che in realtà è suo fratello, si innamora di lui. Nel viaggio di ritorno, dimenticando per la passione la fede data a Germondo, Torrismondo si unisce ad Alvida, e poiché non ha intenzione di rinunciare alla fanciulla amata, pensa di offrire in isposa all'amico tradito sua sorella Rosmonda. Il progetto fallisce perché Rosmonda confessa a Torrismondo di essere in realtà la figlia della nutrice e il giovane, alla ricerca della verità, viene a sapere che sua sorella è ahimé Alvida che ama e che lo ama. Come nella commedia, quindi, l'incesto fra i due fratelli inconsapevoli è consumato. Il tema oscuro dell'incesto consumato e non potenziale, è presentato nelle due opere allo stesso modo, perché avessero risalto l'innocenza dei protagonisti e la fatalità dei casi umani. Attilio, Torrismondo, Cleria e Alvida, credevano di optare per il bene, invece, per un fatale scherzo del caso, hanno scelto il male. La vita non è quello che appare ai nostri occhi, nasconde contraddizioni che lacerano l'universo sociale e politico e la sfera dei valori umani: questo è il messaggio comune che fino al quarto atto, la commedia e la tragedia, ci offrono. Torrismondo, come

Attilio, anche se con accenti più drammatici, mentre sbigottito accetta la legge e si piega alla condanna morale per il terribile peccato commesso, esalta ancora la passione per Alvida, in un ambiguo oscillare « fra amarezza del doversi piegare al terribile e arcano giudizio religioso che la coscienza scopre unica realtà e dolcezza nell'aderire ancora col più profondo istinto umano alla illusione del s'ei piace, ei lice »<sup>23</sup>.

Ma ad apertura del quinto atto, mentre nella *Sr* si preparano le basi per l'agnizione che porta al lieto fine, nel *Torrismondo* si prepara l'epilogo della tragedia che si chiuderà con la morte dei due giovani: morte che conclude l'angoscia del vivere e non si configura come affermazione di certi principi, ma neppure soltanto come espiazione, perché si intuisce una ambigua valenza che è riscatto del peccato, involontariamente commesso, affermazione di una passione che la legge, con i suoi gelidi precetti, non ha dissolto e protesta, se pur repressa, contro il fato e contro Dio.

A questo punto viene voglia di chiedersi come mai DP, autore di quattordici commedie ma anche di tre tragedie, non abbia sviluppato il tema tragico dell'incesto proprio in queste ultime.

In verità, in due delle sue occasioni tragediografiche, nella *Penelope* e nel *Giorgio*, l'a. ripiega sul compromesso della tragicommedia, genere ibrido, più consoni ai gusti nuovi di un pubblico che, nel particolare clima controriformistico, non ama le denunce, anzi anela a spettacoli meravigliosi e avventurosi da contrapporre alle frustrazioni della vita quotidiana. La scelta della tragicommedia si spiega, quindi, come adesione esteriore alla politica esemplare e ottimistica proposta dalla Controriforma.

Per questa ragione il *Giorgio* e la *Penelope*, impoverite di scatti polemici, di ogni senso della contraddizione, isolate in una pièce drammatica semplificata, favolosa e piacevole, presentano al pubblico un'esistenza avvolta da garanzie confortanti, perdendo l'impulso conoscitivo della catarsi tragica.

Al teatro tragico inteso come analisi psicologica DP, co-

<sup>23</sup> Cfr. R. Ramat, *op. cit.*, p. 408.

me G. G. Cinzio dopo l'*Orbecche*, oppone un teatro inteso come strumento edificante, asservito ad un potere cui interessa l'ordine, la finzione di uno stato limbico dove regnano i buoni sentimenti e la letizia a tutti i costi. Come il Cinzio, intuisce che la tragicommedia, lungi dall'essere esercizio di provocazione, contribuisce alla quiete mentale dello spettatore perché non ha la forza conoscitiva della tragedia, la sua abilità di incidere sul pubblico fino alla costrizione ideologica, spingendolo a scuotersi dalla sua ipocrisia e dalla sua irreale tranquillità. Per questa ragione, l'a. imposta lo sviluppo drammatico dei temi classici e religiosi, che sceglie, su una linea di semplicismo culturale che evita ogni indagine psicologica, ogni possibilità di messaggio e produce opere destinate ad una tranquilla fruizione da parte di un uditorio ampio e indifferenziato.

L'esemplarità del mondo classico e cristiano nelle due tragedie a lieto fine, come pure nell'unica tragedia l'*Ulisse*, è presentata direttamente e « non per via di penetrazione problematica, per entro il tessuto ermetico della catarsi, come invece avviene nella contemporanea tragedia dell'orrore, forse proprio in contrapposizione e in polemica ai labirinti cartartici di quella tragedia, ai grovigli passionali, alle vicende abnormi dell'*Orbecche* e del *Torrismondo* »<sup>24</sup>.

L'a., convinto del valore esemplare del teatro tragico, preferisce isolare le sue *fabule* (tragiche) dai fermenti eversivi emergenti dalla realtà sociale, politica e religiosa. La tensione polemica del suo programma di scrittore quindi, dopo la lettura di *Sr*, si potrebbe ipotizzare che la affidi alle commedie.

Il teatro comico non ha l'obiettivo di presentare una problematica di tipo etico-politico, non esige una completa identificazione tra scena-testo-spettatore da cui derivi complicità-identificazione tra palco e cavea, tra imitazione e archetipo, tra finzione e realtà, non sceglie, come oggetto favorito della *mimesi*, l'ordine sociale da ricostruire in ordine ideale, contro ogni violazione delle gerarchie morali e poli-

<sup>24</sup> Cfr. R. Sirri, introduzione a G. B. Della Porta, *Teatro*, vol. I, *Le Tragedie*, Napoli 1978, p. 12.

tiche preordinate ab aeterno<sup>25</sup>: ha come fine ultimo di intrattenere e divertire un pubblico che non si aspetta denunce o sconcertanti rivelazioni. Per questa ragione forse, per DP è meno problematico e impegnativo valutare le possibilità teatrali di un incesto in commedia e non in tragedia.

Lo spettatore sa, infatti, che al temporaneo sovvertimento della *protasis*, nella commedia, deve seguire, con il *dénouement*, il rientro nell'ordine. L'urto iniziale che subisce assistendo alla rivelazione del tragico errore di Attilio e Clelia, se pur lo subisce, dura un attimo perché è predisposto a virare sempre in direzione comica le vicende che si svolgono sotto i suoi occhi, intuendo a stento che l'a. metaforicamente vi ha concentrato le conflittualità latenti nel suo tempo.

DP, programmando di non sconvolgere il suo pubblico e la politica conservatrice controriformistica, con la *Sr* ha pur sempre mosso le acque, infondendo come già si è accennato precedentemente una tensione tematica e formale ad un genere ben codificato.

Non letterato di periferia, tagliato fuori dalla realtà delle cose e dalla circolazione delle idee, l'a. avverte, forse senza valutarne pienamente la portata, che la commedia è sul punto di lacerarsi, trasformandosi in dramma borghese, squarcio realistico della vita quotidiana con le sue ore liete e le sue ore tragiche. Forse è azzardata una supposizione del genere, forse con la *Sr* siamo ancora lontani dalla nascita del dramma vero e proprio, ma è innegabile che ne presuppone la stessa disposizione spirituale: « una vita intima molto esercitata a risolvere i sentimenti nella ragione, quella sensibilità insomma che è capace di sentire come problema morale e quindi in certa loro equivalenza con i fatti più straordinari, i fatti della vita quotidiana disdegnati dalla vecchia tragedia »<sup>26</sup>.

Clara Borrelli

<sup>25</sup> Cfr. M. Ariani, *op. cit.*, pp. IX-XIV.

<sup>26</sup> Cfr. la voce « dramma » di G. Toffanin, in *Enciclopedia italiana*, vol. XIII, p. 203.

...nono problema...   
 ...La specialità...   
 ...a parte sempre in...   
 ...sono sotto l'...   
 ...contiene...   
 ...tempo...   
 ...DP, programmando...   
 ...la politica...   
 ...pur sempre...   
 ...nato precedentemente...   
 ...in genere...   
 ...non...   
 ...della...   
 ...sua...   
 ...sul punto...   
 ...spazio...   
 ...e...   
 ...generi...   
 ...dittamo...   
 ...la stessa...   
 ...esercitata...   
 ...della...   
 ...è...   
 ...e...   
 ...regia...   
 ...al...   
 ...e...   
 ...l'...

...che...   
 ...trattare...   
 ...o...   
 ...e...   
 ...centrali...   
 ...La...   
 ...mezzo...   
 ...risultato...   
 ...assistendo...   
 ...ta...   
 ...a...   
 ...sono...   
 ...contiene...   
 ...tempo...   
 ...DP...   
 ...la...   
 ...pur...   
 ...nato...   
 ...in...   
 ...non...   
 ...della...   
 ...sua...   
 ...sul...   
 ...spazio...   
 ...e...   
 ...generi...   
 ...dittamo...   
 ...la...   
 ...esercitata...   
 ...della...   
 ...è...   
 ...e...   
 ...regia...   
 ...al...   
 ...e...   
 ...l'...

Cfr. M. Atani, op. cit., pp. 123-124.  
Cfr. G. F. L. M. "Linguistica" n. 8, 1968, pp. 117-118.  
vol. XIII, p. 203.

...identico...   
 ...in...   
 ...che...   
 ...in...   
 ...La...   
 ...mezzo...   
 ...risultato...   
 ...assistendo...   
 ...ta...   
 ...a...   
 ...sono...   
 ...contiene...   
 ...tempo...   
 ...DP...   
 ...la...   
 ...pur...   
 ...nato...   
 ...in...   
 ...non...   
 ...della...   
 ...sua...   
 ...sul...   
 ...spazio...   
 ...e...   
 ...generi...   
 ...dittamo...   
 ...la...   
 ...esercitata...   
 ...della...   
 ...è...   
 ...e...   
 ...regia...   
 ...al...   
 ...e...   
 ...l'...

### CONSIDERAZIONI SU 'FALSE' E 'PARTIAL COGNATES' IN ROMENO E ITALIANO (APPROCCIO DI LESSICOLOGIA DIFFERENZIALE)

0.1. Quali lingue romanze, il romeno e l'italiano hanno in comune un certo numero di elementi lessicali, appartenenti originariamente al latino parlato, che si riferiscono in genere a nozioni importanti nella vita quotidiana (oggetti, qualità, azioni, ecc.) e hanno di solito un numero cospicuo di derivati e un alto tasso di frequenza d'uso; si tratta delle parole che fanno parte del « nucleo » lessicale delle due lingue<sup>1</sup>.

La questione, nota agli specialisti, presenta una particolare importanza e nel processo dell'insegnamento di una delle due lingue a soggetti parlanti l'altra e per lo studio contrastivo del loro lessico.

Dal punto di vista dell'insegnamento della lingua romena in Italia, essa può essere considerata in questa circostanza L<sub>2</sub>, ossia la lingua che deve essere acquisita da parlanti di lingua madre italiana i quali utilizzano comunemente L<sub>1</sub>, l'italiano per l'appunto.

0.2. È stato già osservato che l'esistenza, in due lingue diverse, di elementi lessicali con etimi identici e significati

<sup>1</sup> Va subito detto che il « nucleo » lessicale delle due lingue (denominato anche *vocabolario di base*; in romeno si usa spesso la formula « fond principal lexical » 'fondo principale lessicale') coincide solo parzialmente con il lessico del romeno elementare e dell'italiano elementare, poiché questi ultimi vengono identificati solo in base al criterio della frequenza. Per la discussione dell'intero problema si veda Paul Miclău, *Semiotica lingvistică*, Edit. Facla, [Timișoara] 1977, p. 228 e segg.



identici o molto simili può creare l'impressione errata che, in tutti i casi, alla matrice storicamente comune, rispecchiata nella similarità di forma, debbano corrispondere anche significati identici. In certi casi, però, gli elementi lessicali che trovano corrispondenze sul piano etimologico e di forma in  $L_1$  e  $L_2$  differiscono del tutto, o almeno parzialmente, sul piano semantico. Per denominarli le ricerche specifiche usano i termini di « faux amis »<sup>2</sup> o di « false » e « partial cognates »<sup>3</sup>. Generalmente poco studiati, sia per mancanza di inventari esaurienti e sistematici sia perché la loro mera registrazione in ordine alfabetico, senza criteri di classificazione, non è stata mai finalizzata a descrizioni linguistiche o ad applicazioni glottodidattiche, i 'false' e 'partial cognates' non hanno costituito finora l'oggetto di una indagine per il romeno e l'italiano. Fino a poco tempo fa mancava del tutto perfino un semplice elenco dei principali problemi che si possono e si devono affrontare in una ricerca del genere. Spetta a Wanda D'Addio Colosimo non solo il merito di averli elencati, ma anche quello di averli analizzati ed esemplificati<sup>4</sup>.

1.1. I modelli offerti dalle descrizioni esistenti possono essere ridotti principalmente ai due già citati, ovvero Vinay, Darbelnet (per il quale useremo di seguito la sigla VIDAR) e Wanda D'Addio Colosimo (sigla WADAC).

1.1.1. In essenza, nel VIDAR si propone l'analisi dei 'faux

<sup>2</sup> Cfr. J. P. Vinay e J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, nouvelle édition revue et corrigée, Didier, Paris 1975, pp. 70-74.

<sup>3</sup> Cfr. Wanda D'Addio Colosimo, *Alcuni problemi di lessicologia differenziale applicata all'insegnamento dell'inglese ad allievi italiani: 'false' e 'partial cognates'*, negli « Annali dell'Istituto Universitario Orientale », Sezione germanica, XXI, 1-2, Anglistica, numero doppio speciale con gli *Atti del I Congresso nazionale dell'Associazione Italiana di Anglistica*, Napoli 1978, pp. 371-383.

<sup>4</sup> L'autrice identifica e definisce i 'partial cognates' come « parole formalmente simili in una  $L_1$  ed in una  $L_2$  che per le stesse ragioni di evoluzione storica si corrispondono solo parzialmente sul piano semantico » (*Op. cit.*, p. 371).

amis' tenendo conto dell'aspetto semantico<sup>5</sup>, stilistico<sup>6</sup> e fraseologico<sup>7</sup>. Quantunque si tratti solo di un abbozzo di analisi va rilevato che gli autori includono in esso anche la discussione dei doppietti lessicali dotti e popolari (« doublets savants et populaires »), problema che viene affrontato sempre nell'ambito del metodo della traduzione.

1.1.2. Uno schema di ricerca più particolareggiata e completa viene proposta nel WADAC. In un approccio esclusivamente glottodidattico, che parte dalle difficoltà incontrate dagli studenti italiani che acquisiscono l'inglese, l'autrice considera che un elemento lessicale dell'inglese:

I) può presentare dei sensi in più rispetto a un elemento dell'italiano;

II) può presentare dei sensi in meno rispetto a un elemento dell'italiano;

III) si può differenziare da quello italiano perché ha un uso più ristretto a livello di registri specialistici;

IV) si può differenziare da quello italiano per il senso 'traslato' o 'figurato'<sup>8</sup>.

Nel WADAC sono parimenti registrate le seguenti 'zone di difficoltà', denominate anche 'aree problematiche', « che potrebbero presentarsi nell'apprendimento del lessico di una lingua straniera »<sup>9</sup>:

<sup>5</sup> « Les faux amis se distinguent par des différences de sens » (VIDAR, p. 71).

<sup>6</sup> « Ici les faux-amis ont à peu près le même sens mais sont séparés par des différences d'ordre stylistique, c'est-à-dire se rapportant à des valeurs intellectuelles ou affectives (péjoratives ou laudatives ou neutres) ou à l'évocation de milieux différentes » (VIDAR, p. 72).

<sup>7</sup> L'aspetto fraseologico ci interessa qui in minor misura, poiché supera il livello di analisi lessicale e riguarda la sintassi.

<sup>8</sup> Ovviamente per tutte e quattro le situazioni individuate nel WADAC sono stati presi in considerazione solo gli elementi lessicali inglesi affini formalmente e semanticamente a quelli italiani.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 378.

A) forme simili nella L<sub>1</sub> e nella L<sub>2</sub> che, pur avendo dei sensi in comune, presentano anche sensi diversi che si riferiscono ad elementi di cultura diversi nelle due lingue;

B) assenza di corrispondenze sistematiche a livello semantico tra elementi lessicali formalmente simili nelle due lingue e loro derivati;

C) non corrispondenze nella costruzione riflessiva tra verbi inglesi e verbi riflessivi intransitivi italiani.

1.2. Nella ricerca che abbiamo condotto l'interesse si rivolge ai 'false' e 'partial cognates' in romeno e italiano, ossia agli elementi lessicali che trovano corrispondenze sul piano etimologico e formale nelle due lingue, ma che tuttavia sono totalmente o parzialmente differenti sul piano semantico.

1.2.1. L'indagine, che per ora è parziale, è stata attuata solo sui lemmi che cominciano con le lettere A, B, C, che rappresentano all'incirca un quarto di quelli registrati in due recenti dizionari delle due lingue il cui spoglio è stato effettuato: il DEX<sup>10</sup> per il romeno e il DEVOTO-OLI<sup>11</sup> per l'italiano. Per il controllo delle etimologie in quest'ultimo abbiamo utilizzato anche il DELI<sup>12</sup>.

1.2.2. Abbiamo adoperato lo schema proposto dal WADAC, apportando però delle aggiunte, nel senso che accanto alle situazioni inventariate nel WADAC ne abbiamo individuate altre.

Dal punto di vista metodologico l'innovazione consiste nel fatto che, là dove la realtà descritta ce lo ha permesso,

<sup>10</sup> Cfr. Academia Republicii Socialiste România, Institutul de lingvistică din București, *Dicționarul explicativ al limbii române*. DEX, a cura di I. Coteanu, L. Seche e M. Seche, Edit. Acad. R. S. România, București 1975. Per il controllo di alcune accezioni delle parole romene abbiamo utilizzato anche altri vocabolari, specialmente *Dicționar român-italian*, a cura di N. Façon, Edit. științifică, București 1967, per il quale abbiamo adoperato la sigla DRIT.

<sup>11</sup> Cfr. G. Devoto-G. C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, V ristampa, Le Monnier, Firenze 1974.

<sup>12</sup> Cfr. M. Cortelazzo-P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 1/A-C, Zanichelli, Bologna 1979.

abbiamo raddoppiato le classi contenenti casi di difficoltà di apprendimento nel WADAC, partendo sia dalla L<sub>2</sub> verso la L<sub>1</sub>, che dalla L<sub>1</sub> verso la L<sub>2</sub>. In tal modo nella descrizione vengono introdotte due nuove classi:

a) un elemento lessicale dell'italiano, pur corrispondendo formalmente e semanticamente ad un elemento del romeno, se ne differenzia perché ha un uso più ristretto a livello di registri specialistici;

b) un elemento lessicale dell'italiano si differenzia da quello del romeno per il senso 'traslato' o 'figurato'.

Parimenti abbiamo individuato una terza classe assente nel WADAC, ossia quella in cui un elemento lessicale romeno presenta sì sensi in più, ma allo stesso tempo anche sensi in meno rispetto all'elemento lessicale che gli corrisponde in italiano.

Abbiamo invece escluso dall'analisi 'l'area problematica' discussa nel WADAC e precedentemente citata che riguarda le non corrispondenze nelle costruzioni riflessive dei verbi (cfr. *sopra*, 1.1.2. C). Il confronto dei verbi romeni ed italiani intesi non solo come elementi lessicali, ma pure come classe morfologica (con le categorie di modo, tempo, diatesi, ecc.), ai fini della loro descrizione nei termini di 'false' e 'partial cognates', pone dei problemi speciali che ci prefiggiamo di analizzare in una futura ricerca.

1.2.2.1. Nell'indagine svolta, i 'partial cognates' analizzati sono stati divisi in due categorie: macrogruppi e microgruppi<sup>13</sup>. Si è trattato solamente di un'operazione riduttrice, richiesta dal rendimento della descrizione. Il criterio che ha governato questa delimitazione è stato, grosso modo, quello quantitativo: generalmente nei macrogruppi abbiamo incluso le classi che comprendono più esempi e, viceversa, nei microgruppi quelle che ne registrano un numero ridotto.

<sup>13</sup> Tale delimitazione ci è stata suggerita dalla Prof.ssa W. D'Addio Colosimo con la quale abbiamo discusso lo schema del presente lavoro. La preghiamo di trovare qui l'espressione dei nostri più vivi sentimenti di gratitudine.

1.2.3. È stato già rilevato che per una profonda analisi differenziale dei 'false' e 'partial cognates' « le definizioni vaghe ed approssimative dei dizionari sono poco utili e spesso fuorvianti. Un'analisi del genere andrebbe infatti condotta in termini di sememi o di analisi componenziale »<sup>14</sup>. Pur consapevoli della validità, in linea di massima, dell'affermazione, in assenza di descrizioni esaurienti del lessico delle due lingue in termini di sememi o di analisi componenziale, la sola possibilità di attuare la ricerca rimane quella dello spoglio di due buoni dizionari, uno per ogni lingua, e della comparazione dei sensi registrati per i lemmi che si corrispondono sul piano etimologico e formale in L<sub>2</sub> e in L<sub>1</sub>. È quello che abbiamo tentato di fare.

1.2.4. Per ragioni di spazio nella presente ricerca ci siamo limitati ad analizzare un solo esempio per ogni classe individuata. Tuttavia, prima di passare all'analisi delle successive classi, abbiamo incluso anche l'elenco di tutti gli altri elementi lessicali che sono 'false' o 'partial cognates'.

1.2.4.1. La collocazione della stessa coppia di 'partial cognates' in più di una classe che contiene casi di difficoltà di apprendimento rispecchia la realtà registrata. Così, per esempio, rom. *amar* è stato collocato inizialmente nel macrogruppo che comprende elementi lessicali romeni che presentano sensi in più, ma anche sensi in meno rispetto agli elementi italiani. Il terzo senso registrato nel DEX per *amar* aggettivo è però quello di « răutăcios » 'maligno, malizioso, cattivo, malvagio' ossia un senso figurato, il che ci ha permesso di inserire l'esempio anche nel microgruppo degli elementi romeni che si differenziano da quelli italiani per il senso traslato o figurato. Precisiamo che l'esempio scelto come rappresentativo per questo gruppo è stato un altro: rom. *cerne* (it. *cernere*), cioè un esempio che non fa parte contemporaneamente di un altro macro o microgruppo.

Va però osservato che per il microgruppo che comprende elementi lessicali italiani i quali si differenziano da quelli romeni per il senso traslato o figurato, tutti gli esempi appar-

<sup>14</sup> WADAC, p. 374.

tengono anche al macrogruppo contenente elementi romeni che presentano sensi in più ma anche sensi in meno rispetto agli elementi dell'italiano. In termini di descrizione rigorosa, si può sostenere che questo microgruppo non è che una variante particolare del macrogruppo precedentemente citato, ovvero che quest'ultimo è il genere prossimo mentre il microgruppo rappresenta la differenza specifica.

1.2.5. Va detto che in questa fase dell'indagine abbiamo esaminato solo gli elementi lessicali romeni ed italiani che sono stati ereditati dal latino nelle due lingue. Perciò esempi come i presumibili 'false' o 'partial cognates' rom. *canotieră* 'cappello duro di paglia con il fondo e le tese rigidi' (< franc. [*chapeau*] *canotier*) ed it. *canottiera* 'camiciola leggera di lana o di cotone, molto scollata e senza maniche, simile alla maglietta usata dai canottieri' (< franc. *canotier*) non sono stati presi in considerazione. D'altronde va precisato che, fino a non molto tempo fa, i vocabolari italiani registravano anche il senso 'cappello', come risulta dall'ottimo dizionario etimologico di M. Cortelazzo e P. Zolli, citato precedentemente nella nota 12.

1.2.5.1. Dal punto di vista metodologico un'altra situazione che abbiamo dovuto affrontare e risolvere è stata quella degli esempi come rom. *abdica*, *abil*, *absolvi*, ecc., parzialmente simili sul piano formale e semantico agli elementi lessicali che corrispondono loro in italiano e cioè *abdicare*, *abile*, *assolvere*. Per poter essere registrati nella presente ricerca come 'partial cognates', dovrebbero avere però anche etimi ereditati dal latino. Il DEX indica per ognuno di loro un duplice etimo: franc. *abdiquer*, lat. *abdicare*; franc. *habile*, lat. *habilis*; ted. *absolviren*, lat. *absolvere*. Per vari motivi è ovvio che le voci romene citate non sono state ereditate dal latino, ma sono prestiti dotti (colti)<sup>15</sup>. Secondo il principio adope-

<sup>15</sup> La certezza della validità dell'ipotesi avanzata viene confermata innanzitutto dal duplice etimo. Ma anche se l'etimo fosse stato solo quello latino, il carattere dotto del prestito resterebbe certo. In caso contrario il lat. *habilis* non avrebbe conservato quasi immutata la sua forma (rom. *abil*), ma sarebbe diventato, presumibilmente, rom. \**aei*. (Per la spiegazione delle evoluzioni fonetiche pertinenti alla ri-

rato, per quanto concerne le parole di origine latina, non possiamo mettere sullo stesso piano, diacronicamente parlando, un prestito e una parola ereditata. Tra l'altro va ricordato che gli elementi lessicali romeni antichi hanno ereditato le forme del latino parlato, mentre i prestiti dotti (colti) si rifanno (soprattutto) al latino classico. In secondo luogo anche le modifiche fonetiche subite da un elemento lessicale ereditato sono di solito maggiori rispetto a quelle delle parole latine prese in prestito per via dotta (cfr. nota n. 15). Certamente è importante a questo punto anche la finalità della ricerca. Così, per esempio, in un approccio di lessicologia differenziale, realizzata per interessi esclusivamente glottodidattici, le considerazioni di natura diacronica sono meno pertinenti; lo sono molto di più invece per lo studio comparato del lessico delle due lingue in genere, in una ricerca che tiene conto anche della prospettiva diacronica. Il lavoro preso come modello nella fase iniziale della ricerca, ossia il WADAC, cerca di enunciare ed analizzare solamente a livello glottodidattico alcuni dei problemi principali relativi ai 'false' e ai 'partial cognates'. Anche nella presente ricerca l'interesse principale viene rivolto ai problemi che riguardano l'apprendimento del romeno da parte degli studenti italiani. Tuttavia abbiamo cercato di superare la prospettiva esclusivamente glottodidattica offrendo spunti anche per modi diversi di realizzare la ricerca comparativa del lessico romeno ed italiano. D'altronde pensiamo che pure a livello glottodidattico l'inventario dei 'false' e 'partial cognates' non risulti meno pertinente per il rendimento della descrizione, se articolato secondo le origini degli elementi lessicali discussi.

1.2.6. Altre difficoltà riscontrate nella ricerca riguardano: i limiti entro i quali si può accettare la somiglianza formale tra l'elemento lessicale romeno e il suo corrispondente italiano; la rilevanza del collegamento tra il principio dell'identità o somiglianza formale fra gli elementi lessicali del ro-

costruzione della parola \*aei cfr. O. Nandriş, *Phonétique historique du roumain*, Klincksieck, Paris 1963, specialmente le pp. 27, 111, 139 e 231).

meno e dell'italiano e quello della loro funzione morfologica; la frequenza d'uso dei presumibili 'false' o 'partial cognates', ecc.

1.2.6.1. In assenza di qualsiasi criterio oggettivo, la questione dei limiti della somiglianza formale rimane un fatto puramente soggettivo. Nella scelta realizzata, abbiamo preferito includere in questo primo approccio solo gli elementi lessicali che formalmente si somigliano molto nella L<sub>1</sub> e L<sub>2</sub> e che possono essere facilmente avvicinati dagli allievi italiani che apprendono il romeno. Perciò abbiamo escluso 'partial cognates' come: rom. *ac* - it. *ago*; rom. *ager* - it. *agile*; rom. *cui* - it. *cuneo*, ecc.

1.2.6.2. Nello stabilire l'inventario dei 'false' o 'partial cognates' è risultata importante la pertinenza dell'abbinamento tra il principio della somiglianza formale e quello della loro appartenenza alla stessa classe morfologica (parte del discorso).

1.2.6.2.1. La situazione riscontrata più frequentemente riguarda i verbi. Per cause non accettate ancora da tutti gli studiosi l'infinito latino perde, nella sua attuazione romena, la desinenza *-re*<sup>16</sup>. Di conseguenza un verbo come il lat. parlato \**ascultāre* (per il classico *auscultāre*) viene continuato dal rom. *ascultare*, utilizzato ancora nel XVI secolo; man mano però *ascultare* viene sostituito, come verbo, da (*a*) *asculata*. Il romeno conserva fino ad oggi anche la forma *ascultare*, ma esclusivamente come sostantivo, con il senso di 'l'azione di *ascultare* e il suo risultato'. Quantunque la somiglianza formale sia maggiore fra l'infinito sostantivato *ascultare* e l'it. *ascultare*, abbiamo analizzato solo la coppia (*a*) *asculata* - *ascultare*, tenendo conto proprio del fatto che i due elementi lessicali appartengono alla stessa parte del discorso, ossia sono entrambi verbi.

1.2.6.2.2. In questa fase della ricerca abbiamo parimenti escluso gli altri elementi lessicali attinenti a parti diverse del

<sup>16</sup> Per le varie spiegazioni date al fenomeno cfr. *Istoria limbii românne. Fonetică, Morfosintaxă. Lexic*, elaborata da docenti dell'Università di Bucureşti e di Cluj, coordinatore Florica Dimitrescu, Edit. didactică și pedagogică, Bucureşti 1978, pp. 326-331.

discorso (classi morfologiche differenti). Ecco un esempio: in romeno *aflat* è il participio passato del verbo (*a*) *afla* che significa 'avere notizie su qualcosa, trovare, scoprire', ecc., ed ha come etimo il lat. *afflare*, mentre il presumibile 'false cognate', l'it. *afflato*, ('alito, fiato, soffio; esalazione'; < lat. *ad-flatus*, -us «soffio») è sostantivo.

1.2.6.2.3. Sono stati invece esclusi gli esempi più complessi che *solo parzialmente* sono collocati in classi morfologiche diverse. Un esempio in tal senso è costituito dai 'partial cognates' rom. *alb* e it. *albo*. Il DEX s. v. registra *alb*: a) come agg. a quattro forme (*alb*, *albă*, *albi*, *albe*): corrisponde parzialmente ai significati dell'it. *bianco*<sup>17</sup>; b) come sost. masch. col senso 'nome dato, dopo la rivoluzione francese, ai controrivoluzionari e ai conservatori'<sup>17</sup>; c) come sost. neutro, con sensi simili al sost. it. *bianco*<sup>2</sup>. Nel DEVOTO-OLI sono registrati: A) *albo*<sup>1</sup>, agg., glossato 'bianco', con la precisazione, tra parentesi, «latinismo rarissimo»; come variazione dell'accezione fondamentale di 'bianco', il DEVOTO-OLI (sempre s.v. *albo*<sup>1</sup>) indica anche la costruzione *fico albo* 'sorta di fico primaticcio di buccia chiara'; B) *albo*<sup>2</sup>, sost. masch., con i seguenti quattro significati: 1. 'tavola sulla quale si affliggono in luogo pubblico avvisi e provvedimenti'; 2. 'pubblico registro nel quale si iscrivono coloro che appartengono a una professione, a un corpo accademico, a un ordine, a una confraternita, ecc.'; 3. estens.: *albo d'onore* o *d'oro*, 'elenco dei benemeriti nello svolgimento di una attività...'; 4. 'libro illustrato...' o 'fascicolo illustrato o a fumetti per ragazzi'<sup>18</sup>.

1.2.6.3. A proposito della coppia rom. *alb* - it. *albo*<sup>1</sup> si

<sup>17</sup> Questo senso non viene registrato nel DEVOTO-OLI s.v. *bianco*<sup>2</sup>, sost. masch., ma si tratta presumibilmente di una svista perché esso viene utilizzato anche in italiano.

<sup>18</sup> Va detto che pure per quanto riguarda l'etimo tra l'elemento lessicale romeno e i due elementi lessicali italiani non esiste una identità perfetta: rom. *alb* < lat. *albus*, mentre it. *albo*<sup>2</sup> < lat. *album* 'tavoletta dipinta in bianco', agg. sostantivato da *albus* 'bianco' (cfr. DEVOTO-OLI s.v.). Tenendo conto della caduta delle consonanti finali, si può affermare che gli elementi lessicali latini *albu(m)* e *albu(s)* diventano omofoni.

può anche discutere fino a che punto la frequenza d'uso delle parole analizzate sia rilevante o no nell'indagine svolta. Precisiamo che abbiamo considerato la frequenza d'uso un aspetto secondario nell'identificazione dei 'false' e 'partial cognates'. Tuttavia essa viene almeno parzialmente rispecchiata nell'esistenza dei microgruppi, specialmente nei due in cui l'elemento romeno o quello italiano si differenziano perché hanno, l'uno rispetto all'altro e viceversa, un uso più ristretto a livello di registri specialistici.

1.2.7. L'enunciazione e l'analisi di alcune difficoltà riscontrate non esaurisce il loro completo elenco. Sia per ragioni di spazio, sia perché non ci siamo proposti di risolvere nel presente contributo tutti i problemi che riguardano l'argomento affrontato, non ci siamo soffermati su questioni altresì rilevanti come, per esempio, i limiti entro i quali si possono considerare 'partial cognates' elementi lessicali polisemantici che hanno in romeno e in italiano una moltitudine di sensi in comune ed uno solo differente, oppure sulle difficoltà attinenti la codificazione dei sensi figurati, specialmente nelle espressioni idiomatiche, nelle due lingue, ai fini della loro comparazione, ecc.

2.1. Dopo aver definito le nozioni, esposto i principi ed indicato alcune difficoltà, ci prefiggiamo di esaminare ora un esempio per ogni classe individuata, offrendo anche l'inventario dei 'false' e 'partial cognates' registrati in base allo spoglio delle prime tre lettere dell'alfabeto nel DEX e nel DEVOTO-OLI.

2.1.1. Macrogruppi ('partial cognates').

2.1.1.1. Un elemento lessicale del romeno presenta sensi in più rispetto ad un elemento lessicale dell'italiano.

Esempio: rom. (*a*) *asculta* - it. *ascoltare*; etimo: lat. parlato \**ascultāre*, per il classico *auscultāre* [...] (cfr. DELI, s.v.).

Il DEX riporta i sensi seguenti: 1) a) 'acuire l'udito per percepire un suono o un rumore, sforzarsi ad udire'; b) med. 'auscultare'; c) 'udire'; 2) tr. ed intr. a) 'essere attento a ciò che si dice o si canta'; b) tr. 'esaminare, interrogare un alunno'; c) [termine giuridico - n.n.: C.G.] 'interrogare un testimone (in un processo)'; 3) a) tr. 'dar retta a ciò che

dice qualcuno, prendere in considerazione; esaudire un desiderio, una preghiera'; b) tr. ed intr. 'dare seguito, obbedire a un ordine, conformarsi a un consiglio, ecc.'; 'fare come vuole qualcuno'.

Tutti i sensi del DEX trovano corrispondenze nell'it. *ascoltare* tranne quelli 2b ('esaminare, interrogare un alunno') e 2c ('interrogare un testimone in un processo').

L'elenco degli altri esempi comprende: (a) *adormi* - *adormire*; (a) *aduce* - *addurre*; (a) *aduna* - *adunare*; *capră* - *capra*; (a) *cerca* - *cercare*; *corn<sup>1</sup>* e *corn<sup>2</sup>* - *corno*; *crunt* - *cruento*; (a) *cunoaște* - *conoscere*.

2.1.1.2. *Un elemento lessicale del romeno presenta sensi in meno rispetto ad un elemento lessicale dell'italiano.*

Esempio: rom. *crustă* - it. *crosta*; etimo: lat. *crūsta(m)*.

Il DEX riporta quattro accezioni per *crustă*, mentre il DEVOTO-OLI solamente due. Va però osservato che la prima accezione del DEVOTO-OLI è generica ('strato superficiale indurito per effetto naturale o sotto l'azione del calore o per altri motivi') e comprende praticamente tutti e quattro i significati registrati nel DEX. In più l'italiano ne ha altri due, ossia 'ciascuna delle squame di colore che si staccano da pitture antiche' e, con senso figurato, 'quadro di nessun pregio artistico', che non trovano corrispondenze nel rom. *crustă*. Il DELI elenca anche il significato di 'quadro vecchio', considerandolo un calco sul franc. *croûte*. Benché il DEVOTO-OLI non dia indicazioni in proposito, pure il senso 'quadro di nessun pregio artistico' sembra essere un calco dallo stesso franc. *croûte*, ciò che crea problemi speciali, sul piano metodologico, che saranno discussi nella fase finale della ricerca. Va però aggiunto che la seconda accezione del DEVOTO-OLI per l'it. *crosta*, ovvero 'strato di pelle ottenuto dividendo con apposite macchine una pelle molto spessa, conciata a suola', non corrisponde a nessuna delle quattro individuate nel DEX per il rom. *crustă*.

Altri esempi: *avere* - *avere<sup>2</sup>* (entrambi sost.; nell'it. *avere<sup>1</sup>* è verbo); (a) *chema* - *chiamare*; *culme* - *colmo<sup>2</sup>*; *curs<sup>1</sup>* - *corso*.

2.1.1.3. *Un elemento lessicale del romeno presenta sensi in più ma anche sensi in meno rispetto all'elemento lessicale dell'italiano.*

Esempio: rom. *bute* - it. *botte*; etimo: lat. tardo *bütte(m)*.

Per *bute* il DEX registra quattro accezioni: 1) «butoi», ossia 'recipiente di legno fatto di doghe, più largo al centro che alle estremità, utilizzato per conservare i liquidi, i legumi in salamoia, ecc.'; 2) 'serbatoio di benzina della lampada di sicurezza usata nelle miniere'; 3) 'ognuno dei pilastri di sostegno dell'impalcatura di un tunnel in costruzione'; 4) region. 'mozzo della ruota'. Vanno inoltre inseriti altri due sensi: 5) 'il contenuto della botte', cioè la 'quantità di liquido contenuta in una botte' (cfr. DRIT, s.v.) nonché 6) 'unità di misura per liquidi, con valori diversi a seconda delle regioni'. Il DEVOTO-OLI attesta i sensi 1), 5) e 6), senza presentare corrispondenze per i sensi 2), 3) e 4). L'it. *botte* comprende invece altre quattro accezioni che mancano in romeno: a) 'recipiente [...] di dimensioni molto ridotte, per la conservazione e il trasporto di pesce salato'; b) in archit. 'volta a botte'; c) 'appostamento o riparo a forma superiormente aperta, usato dai cacciatori in palude'; d) 'carrozza di piazza in uso a Roma (più comune il dim. *botticella*)'.

Altri esempi: (a) *abate<sup>2</sup>* - *abbattere*; (a) *ajunge* - *aggiungere*; (a) *ajuta* - *aiutare*; *amar* - *amaro*; (a) *atinge* - *attingere*; *barbă* - *barba<sup>1</sup>*; (a) *bate* - *battere*; *cap<sup>1</sup>* - *capo*; *carte* - *carta*; (a) *cădea* - *cadere*; (a) *călca* - *calcare*; *ceară* - *cera*; *cerc* - *cerchio*; (a) *cînta* - *cantare<sup>1</sup>*; (a) *coace* - *cuocere*; *coadă* - *coda*; *coardă<sup>1</sup>* - *corda*; *corb* - *corvo*; *corn<sup>1</sup>* + *corn<sup>2</sup>* - *corno*; *credință* - *credenza<sup>1</sup>* + *credenza<sup>2</sup>*; *cretă* - *creta*; (a) *cuprinde* - *comprendere*.

2.1.2. *Microgruppi ('partial cognates').*

2.1.2.1. *Un elemento lessicale del romeno ha (pure) un senso più ristretto a livello di registri specialistici.*

Esempio: rom. (a) *bate* - it. *battere*; etimo: lat. *bättuere*, attraverso il lat. parlato *bättere* (cfr. DELI, s.v.).

La coppia (a) *bate* - *battere* è stata già citata (cfr. sopra, 2.1.1.3.) poiché il termine romeno presenta sensi in più, ma anche in meno rispetto alla parola italiana. Tra le accezioni registrate in più in romeno una è limitata all'uso regionale: si tratta del senso 'abbaiare' riferito ai cani e attestato, tra l'altro, nei *Ricordi d'infanzia* di I. Creangă.

Altri esempi: (a) *adormi* - *adormire*; (a) *aduna* - *adunare*; (a) *cerca* - *cercare*.

2.1.2.2. *Un elemento lessicale dell'italiano ha (pure) un uso più ristretto a livello di registri specialistici.*

Non abbiamo registrato nessun esempio per gli elementi lessicali che cominciano con le lettere A, B, C; tuttavia la classe 2.1.2.2. è stata enunciata in base alle attestazioni che riguardano le fasi successive dell'indagine.

2.1.2.3. *Un elemento lessicale del romeno si differenzia da quello italiano (anche) per il senso 'traslato' o 'figurato'.*

Esempio: rom. (a) *cerne* - it. *cernere*; entrambi continuano il lat. *cernere* 'vagliare'.

Il DEX riporta i sensi seguenti: a) tr. (spesso fig.): 'setacciare'; b) tr., fig.: 'distinguere'; c) intr., impersonale, fig.: 'piovigginare, pioviscolare'; d) tr., fig.: 'scegliere la parte migliore, valida (da uno studio, da una concezione, ecc.), eliminandone il resto, discernere'. A questi si dovrebbe aggiungere un quinto senso, sempre fig.: e) 'filtrare, spargere (luce, ecc.)' (cfr. DRIT, s.v.). Confrontando il termine rom. con quello it. osserviamo che la polisemia dei due elementi lessicali è disimmetrica tra L<sub>1</sub> e L<sub>2</sub>, nel senso che l'it. *cernere* presenta dei sensi che corrispondono a quelli a), b) e d) del romeno, senza presentare però corrispondenze con i sensi c) ed e). Non ci soffermiamo adesso su una questione che potrebbe essere discussa in un secondo tempo, ovvero sul fatto che il DEVOTO-OLI registra i sensi 'setacciare' e 'scorgere distintamente (con gli occhi o con l'intelletto)' con l'indicazione « arcaico », mentre in romeno questa restrizione d'uso non esiste.

Altri esempi: *amar* - *amaro*; *barbă* - *barba*<sup>1</sup>; (a) *coace* - *cuocere*; *corn*<sup>1</sup> - *corno*; *crunt* - *cruento*.

2.1.2.4. *Un elemento lessicale dell'italiano si differenzia da quello del romeno (anche) per il senso 'traslato' o 'figurato'.*

Esempio: rom. *cretă* - it. *creta*; etimo: lat. *crēta(m)*.

Inventariata anche nell'elenco degli elementi lessicali che comprendono sensi in più, ma anche sensi in meno, l'uno rispetto all'altro (cfr. sopra, 2.1.1.3), la coppia *cretă* - *creta* interessa adesso pure per il senso figurato della parola italiana. Infatti, nel linguaggio poetico l'it. *creta* significa 'il

corpo umano', accezione che non trova corrispondenza nel rom. *cretă*.

Altri esempi: (a) *aduce* - *addurre*; (a) *călca* - *calcare*; *cerc* - *cerchio*; (a) *coace* - *cuocere*; *corb* - *corvo*; *corn*<sup>1</sup> - *corno*.

2.1.2.5. *Un elemento lessicale del romeno si differenzia da quello dell'italiano (e talvolta viceversa) in quanto presenta dei sensi diversi che si riferiscono ad elementi di cultura diversi nelle due lingue.*

Esempio: rom. *capră* - it. *capra*; etimo: lat. *căpra(m)*.

Tra i sensi differenti, due riguardano elementi di cultura (in senso lato) dissimili in romeno ed in italiano. Il significato registrato nel DEX s.v. *capră* I.2. è quello di danza popolare romena che appartiene alla tradizione folcloristica di Capodanno e 'consiste nell'esecuzione di alcune mosse comiche da parte di un personaggio mascherato con una testa di capra che muove ritmicamente le mascelle'. Esso non esiste in italiano. Anche il significato del DEX s.v. *capră* I.3., cioè il 'nome di un giuoco di bambini', una sorta di salto a cavalluccio, non trova corrispondenza fra le accezioni dell'it. *capra*.

L'altro possibile esempio, rom. *adunata* - it. *adunata*, richiede una discussione speciale. Innanzitutto perché le parole, entrambe sost. femm., sono presumibilmente formazioni deverbali, cioè provengono dai verbi (a) *aduna* e *adunare*. Nei termini di una descrizione rigorosa non dovrebbero far parte del nostro inventario in quanto non hanno come etimo la stessa parola latina, ma sono derivati da verbi che provengono da un identico etimo latino. In secondo luogo *adunare* viene considerata nel DELI « voce dotta » proveniente dal lat. tardo *adunāre*. Non si tratterebbe dunque di parole ereditate dal latino nelle due lingue. Va però osservato che la seconda obiezione è meno pertinente poiché *adunare* veniva già attestata in italiano prima del 1294, ovvero in una epoca remota, così come ci informa il DELI, s.v. Il DEX riporta per *adunata* un solo senso, specificando che è regionale, cioè 'una delle mosse (figure) della danza dei « călușari »' (nome di una danza popolare romena eseguita nella settimana delle « rusalii », ossia 50 giorni dopo la Pasqua). Questo senso, riferito alla tradizione folcloristica romena, non viene ovviamente re-

gistrato nel DEVOTO-OLI che spiega l'it. *adunata* come 'adunanza obbligatoria, a carattere militare o paramilitare'. Va parimenti osservato, ma per inciso, che le accezioni delle due parole sono incomplete nel DEX e nel DEVOTO-OLI. Per *adunata* il DELI indica anche il significato 'riunione, convegno di persone, raccolte di cose' (avanti il 1306) che si ritrova parzialmente nell'accezione del sost. rom. *adunat* (però masch., non femm.), attestato nella *Psaltirea Scheiană* e nella *Psaltirea slavo-română* (1577) di Coresi, col senso di « adunare, gloată » 'riunione, folla', eventualmente anche 'orda, esercito'<sup>19</sup>.

2.1.3. In mancanza, per ora, di una « categorizzazione sistematica e gerarchicamente ordinata »<sup>20</sup> di altri casi di difficoltà, riscontrati sempre nell'ambito dell'apprendimento della L<sub>2</sub> da parte dei parlanti di L<sub>1</sub>, registriamo come « area problematica »<sup>21</sup> l'assenza di corrispondenze sistematiche tra elementi lessicali formalmente simili nelle due lingue e loro derivati.

In questo caso non si tratta più, come nei precedenti esempi analizzati, di una polisemia disimmetrica o di semplici restrizioni di co-occorrenza fra L<sub>1</sub> ed L<sub>2</sub>. L'area problematica enunciata riguarda i mutamenti che si verificano nel quadro corrispondenza/non corrispondenza nei derivati sia da 'false' sia da 'partial cognates'<sup>22</sup>.

Esempio: il verbo rom. (*a*) *cîştiga* è, rispetto al suo corrispondente italiano *castigare* un 'false cognate'. Entrambi continuano il lat. *castigare*, sono simili formalmente, ma hanno tutti i significati diversi. I loro derivati, gli aggettivi a quattro forme rom. *cîştigat* ed it. *castigato* sono così registrati nei dizionari che abbiamo adoperato: DEX - *cîştigat* (riferito agli uomini) 'che ha ricavato un vantaggio (da qualcosa), che ha arricchito le proprie conoscenze, la propria espe-

<sup>19</sup> Cfr. Al. Rosetti, *Istoria limbii române. De la origini pînă în secolul al XVII-lea*, ediția a doua revăzută și adăugită, Edit. științifică și enciclopedică, București 1978, p. 589.

<sup>20</sup> WADAC, p. 378.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 379.

rienza'; DEVOTO-OLI - *castigato* - 1) 'corretto, misurato, irreprensibile', spec. riguardo all'espressione: *una prosa castigatissima; edizione castigata*, purgata (privata di ciò che può offendere la morale o la religione); 2) 'morigerato, modesto: *costumi castigati*'. Prima di tutto va precisato che nel DEVOTO-OLI non viene indicata un'altra accezione dell'aggettivo discusso, ossia 'ammonito, ripreso, punito' attestata prima del 1347, come ci informa il DELI. Analizzando la coppia *cîştigat - castigato*, osserviamo che mentre *cîştigat* corrisponde semanticamente al verbo (*a*) *cîştiga* da cui deriva, *castigato* corrisponde semanticamente al verbo *castigare* solo col significato riportato dal DELI. Infatti i sensi 'corretto, misurato, irreprensibile, morigerato, modesto' rappresentano una novità rispetto a quello del verbo *castigare*, il che può determinare errori di comprensione e/o di produzione nel confronto *cîştigat - castigato*.

#### 2.1.4. False cognates.

Esempio: rom. (*a*) *aprinde* - it. *apprendere*; etimo: lat. *ap̄prehendere* (comp. di *ad* rafforzativo e *prehendere* 'prendere') (DELI), oppure lat. *ap̄rēndere* da *adprehendere* (DEVOTO-OLI); il DEX offre una soluzione di compromesso: lat. *ap̄pre[he]ndere*.

Nel DEX (*a*) *aprinde* viene registrato con sei significati fondamentali: 1) tr. 'far ardere il fuoco o un materiale combustibile'; 'dare fuoco a un oggetto'; rifl. 'cominciare ad ardere, prendere fuoco'; nella espressione *a-și aprinde paie în cap* - 'crearsi guai da solo, non poter sbarazzarsi di una persona'; 2) tr. (caduto in disuso) 'scaricare un'arma da fuoco'; 3) rifl. fig. 'accendersi, scatenarsi, scoppiare'; 4) tr. e rifl. 'fare o cominciare a far illuminare'; 5) rifl. fig. (riferito agli uomini) 'accendersi, appassionarsi, far uscire dai gangheri'; 'arrossire, accendersi (in viso)'; 6) rifl. (detto del fieno, dei cereali, della farina, ecc.) 'ribollire, guastarsi, alterarsi'. A questi si potrebbero aggiungere altri significati (o altre sfumature dei significati elencati): 'pigliare una cotta', nell'espressione *a i se aprinde (cuiva) călcîtele (după cineva)* 'innamorarsi, infiammarsi' (cfr. DRIT, s.v.). Il DEVOTO-OLI riporta i sensi seguenti: a) 'mettersi in grado di disporre, nella teoria e nella pratica, di una serie di nozioni, impa-



rare' || 'venire a sapere, a conoscere'; b) lett. 'insegnare'; c) medio intr. (aprendersi), arc. 'afferrarsi, appigliarsi' || 'comunicarsi, appiccarsi, del fuoco o delle forti passioni'. A prescindere dall'ultimo senso del DEVOTO-OLI che trova parzialmente corrispondenza con uno della parola romena (*a*) *aprinde*, ma è arcaico ed è in disuso nell'italiano d'oggi, tutti gli altri sono differenti nelle due lingue.

Altri esempi: *alb* - *albo*<sup>23</sup>; (*a*) *apleca* - *applicare*; *aplecat* - *applicato*; *călcătură* - *calcatura*; (*a*) *căsca* - *cascare*<sup>23</sup>; *cătină* - *catena*; (*a*) *certa* - *certare*; (*a*) *cîştiga* - *castigare*; *copt*<sup>1</sup> e *copt*<sup>2</sup> - *cotto*<sup>1</sup>; (*a*) *cununa* - *coronare*.

3.1. Problemi particolari pongono i 'partial cognates' romeni o italiani che hanno uno o più sensi presi in prestito dal francese.

Considerando X, Y, Z simboli per gli elementi lessicali del romeno, latino e francese, ed S<sub>1</sub>, S<sub>2</sub>, ...S<sub>n</sub> quelli dei loro vari sensi, possiamo notare che il rom. X < lat. Y, ma nella catena dei sensi XS<sub>1</sub>, XS<sub>2</sub>, ...XS<sub>n</sub> si può registrare un senso XS<sub>n-1</sub> che è un calco sul franc. Z il quale Z proviene spesso dallo stesso etimo lat. Y. La situazione non trova di solito corrispondenze per i 'partial cognates' dell'italiano i quali molto di rado, e in altri casi rispetto a quelli individuati per il romeno, hanno dei significati calcati sul francese. Alcuni esempi serviranno a chiarire meglio quanto affermato.

3.1.1. Il rom. *cerc* e l'it. *cerchio* potrebbero essere considerati 'partial cognates' anche se il loro etimo latino non coincide del tutto: infatti *cerc* < lat. *circu(m)*, mentre *cerchio*

<sup>23</sup> A proposito di *căsca* e *cascare* ricordiamo che alcuni anni or sono nella traduzione delle battute di un film italiano in un cinema di Bucarest l'affermazione *ci son cascato anch'io* appariva tradotta in romeno « am început să casc și eu ». L'errore di interpretazione poteva essere facilmente individuato in quanto i films stranieri non sono doppiati in romeno; cosicché, mentre si sentono le battute originali (in questo caso pronunciate in italiano), si offre una traduzione, evidentemente abbreviata, scritta in romeno e collocata nella parte bassa della pellicola. È ovvio che la battuta in romeno « am început să casc și eu » (*ho cominciato a sbadigliare anch'io*) appariva fuori posto.

< lat. *circulu(m)*<sup>24</sup>. La coppia *cerc* - *cerchio* si colloca nella classe descritta sopra (cfr. 2.1.1.3.) che comprende elementi lessicali del romeno con sensi in più, ma pure con sensi in meno, rispetto agli elementi lessicali dell'italiano. Analizzando le varie accezioni di *cerc* che non trovano corrispondenze nell'it. *cerchio*, osserviamo che alcune sono calcate sul franc. *cercle*. Si tratta dei seguenti sensi: *cerc* IV 1. 'gruppo di persone unite tra loro da interessi comuni [...]'; 'gruppo di persone unite tra loro da interessi, convinzioni, idee, ecc., comuni, di solito per scopi scientifici, artistici o educativi'; *cercuri muncitorești* = 'organizzazioni politiche dei lavoratori, nel passato'; IV 2. 'gruppo di persone unite tra loro da legami di parentela o di amicizia e che si frequentano spesso'; 'gente, società'. Per tutte queste accezioni nell'italiano si usano altri elementi lessicali: *cerchia* « che nasce probabilmente da un antico plurale *le cerchia* » (DELI, s.v. *cerchio*) e *circolo*, « voce dotta < lat. *circulu(m)* » (DELI, s.v. *circolo*). Va pure detto che il franc. *cercle* continua la stessa voce lat. *circulu(m)*. L'arricchimento semantico del termine romeno *cerc* che contribuisce anche alla differenziazione dal suo corrispondente 'partial cognate' italiano *cerchio*, avviene dunque mediante un elemento lessicale francese con simile etimo latino.

3.1.2. Un altro esempio: nel DEX *cap*<sup>1</sup> e *cap*<sup>2</sup> sono registrate separatamente come omonime, cioè come parole con significati diversi che però sono identiche fonicamente (omofone) e graficamente (omografe). *Cap*<sup>1</sup> ha in comune l'etimo con l'it. *capo*: lat. *căput*; *cap*<sup>1</sup> e *capo* sono dei 'partial cognates', avendo la parola romena sensi in più, ma anche sensi in meno rispetto a quella italiana. Entrambi gli elementi lessicali calcano dal franc. *chef* (< lat. *căput*) il significato di 'persona al vertice di un'organizzazione civile, militare o economica' (cfr. DEX, *cap*<sup>1</sup> II, sost. masch. e DEVOTO-OLI, *capo* 4.) solo che l'italiano *capo* è pure 'una qualifica

<sup>24</sup> Va però ricordato che nel DEVOTO-OLI s.v. *cerchio* viene registrato anche il termine *cérco*, con la specificazione « arcaico », che presumibilmente continuava lo stesso etimo del rom. *cerc*, ovvero il lat. *circu(m)*. D'altronde, nel lat., *circulu(s)* non era altro che il diminutivo di *circu(s)*.

gerarchica sia come primo elemento di composizione (*capostazione, capomacchinista, capufficio*) sia posposto al nome (*redattore capo, ispettore capo, segretario capo*)' (DEVOTO-OLI, s.v.). Quest'ultima accezione, frequentemente attestata nei composti italiani, è altresì un calco dal franc. *chef*. In romeno viene utilizzato in questi casi proprio il francesismo *chef*, integrato foneticamente e graficamente: *șef (șef de gară, redactor șef, ecc.)*.

La situazione riscontrata nella coppia *cap<sup>1</sup> - capo* è esattamente inversa a quella descritta precedentemente per *cerc* e *cerchio*. Infatti l'arricchimento semantico riguarda in questo caso il termine italiano *capo*, tramite il calco realizzato dal franc. *chef*, che ci riconduce diacronicamente allo stesso etimo latino *căput*.

3.1.2.1. Trattandosi solo della prima e parziale fase della ricerca che sarà in seguito ampliata in tal misura da poter comprendere l'intero lessico delle due lingue, ci soffermeremo solo per inciso su un altro problema che concerne il modo in cui il DEX registra in questo caso i reali o i presunti omonimi.

Abbiamo già detto che, accanto a *cap<sup>1</sup>* (< lat. *căput*), il DEX registra separatamente *cap<sup>2</sup>*, sost. neutro, col plurale diverso, *capuri*, col significato di 'parte di terra che avanza nel mare, promontorio' e con l'etimo francese, *cap*. Dato che s.v. *cap<sup>1</sup>* il senso notato con II, cioè 'persona al vertice di un'organizzazione [...]' è calcato dal franc. *chef* e corrisponde in romeno a un sost. masch. col plurale diversi, *capi* rispetto a *capete* e *capuri*, non si capisce perché solo *cap<sup>2</sup>* (col pl. *capuri*) debba essere considerato omonimo e non anche *cap<sup>3</sup>* col pl. *capi*. Precisiamo che nel DEVOTO-OLI questa accezione di 'terraferma sul mare', usata in geografia, rappresenta solo una variante del sesto significato del lemma *capo*.

3.1.3. Problemi simili a quelli precedentemente discussi pongono il rom. *curs<sup>1</sup>* e *curs<sup>2</sup>* - it. *corso* che per ragioni di spazio non vengono qui studiati.

4.1. L'analisi degli elementi lessicali finora presentati ci permette di riprendere alcune osservazioni già abbozzate all'inizio dell'indagine e di vagliarne altre.

4.1.1. Una questione fondamentale e di principio è quella della pertinenza di simili ricerche ai fini dell'insegnamento della L<sub>2</sub> a soggetti parlanti la L<sub>2</sub>.

Ricordiamo innanzitutto le parole di St. Ullmann: « La motivazione è un fattore rilevante ai fini dell'apprendimento e dell'insegnamento delle lingue straniere »<sup>25</sup>. È vero che l'affermazione del noto linguista di origine ungherese riguarda gli idiomi 'trasparenti' e quelli 'opachi', ma si può dire che anche per i 'false' e 'partial cognates' interviene una motivazione di tipo speciale che, partendo dalle similarità di forma fra gli elementi lessicali delle L<sub>1</sub> e L<sub>2</sub>, eventualmente rafforzate dalla coscienza della loro matrice storica comune, può generare spesso errori di apprendimento e di produzione. Lo studio sistematico dei 'false' e dei 'partial cognates' può impedire tali errori. La possibilità di applicare i risultati della ricerca nell'insegnamento del romeno è ovviamente condizionata dal livello culturale, in senso lato, degli studenti, che non vanno considerati una massa omogenea<sup>26</sup>, e, in modo particolare, dal loro interesse per la storia del vocabolario appreso, per l'aspetto diacronico-evolutivo della questione. L'esperienza decennale di insegnante in Italia ci ha dimostrato che l'abbinamento tra la descrizione del lessico e della grammatica e le questioni che riguardano l'aspetto storico-diacronico è proficuo più di quanto si possa credere. In più, le spiegazioni di tipo associativo e contrastivo, come nel caso dei 'false' e dei 'partial cognates' impediscono che l'apprendimento del lessico diventi soprattutto una semplice questione di memoria. Certamente molto dipende anche dalle capacità del professore nel presentare questi problemi come interessanti ed utili.

4.1.2. Per quanto riguarda i 'false' ed i 'partial cognates', l'analisi contrastiva del lessico romeno ed italiano che parte dalle parole latine ereditate nelle due lingue pone

<sup>25</sup> Stephen Ullmann, *La semantica. Introduzione alla scienza del significato*, Il Mulino, Bologna 1970, p. 183.

<sup>26</sup> Per alcune pertinenti osservazioni in proposito cfr. J. A. Fishman, *La sociologia del linguaggio*, con saggio introduttivo di A. M. Mioni, Officina Edizioni, Roma 1975.

dei problemi *parzialmente diversi* rispetto a quella del lessico inglese ed italiano. Infatti anche un semplice confronto tra lo schema utilizzato nel WADAC e quello che abbiamo adoperato dimostra che:

a. nella nostra ricerca il numero delle classi individuate supera quello del WADAC;

b. per i 'partial cognates' romeni o italiani la polisemia dissimetrica può essere spiegata, in alcuni casi, a causa dei calchi semantici o sintattici realizzati sul francese. Gli elementi lessicali francesi continuano di solito lo stesso etimo latino che sta alla base dei 'partial cognates' romeni ed italiani.

Senza negare la possibilità di individuare simili situazioni anche per l'italiano e l'inglese, pensiamo tuttavia che per l'italiano ed il romeno questi casi siano presumibilmente più frequenti. E non si tratta solo di considerazioni a carattere quantitativo. Il romeno e l'italiano sono lingue romanze e come tali non sono altro che il latino parlato ininterrottamente in due zone diverse della Romania<sup>27</sup>. Sempre lingua romanza è il francese che assume per la storia della lingua romena una particolare importanza nel processo di « occidentalizzazione romanza della lingua e della cultura romena moderna »<sup>28</sup> il che spiega non solo i numerosi neologismi presi in prestito dal francese, ma anche i molti calchi.

4.1.3. La scelta operata in questa fase del lavoro, che riguarda solamente gli elementi lessicali romeni ed italiani con etimo identico (o simile) ereditato dal latino, va considerata solo come una questione di priorità. Ci proponiamo di analizzare in seguito anche i rimanenti casi, per esempio i 'false' e i 'partial cognates' romeni che hanno come immediato etimo quello francese il quale però non è altro che

<sup>27</sup> Questa affermazione ha, come punto di partenza, la ormai nota definizione genealogica della lingua romena. (Cfr. Al. Rosetti, *op. cit.*, p. 77).

<sup>28</sup> Al. Niculescu, *Individualitatea limbii române între limbile romanice*. 2. *Contribuții socioculturale*, Edit. științifică și enciclopedică, București 1978, p. 27.

il riflesso dello stesso etimo latino riscontrato per i corrispondenti 'false' e 'partial cognates' dell'italiano.

4.1.4. Lo studio dei 'false' e 'partial cognates' in romeno ed italiano si dimostra altresì utile per la correzione degli errori dei dizionari o per l'integrazione delle accezioni individuate con altre che mancano. Agli esempi già discussi che concernono *bute* e (*a*) *cerne* per i quali il DEX non indica tutti i significati (cfr. *sopra*, 2.1.1.3. e 2.1.2.3.), oppure *cap*<sup>1</sup> e *cap*<sup>2</sup> (cfr. *sopra*), possiamo aggiungere un altro: il DEVOTO-OLI registra il lemma *cotto*<sup>1</sup>, con vari sensi; questo presupporrebbe almeno la presenza di un omonimo *cotto*<sup>2</sup> il quale però non viene inventariato in quanto inesistente.

4.1.5. Trattandosi solo di un'indagine parziale non abbiamo per ora espresso considerazioni sulla frequenza delle attestazioni rapportata alla loro appartenenza alle varie parti del discorso (verbo, sostantivo, aggettivo), sull'assenza di altre parti del discorso (pronomi, avverbi, ecc.), sul numero degli esempi compresi nelle varie classi dei macrogruppi o dei microgruppi, ecc. Ci proponiamo di analizzare questi ed altri aspetti nelle fasi successive della ricerca.

Gheorghe Carageani

#### ABBREVIAZIONI

agg.	aggettivo, aggettivi
arc.	arcaico
archit.	architettura
comp.	composto, composizione
dim.	diminutivo
estens.	estensivo, estensivamente
femm.	femminile, femminili
fig.	figurato
franc.	francese
intr.	intransitivo
it.	italiano
lat.	latino
lett.	letterario
masch.	maschile

med.	medicina
pl.	plurale
region.	regionale
rifl.	riflessivo
rom.	romeno
segg.	seguenti
sost.	sostantivo, sostantivi
spec.	specialmente
s.v.	sotto voce
ted.	tedesco
tr.	transitivo

#### UNA « REINA DI SCOTIA » POCO NOTA

Tommaso Campanella, partendo dalla polemica sulla *Canace* e sviluppando contro lo Speroni un'*accusatio* originale, ipotizza una favola scenica tanto più convincente, quanto più « vicina » alla realtà storica dello spettatore. Indipendentemente dal fatto che i soggetti moderni siano validi o meno, il misurarsi con una pagina di storia ancora fresca per fama e densa di effetti emotivi facilita il perseguimento delle virtù. E non basta al Campanella rifarsi all'aspetto sensazionale dell'evento, poiché la vera catarsi è quella che insorge dopo la riflessione sui casi rappresentati. Tale processo razionale riesce più agevole e si mostra più convincente se l'oggetto di indagine è concreto, reale e storico. La pagina campanelliana è chiara:

Di più, essendo fatta la tragedia per rappresentarsi in pubblico, non si deve introdurre persona che già molt'anni incorse nelle miserie che sono per rappresentarsi, e tanto meno quando è di diversa religione a quella del poeta e de' spettatori, imperoché la compassione è un travaglio d'animo nascente in noi dal sentir le nostre miserie ne' nostri simili, perché, quando le proviamo in noi, si dice passione, in altri, compassione. Queste dunque miserie più muovono, quanto più sono presenti; tanto più presenti sono, quanto i pazienti sono a noi più vicini di luogo e tempo e di professione e credenza [...].

Dunque è bene lasciare addietro gli Ercoli, gli Agamemnoni, gli Edipi, le Sofonisbe, e trattare i soggetti de' nostri tempi, come fece colui che compose la tragedia del Bragadino, duca di Cipro, per il senato veneziano, ed un altro la bella *Regina di Scozia*, ché questi altri, che di *Canace* e di *Sofonisba* hanno scritto, per lo soggetto e nel trattarlo e nel parlar raro non così si avanzano.

Similmente, assai più stimo Seneca nella tragedia d'*Otavia*, che nella *Medea*, nell'*Ippolito* ed altre sue. Le tragedie

di S. Giovanni Battista e di S. Giustina muovono gli affetti e sono lodevoli più per esser morti per la verità della nostra religione, che per altro, onde si vede che la giustizia della causa è necessaria nella rappresentazione [...].

Sia pertanto difinito, che il soggetto della tragedia debba esser fortunato, virtuoso, ricco, potente, giusto e pio, e se non fossero poste queste qualità in lui, fingerne alcune. Di più, non deve esser favoloso, se non pochissimo per gran necessità, perché il vero move più che il falso; la favola solo è buona per alcune circostanze di sacre rappresentazioni per quello che si approva da' religiosi, e sempre fu nel mondo questo costume, che la religione, o buona o mala, dia legge a tutta la repubblica<sup>1</sup>.

A differenza del Giraldi Cinzio il Campanella situa la forza del teatro nel metateatro, tra storia e rimeditazione della storia, tra soggetto testo e metatesto. Il testo diventa il sismografo delle passioni umane e provoca nel lettore-spettatore una reazione sensitiva (« la compassione ») ed una razionale (l'ansia per l'affermazione di ciò che è « giusto »). Ma tutto questo può avvenire a patto che il « favoloso » sia limitato ed il « vero » in ogni caso accertato.

La teoria tragica campanelliana connette insieme tre elementi specifici: a) la misura antropologica (l'obbligo di conciliare le « credenze » di chi scrive, in particolare la religione, con quelle di chi legge); b) la presenza della fede e della virtù nella vita civica; c) la documentazione storica, perché il vero e non il falso commuove. La tragedia diventa un progetto culturale, civile e spirituale. Tocca all'autore rendere obiettivi questi messaggi, canalizzandoli per via storica ed in una dimensione contemporanea. Sicché la semplice commozione e il *pathos* giraldiani non bastano: il lettore-spettatore deve cernere nel sentimento dei personaggi le cause morali che alimentano le azioni e agitano in loro gli effetti psicologici. Più queste cause appaiono probanti, più la commozione diventa proficua. Perciò in Campanella la

<sup>1</sup> T. Campanella, *Poetica* a cura di L. Firpo, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1944, *La tragedia*, cap. XXI, pp. 181-83.

compassione è relata ad un comportamento irreprensibile e virtuoso. Il filosofo lo sostiene anche nella *Poetica* latina:

Putat etiam Aristoteles neque sanctos viros in infelicitatem redactos in tragoedia ponendos, quia terrifici ac miserandi nihil habet, sed scelesti. Quapropter ad solos perpentes mediocres moribus tragoedia reducetur. Ego vero hos maxime in scena afferam, etiam sanctissimos, ut discant homines neque fortunae nec virtuti in hoc saeculo spem relinqui. [...] nec verum est, quod nihil miserandi nec terrifici habent: immo magis terretur ac miseretur, cum bonos pati considerat: scelusque malignantium detestatur<sup>2</sup>.

La lezione morale che la storia pronuncia riguarda la fuga dalla vanità, la consapevolezza che la vetta del potere è fragile e che la virtù consiste nel *contemptus mundi*, ovvero si riassume in questo atteggiamento e in questa meditazione che la rappresentazione tragica suggerisce:

Quapropter et misericordiam et terrorem excitat, ut inde misereri, hinc cavere discas; proptereaque in illustribus ponitur exemplum, ut arguas: si de quo minus periculum erat fuit, ergo quid de quo magis? Proptereaque historias tragicas oportet esse veras, non fictas, ut magis moveant<sup>3</sup>.

La scelta del teatro tragico cade pertanto su personaggi storici recenti o su santi di ogni epoca, la cui sventura non è in ragione del loro comportamento, ma dell'azione dei cattivi:

Fino alle dette cause questa nostra tragedia reca maggior compassione che l'altre, ed ancor perché più compatiamo a chi more per noi, che chi ha torto, e quando i soggetti sono a noi vicini di tempo; ancora, perché, spesso leggendosi in chiesa, non escano di memoria e siano di credenza e di professione...<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Idem, *Poetica* in *Tutte le opere* a cura di L. Firpo, Milano, Mondadori, 1954, vol. I (*De tragoediae materia et exempli electione*), p. 1138.

<sup>3</sup> Idem, *Poetica*, ed. mondadoriana cit., p. 1136.

<sup>4</sup> Idem, *Poetica*, cit., p. 185.

La *Maria, regina di Scozia* del Campanella non può essere posta accanto alla tragedia *Il trionfo della lega* di Cesare Tomèo, perché in esse la storia tende a diverse finalità. Certamente pochi lessero la tragedia storica del Campanella, scritta a Stilo e forse in quella cittadina abbandonata. Il filosofo domenicano nella *Prima delineatio defensionum* dice solo che la tragedia era nota a Stilo e al principe della Roccella. Quindi non vogliamo azzardare nessuna ipotesi sull'influenza che quell'opera avrebbe potuto esercitare su *La regina di Scotia* di Carlo Ruggeri, pubblicata a Napoli nel 1604. Eppure quest'opera sembra perfettamente ricalcata sulle linee della poetica campanelliana e applica il principio della *contaminatio* con costante impegno. Inoltre il testo, benché scialbo ed incolore, racchiude in sé, ad un livello scolastico, i meccanismi retorici, le forme espressive e il clima culturale della drammaturgia tardorinascimentale. Insomma costituisce, con tutti i difetti di un certo diletterantismo, un campione del teatro tragico di storia contemporanea e della tragedia di martirio. Per noi ha il valore di un documento di costume e di cultura se non proprio d'arte.

La tragedia ruggeriana permette di ricostruire la cultura diffusa nella provincia napoletana, l'idea di letteratura teatrale e di letteratura in generale posseduta fuori della capitale del vicereame. Sono elementi che verranno fuori da una lettura attenta ai motivi ideologici, al concetto di storia, all'apparato retorico ed espressivo dell'operetta.

1.0. Se non fosse stato per Benedetto Croce, del Ruggeri sarebbe rimasto solamente il nome, disperso nei repertori. Ma è il Croce medesimo a sostenere che la tragedia non è gran cosa, e dopo di lui i pochi lettori e studiosi della *Reina di Scotia* ruggeriana lo ripetono senza scrupoli.

Il critico napoletano espone nella « Rassegna pugliese » (vol. II, fasc. 17) la trama della tragedia, inserendola in una ricerca dal titolo *Notizia di opere letterarie italiane intorno a Maria Stuarda*, sotto lo pseudonimo di Gustave Colline. Il sunto crociano riporta alcuni brani dei singoli atti e si sofferma sugli aspetti più « curiosi » del libro: il dialogo tra il carceriere della regina e gli ambasciatori nunzi della con-

Il Campanella propende per una *contaminatio* tra elementi storici contemporanei ed eroismo presumibilmente cristiano, oppure per una rappresentazione di tragici eventi cristiani riconducibili all'area storica contemporanea. Nell'uno o nell'altro caso si tratterebbe di una morte (martirio) che ha un peso e un significato nella storia. Ed è quanto doveva avvenire nella campanelliana *Maria, regina di Scozia*, purtroppo dispersa.

I casi di Maria Stuarda suggerirono per tutto il '600, in Italia e in Europa, una messe di favole sceniche<sup>5</sup>. È da riconoscere che la vicenda della regina scozzese ha tutti i crismi per uniformarsi alla teorizzazione del Campanella. Maria è la protagonista virtuosa ed eroica, cade per il cattolicesimo e, proprio perché regina, la sua sventura ammaestra sulla precarietà dell'umana esistenza. Campanella stesso ebbe a scriverlo:

Mox in Calabriam reversus, in patria mea Stylo, composui tragoediam Mariae Scotiorum Reinae secundum poeticam nostram non spernendam<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Subito dopo la morte (febbraio 1587) uscirono in Italia vari componimenti poetici di compianto, tra i quali gli epigrammi di Carlo Emanuele di Savoia e del giovanetto Maffeo Barberini divenuto poi Papa Urbano VIII, entrambi riportati dal Croce in « Rassegna pugliese » II (1885), 17. Il libro del Capaccio sulle donne illustri contiene un elogio latino dello stesso Capaccio e due epigrammi di Fabio Leonida e di Carlo Pinto (cfr. I. C. Capaccii *Illustrium mulierum et virorum Elogia*, Napoli, 1608). Per quanto riguarda i componimenti drammatici di tipo spagnolo composti in Italia nel '600 si veda B. Croce, *I teatri di Napoli*, Napoli, Pierro, 1891 (pp. 674-83) e Idem, *Notizia di opere letterarie intorno a Maria Stuarda*, « Rassegna pugliese », cit., fascicoli 17-20. Nell'uno e nell'altro testo si parla dell'opera scenica *La Maria Stuarda* di Savaro di Mileto (Bologna, 1663), della tragedia di Orazio Celli (*La Maria Stuarda regina di Scozia e d'Inghilterra*, Roma, 1665), del dramma tragico di Anselmo Sansone di Mazzara (*Maria Stuarda*, Palermo, 1672) e del melodramma di Domenico Gisberti (*La barbarie del caso*, Venezia, 1664); infine si fa cenno ai due poemi, l'uno del monaco Bassiano Gatti (*Maria Reina di Scotia*, poema eroico, 1633) e l'altro del padre Angelo Maria Lenti di Ascoli (*Il teatro delle peripezie*, anch'esso poema eroico, Napoli, 1686).

<sup>6</sup> Cfr. L. Firpo, *Bibliografia degli scritti di T. Campanella*, n. 70, pp. 182-3.

danna, i tentativi di un calvinista per convincere Maria all'abiura, il ruolo di Giacomo Stuart nella vicenda, che appare del tutto infondato, la descrizione dell'esecuzione. Leggendo la « Rassegna » ci si accorge che il Croce arriccchia il naso dinanzi alla versificazione traballante, alla mancanza di informazione e alla tenuta poetica anchilosata. La « commozione schiettamente espressa » dal Ruggeri è un limite, poiché deborda in gonfi sproloqui, in difese retoriche e cascanti dell'ideologia cattolica, senza penetrare nella tensione affettiva ed umana della donna e descriverla. E quando il Croce mette a confronto la *Reina* del Ruggeri con quella di Federico Della Valle<sup>7</sup>, che egli per primo ha battezzato dischiudendole una fortuna critica che ancora l'assiste, ci fa cogliere con evidenza i limiti della tragedia scritta in area meridionale. Limiti caratteriologici, d'ispirazione, di calore artistico e di intelligenza psicologica. Poca stima nutre lo studioso per il Ruggeri poeta e noi non sappiamo dargli sempre torto. Ma l'intento del nostro discorso non è di assolvere o di condannare l'Autore, bensì di rintracciare le coordinate drammaturgiche in un testo che le affolla e le confonde, eppure le esplica con regolare programma.

Benedetto Croce ritorna più volte sulla tragedia di Carlo Ruggeri<sup>8</sup>, e non perché abbia mutato parere nel corso della sua ricerca di storiografia letteraria, ma per servirsi della *Reina* napoletana come pietra di confronto con l'opera dellavalliana che possiede ben altro respiro lirico e ideologico e si modula in una recitazione malinconicamente cantabile. Nella prima edizione de *I teatri di Napoli* (1891) egli ripete

<sup>7</sup> Per gli studi crociani su Della Valle cfr.: *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1929, pp. 360-63 e « Critica » s. XXVII, fasc. I, 1929, pp. 377-97; *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del 600*, Bari, Laterza, 1949, pp. 48-77.

<sup>8</sup> G. Colline, *Notizia di opere letterarie italiane intorno a Maria Stuarda*, « Rassegna pugliese » cit., fascicoli 17-20; B. Croce, *I teatri di Napoli*, ed. cit., 1891, pp. 83-85 e pp. 674-83 (*Drammi italiani del sec. XVII intorno a Maria Stuarda*); *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del 600*, cit., p. 52 n.; *Problemi di Estetica*, Bari, Laterza, 1966, pp. 84-90 (Il tema di « Maria Stuarda »); *I teatri di Napoli*, Bari, Laterza, 1966, pp. 52-54 (*G. B. Della Porta e il dramma erudito*).

sostanzialmente il giudizio formulato nella « Rassegna » ed inserisce l'opera tra le tragedie spirituali. Né questo giudizio viene temperato nell'ultima edizione de *I teatri* (1966), dove il critico fornisce la trama ragionata degli atti e trascrive l'esecuzione che gli pare, anche se non lo confessa, lo squarcio migliore della tragedia, per qualche immagine barocca. L'evidente ostracismo crociano si rivela nei *Nuovi saggi di letteratura italiana del '600* (1949) che trascurano il testo ruggeriano ed insistono sulla composizione di Della Valle, mentre una semplice citazione della tragedia napoletana correda la recensione al volume *Maria Stuart im Drama der Weltliteratur* di Karl Kipka, uscito a Lipsia nel 1907.

La posizione del Croce dal punto di vista della critica estetica non fa una grinza e ci pare molto onesta. Ad ogni modo nel procedere anodino ed impoetico della tragedia riesce agevole individuare le scelte stilistiche del manierismo napoletano e, soprattutto, può vedersi seguito il principio teorico del Campanella. Questi, tra l'altro, in uno dei brani della *Poetica* italiana che abbiamo citato fa esplicito riferimento ad una « bella Regina di Scozia », la quale dovrebbe essere quella dellavalliana (veramente degna dell'attributo « bella »), conosciuta in una delle due redazioni del 1591 e del 1595<sup>9</sup>, ma potrebbe essere anche il testo del Ruggeri, se non addirittura la stessa tragedia campanelliana.

Il Kipka non si allontana dalla linea di valutazione del Croce<sup>10</sup>; e spesso traduce alla lettera il contributo della « Rassegna pugliese », di cui rispetta finanche l'organizzazione strutturale del discorso. Volutamente calca la mano sul giudizio crociano, definendo l'opera « priva di ogni criterio teatrale », tesa allo « sfoggio declamatorio adeguato al soggetto ma goffamente impoetico e maldestro », infarcita di « eroismo

<sup>9</sup> Cfr. l'Appendice a *La Reina di Scotia* di F. Della Valle in *Teatro del Seicento* a cura di Luigi Fassò, vol. 39 di *La Letteratura Storia e Testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, pp. 554-55, dove si riportano la Dedicca della prima redazione della tragedia (1591) e quella della seconda redazione (1595).

<sup>10</sup> K. Kipka, *Maria Stuart im Drama der Weltliteratur vornehmlich des 17 und 18 Jahrhunderts*, Leipzig, 1907, pp. 104-106.

esagerato » e svilita da un « quadro astratto, vuoto e distorto degli avvenimenti storici ».

Della *Reina* ruggeriana si ricorda Antonio Belloni nel volume *Il Seicento della Storia letteraria d'Italia*<sup>11</sup>. Questi colloca la tragedia tra le profane, ovvero le tragedie di argomento vario e tratto da contesti storici o mitologici, e di natura « appassionata », cioè « senza travestimenti, senza personaggi occulti, senza intreccio, piane e semplicissime ». Si capisce che il fallimento della tragedia dipende dalla mancanza « di un forte contrasto delle passioni ». Insomma l'idea crociana d'un vuoto dei sentimenti umani della regina fa scuola.

Alla scarsità di giudizi estetici sulla *Reina di Scotia* si aggiunge l'assoluta mancanza di notizie biografiche sul Ruggeri. Storici secenteschi come il Toppi, l'Allacci e il Quadrio dicono che l'Autore è napoletano<sup>12</sup>. Crediamo che la notizia debba essere intesa genericamente; infatti la *dedica* della tragedia viene scritta nella città salentina di Copertino. Forse il testo doveva essere stato manoscritto prima della pubblicazione avvenuta a Napoli nel 1604 per i tipi del Vitale, e venne tratto alla luce per l'elezione cardinalizia del nobile napoletano Filippo Spinelli. Certo è che a questi è dedicato, secondo il consueto tradizionale modello retorico del riconoscimento delle proprie modeste capacità di scrittore (rimpicciolite ancor più dinanzi alla grandezza del destinatario dell'opera) e quindi del ricorso alle immagini della « picciola barca », del « mare procelloso » e del « porto sicuro ». Più di tanto non possiamo dire. Nei numerosi notiziari delle province napoletane e della città di Napoli non si rinviene altra traccia o indizio circa gli studi, la famiglia di

<sup>11</sup> Cfr. *Storia letteraria d'Italia, Il Seicento* a cura di A. Belloni, Milano, Vallardi, 1929, p. 380.

<sup>12</sup> Cfr. N. Toppi, *Biblioteca Napoletana*, Napoli, Bulifon, 1678; L. Allacci, *Drammaturgia*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1755, p. 663; F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna, 1739, p. 76. Si veda pure il *Dizionario letterario degli Autori*, Milano, Bompiani, 1957, vol. III, p. 377 dove si parla scarnamente del Ruggeri e della tragedia.

origine o la posizione sociale del Ruggeri. Potrebbe essere pugliese, ma la nostra non è che un'ipotesi surrogata dall'indicazione della dedica. Non ci resta dunque che attenerci al testo della tragedia e indirizzare la nostra lettura sul piano ideologico e stilistico-retorico.

1.1 Sulla morte della regina scozzese uscirono nell'ultimo ventennio del '500 resoconti e *pamphlets* di larga diffusione: a Perugia nel 1587 si pubblicò una *Vera relatione della morte della sereniss. Reina di Scotia* e una biografia *Vita di Maria Stuarda* del Magnaga, stampata pressappoco intorno al '600, ebbe largo successo negli ambienti religiosi. Ancora il manoscritto del Marcaldi, *Succinta et breve narratione dello stato della sereniss. Maria regina di Scotia et del Principe suo figliuolo*, nelle redazioni del 1580, 1585 e 1587 offriva maggiori informazioni<sup>13</sup>. Sono queste le fonti della *Reina* ruggeriana e dell'omonima opera dell'avalliana e da esse derivano gli errori storici individuati dal Croce e dagli studiosi che hanno seguito la strada crociana. In entrambe le tragedie gli autori chiamano Isabella la regina Elisabetta d'Inghilterra, considerano calvinisti gli anglicani, strutturano le scene con un'identica linea dialogica, scelgono gli stessi personaggi e descrivono l'esecuzione con stilemi e modalità simili.

L'impianto ideologico è invece di chiara derivazione campanelliana: la rovina della protagonista, che non ha alcuna speranza di vita, incarna il tema dell'umana potenza abbattuta; mentre la virtù e la fede fanno della regina una protagonista cristiana, capace di motivare la propria morte con « ragioni non disperative e femminili... ma di tenerezza, di carità e di virile animo, e di disprezzo della morte e delle felicità umane ». La sostanza ideologica della tragedia ruggeriana poggia su di una base filosofica eterogenea che si compone di echi neoplatonici, di moralismo cristiano, di tendenze aristoteliche, di suggestioni meccanicistiche e di tematiche petrarchesche.

<sup>13</sup> Cfr. G. Colline, *Notizia di opere letterarie italiane intorno a Maria Stuarda*, « Rassegna pugliese », cit., fasc. 20, p. 312.



Il Ruggeri muove da una notizia o meglio da un fatto storico e lo disfa in una direzione propagandistico-religiosa. Il disfaccimento è attuato dalla tensione fideistica che trasforma i personaggi in manichini obbedienti a un moralismo costante ed uggioso o irrigiditi in una severa intransigenza cattolica. Nel testo si respira un'atmosfera onirica che fa apparire gli eventi ineluttabili, predestinati invece che storicamente determinati. La forzatura ideologica è dettata da una duplice esigenza: a) il trionfo del martirio cattolico; b) la capacità fecondatrice del martirio che si fa energico insegnamento. La regina è il fulcro di questa operazione: ogni qual volta ella entra in scena, la storia cede il posto alla suggestione e al *pàthos*. Perciò l'Autore insiste sui due momenti più significativi che riguardano le ultime ore di Maria: il sogno premonitore e il discorso della regina a favore della fede vissuta come bene unico e assoluto, rivolto al calvinista che cerca di convertirla.

Dopo il primo atto in cui la cameriera, il segretario, il coro e il nunzio, tra reclami di angosciosa ingiustizia e barlumi di speranza, passano da stati di abbattimento a timide serenità, interviene la regina che racconta la doppia visione notturna: il secondo marito, Lord Darnley, le consiglia una fuga in Francia; un angelo invece indica nel martirio la via per la vita eterna. L'ineluttabilità concisa nel sogno sottrae all'uomo la gestione degli eventi, mortifica i piani della ragione di stato che nella morte della regina ha una parte preminente e destituisce la politica di ogni fondamento. Ciò che toglie ogni peso alla storia non è l'errore, ma la voluta inserzione di un elemento soprannaturale che trasforma il destino ingiusto e crudele in strumento provvidenziale. Pertanto il sogno smonta i congegni storia-prassi, storia-azione, storia-scelta della decisione autonoma dell'uomo e fa degli eventi storici tanti momenti della volontà divina. Il sogno, già visualizzato sulla scena nella *Merope* del Torelli, diventa qui la chiave di volta del contenuto ideologico del testo: la morte di Maria non deriva dagli uomini i quali sono solo ciechi e crudeli esecutori della volontà superiore. Ad essere disfatta non è quindi una pagina di storia, bensì lo stesso concetto di storia laica e materialistica diffuso dal pensiero

libertino. E siffatto capovolgimento comporta maggiori problematicità delle invenzioni ruggeriane o dellavalliane intorno alla figura di Giacomo Stuart, perché la storia subisce una metamorfosi radicale e scade ad accessorio scenografico. La storia, prefissata e drammatizzata dal sogno, permette l'apoteosi della coscienza ed inquadra il libero arbitrio in un contesto psicologico e spirituale. Di fronte alla scelta propostale dalle visioni Maria è libera, ma è anche indotta a decidere sotto la spinta dell'influenza divina (l'apparizione dell'angelo), in ragione della sua moralità e della sua fede<sup>14</sup>. A confronto il sentire religioso di Della Valle è più complesso ed inquieto, perché sostenuto da un senso angoscioso della vita. Sensibile al riformismo protestante, il drammaturgo piemontese approfondisce il concetto circa la precarietà e l'instabilità delle sorti umane e soprattutto circa la limitatezza dell'intelletto umano che non può penetrare nei decreti della volontà e della giustizia di Dio:

Deh, chi giunge a veder gli alti consigli,  
o chi scerner può 'l fine?  
Adorate e tremate, o d'Eva errante  
miserissimi figli<sup>15</sup>.

A causa della sua natura decaduta l'uomo appare a Della Valle lontano e separato dal Creatore. Ha scritto Piero De Tommaso che l'immagine della « possente ascosa mano » racchiude l'idea dellavalliana di un Dio mistero, di un Ente

<sup>14</sup> Alquanto incerta la posizione del Ruggeri: da un lato Maria è consigliata alla fuga dal marito e sollecitata all'abiura dal calvinista (e ciò significa che l'autore vuole sottolineare che l'elezione del martirio sarà un fatto di libera scelta del protagonista positivo, secondo l'orientamento del teatro gesuitico che si incentra su di un netto contrasto fra bene e male, fra religione e idolatria, fra martire e oppressore); dall'altro lato poi la visione dell'angelo verrebbe in un certo senso a limitare la libertà della scelta e quindi a far perdere valore alle tentazioni. Quanto al teatro gesuitico si leggano le osservazioni di uno studioso del tempo: Tarquinio Galluzzi, *Rinnovazione dell'antica tragedia*, Roma, 1633.

<sup>15</sup> F. Della Valle, *Tutte le opere*, a cura di P. Cazzani, Milano, 1955.

« motivato ad agire da ragioni irraggiungibili a misura della sua lontananza incolmabile per l'umano intelletto »<sup>16</sup>.

L'assenza del sogno nella *Reina* di Della Valle viene compensata dall'apparizione del primo marito di Maria, Francesco II re di Francia, il quale, in un vero e proprio prologo, annuncia la morte imminente della regina prigioniera. In Della Valle l'apparizione obbedisce ad un calco letterario: l'ombra immortale conosce il destino e lo cristallizza; in Ruggeri il sogno insinua una tormentosità ambigua, saggia la reazione emotiva o razionale dei personaggi, problematizza la scena. Lo scrittore astigiano sembra attratto dall'epica o dall'inno (ricordiamo che il Momigliano vede nella *Reina* « la severità di una canzone religiosa »)<sup>17</sup>; infatti l'ultima redazione della sua tragedia non ha la divisione in scene ed atti. L'autore napoletano si affida allo scontro e alla collisione, come nel caso del ministro calvinista che tenta, quasi fosse un demone, la regina.

Il sogno, che ha pure una funzione misuratrice delle psicologie che contornano la protagonista (la cameriera è appassionata e impulsiva, il segretario saggio e riflessivo), potenza e depotenzia la tragedia, ne fa salire il *pathos* e lo scioglie ancor prima che la catastrofe si verifichi pienamente. Infatti alla prefigurazione della morte truce succede la previsione della resurrezione fulgida (l'angelo mostra in sogno a Maria una corona fiammante quale premio del martirio). In tal modo la sventura viene compensata prima che essa avvenga e, conformemente all'ottica cristiana, la morte è datrice di vita. Sospesa nell'iperbole del sogno la regina ha rinunciato alla vita terrena ed ormai vive nella dimensione ultraterrena. L'angosciosa incertezza della scelta è un espediente. Il sogno pretende una dubbiosità ed uno scolora-

<sup>16</sup> P. De Tommaso, *L'«ascosa mano»*. Saggio sull'ideologia religiosa di F. D. V., Lanciano, 1979, p. 104. Cfr. ancora: M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, vol. II, parte III (*Il teatro dell'età barocca*), Firenze, 1954, pp. 275-86; G. Petrocchi, *La Controriforma in Italia*, Roma, 1957; S. Raffaelli, *Semantica tragica di F. D. V.*, Padova, 1973.

<sup>17</sup> Cfr. A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Milano-Messina, 1975 (8ª ed.), p. 288.

mento psicologico, ma insinua l'idea della beatitudine eterna che non può non far presa sull'ardore religioso dell'infelice donna. La spettacolarità del sogno consiste proprio nell'ideologia che esso contiene: la sospensione della vita materiale dischiude, attraverso il martirio, la vita del cielo. Il capovolgimento del disegno dell'uomo che crede di comminare una pena ed invece assegna il martirio è tipico della drammaturgia napoletana del tardo Rinascimento<sup>18</sup>. E il sogno non fa che comprovare il capovolgimento. Maria si sofferma a lungo su questa scoperta:

E sommi pure accorta  
 qual corona al mio capo prometteva,  
 il martirio accennommi, eccol presente:  
 creder vo' che per questo al suo alto Regno  
 (benché indegna) mi chiami il sommo Padre:  
 onde morte non sdegno, e morir bramo,  
 poi che sì piace al donator di vita:  
 [...]
 Partiti dunque, al vento ti trastulli  
 e 'n mio nome di a lei, che a me ti manda,  
 che potuto ha usurparmi, e pur con frode,  
 il dominio del corpo, a cui dà or morte;  
 ma potestà non ha sopra de l'alma.  
 [...]
 Che noce a lei, se fuor della sua vista  
 nel Ciel vivrommi, se là Dio mi chiama?<sup>19</sup>

Al calvinista che tenta di storicizzare la situazione, Maria risponde tenendo presente il valore del divino annunciato dall'angelo, differenziando il campo umano della corte rego-

<sup>18</sup> Per un quadro del teatro tragico a Napoli nel tardo Rinascimento cfr. Napoli-Signorelli, *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, Napoli, 1813, tomo VI (*Teatro tragico italiano*), pp. 228-273; Idem, *Vicende della cultura nelle due Sicilie*, Napoli, Flauto, 1785, tomo IV, pp. 397 sgg. e tomo V, pp. 351 sgg.; B. Croce, *I teatri di Napoli*, cit. e G. Petrocchi, *Il teatro napoletano del Cinquecento*, cap. III di *La Letteratura del pieno e del tardo Rinascimento in Storia di Napoli*, vol. V, tomo I.

<sup>19</sup> Per il testo della tragedia ruggeriana ci riferiamo all'unica edizione della *Reina di Scotia*, Napoli, Vitale, 1604, pp. 111-12.

lato da Isabella dal cosmo illuminato da Dio. Benché il ministro calvinista motivi la condanna con elementi storici o presunti tali, la regina trasforma queste nozioni in *instrumentum diaboli* e depauperà la storia.

Anche le orazioni, i testamenti spirituali, i dialoghi in cui emerge la figura morale della sventurata destituiscono la tragedia del fondamento storico-politico. Porsi nella stessa misura politica degli altri significherebbe per Maria perdere la carica carismatica che ella possiede. Il Ruggeri sembra seguire lo schema di Bonaventura Morone di Taranto che, nelle sue tragedie, è solito contrapporre al disegno politico e terreno degli uomini il desiderio di amore soprannaturale delle vergini<sup>20</sup>. Infatti la regina cerca le giustificazioni del proprio agire sul piano della fede ed intende valutare la propria azione connotandola dello spirito di una crociata.

Gli ambasciatori spiegano la condanna di cui sono latori con gli « orditi tradimenti » di Maria, con le lotte dei seguaci di questa e la pacificazione delle genti britanniche. E la prigioniera non si limita a ribellarsi alle accuse politiche infondate e inesistenti per lei, piuttosto vuole mettere in luce le reali responsabilità di Elisabetta che le turbano la quiete e ne mettono in pericolo la vita. Dà ai suoi pensieri e alle sue azioni il segno della coerenza religiosa e non indugia a scegliersi il *cliché* della martire:

Come sa ognun, che mai men che pia voglia  
verso lei non ho avuta,  
né mai parte al voler, di chi si fosse,  
che ordito l'abbia insidiosa morte:  
di ciò n'è stata ella medesima causa,  
che del suo Regno in bando  
ha di Dio discacciato il vero culto.  
Onde per zelo, e da pietà sospinti  
molti son mossi a cacciar lei di vita,  
per timor che dal Ciel perpetuo esilio

<sup>20</sup> Fra B. Morone è una figura di primo piano nella cultura del suo tempo. Dispiega la propria attività presso la famiglia Barberini ed il Papa Urbano VIII; è autore del *Martirio di S. Giustina* (1602) dell'*Irene* (1618) e del *Mortorio di Cristo* (1611). Oltre alle numerose tragedie sacre, compose le *Rime sacre*, 1618.

non abbiano i lor figli,  
nascendo a tal soggetti,  
che fa legge osservar profana ed empia.

[...]

Perché dunque di me si biasma e duole,  
e non più presto il suo gran fallo emenda,  
cagion di mai non poter viver queta?

Dio l'apra i lumi, e d'error tal s'accorga  
prima che, morte errando, non la giunga,  
e la sospinga in precipitio eterno.

Miglior cosa non so che a lei bramare,  
bene o mal che mi voglia; e giurerei  
che vendicar giamai non ho pensato,  
con tradimento, le mie tante offese;

ma che volsi ridurre in bon camino

il mio popol smarrito, a lei non nego:

ciò bramai, ciò tentai, ciò far mi piacque,

il saper, le mie forze in ciò adoprai:

e s'or potessi, e 'l non poter m'è doglia,

far l'istesso di novo anche osarei<sup>21</sup>.

Lo stento e la fiacchezza della poesia sono notevoli, ma la tragedia acquista significato nell'affannarsi dell'Autore, battuta dopo battuta, a reinventare la storia e a farne martirologio. Egli ignora la reale responsabilità della protagonista, riconosciuta dagli storici per un certo complotto contro Elisabetta; e nella rappresentazione drammatica fa sì che il procedimento argomentativo di Maria ribalti via via la falsa colpevolezza in un eroico sacrificio per la fede. Intanto l'assunto polemico del Ruggeri si avvale di un espediente manieristico: la collisione avviene con un personaggio, Elisabetta, che è al di fuori della scena e che impersona un fantasma ideologico, un'idea. La regina inglese è ritratta sempre con metafore prese dal contesto della crudeltà e dell'ingordigia di sangue, conformemente alla tecnica barocca che procede per riporti e addizioni lessicali. Lo stile e la retorica compendiano nella realtà un sensuale tema drammatico: Elisabetta desidera ad ogni costo la morte dell'antagonista, Maria accetta la sofferenza della sventura e la vive quasi fosse un bisogno. L'infelice, sottolineando la crudeltà di Elisabetta,

<sup>21</sup> *Reina*, cit., atto III, pp. 75-6.

disconosce il valore politico della lotta che quella le oppone, puntualizza il senso del peccato di chi ostacola con mezzi cruenti il disegno spirituale altrui ma in ultima analisi resta sconfitto. Le intemperanze barocche della lingua vogliono dare la veemenza dello scontro morale ed esasperare il conflitto, distorcendo la prospettiva storica. In Maria ed Elisabetta non si contrastano due civiltà, bensì l'innocenza e la crudeltà, la fede e l'eresia. Da quest'urto antistorico si diffonde per tutta la tragedia un'immagine fosca di Elisabetta, mentre intorno a Maria si profilano la commozione e la pietà.

Il Ruggeri, nel porre al centro dell'opera la sfida tra l'innocenza e la colpevolezza, vuol mettere in dissidio la ragione morale e il potere, al contrario di Della Valle, più poeta e meno retore, sempre attento alla sofferenza umana dell'eroina, eppure immerso in una profonda riflessione sul tema della Fortuna e della Provvidenza, sulla condizione precaria e servile dell'uomo e del letterato<sup>22</sup>. Perciò la Maria ruggeriana tende al grido e alla sfida, quella dellavalliana al lamento, alla pietà e all'autocommiserazione espressa con flebile voce. Il pregio poetico della *Reina* del Ruggeri si dissolve nell'istanza polemica che sovrabbonda, ossia nella propaganda controriformistica alla quale l'Autore si uniforma. Così la commozione drammatica, di cui aveva parlato Campanella, non è tanto generata dalla fisionomia poetica e morale insieme dell'eroina, quanto è innescata invece dalla proliferazione delle numerose immagini barocche riportanti la spietatezza di Elisabetta ed è poi alimentata dalla dura punizione che si abatterà sulla stessa protagonista.

Un altro elemento fa perdere consistenza alla storia: il testamento morale della regina. Maria, prima di morire, rispone il senso del martirio, riconvertendo la propria condizione storico-civile in una dimensione spirituale:

<sup>22</sup> Cfr. C. Vivanti, *La storia politica e sociale. Dall'avvento delle signorie all'Italia spagnola*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, vol. II, parte I, Torino, 1974; C. Dionisotti, *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, 1967; G. Benzoni, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano, 1978.

Odi... e siano ultimi questi  
i ricordi, ch'io lascio, e vo' che rechi  
al mio Giacomo amato e caro figlio.

Digli che, per mio amor, se amor mi serba,  
anzi perché Dio il vuol, quanto più puote  
fugga lontan dal perfido sentiero,  
che ignaro segue il Popol di Calvino.

Creda egli sol che 'l divin culto è quello  
che 'l Vicario di Cristo in Roma insegna:

l'evangelica legge onori e prezzi:

per lei sol riverisca il trino Dio,

in lei ponga devoto ogni speranza...

[...]

La divina Giustizia abbia in lui loco:

tra non equali equal sempre si mostri:

altri quel che diletta, ei segua il giusto,

e del sommo voler sempre s'appaghi<sup>23</sup>.

Tutto il contenuto del discorso tradisce il desiderio di mescolare la politica con la religione, di sopravvalutare l'aspetto spirituale nell'esercizio del potere, anzi di fare del potere l'attuazione dei disegni di Dio e della Chiesa romana.

Nella tragedia sacra contemporanea al Ruggeri il dettato della fede, pur essendo codificato secondo le esigenze controriformistiche, si scontra col paganesimo. Il dissidio, chiaro nelle sue implicazioni polemiche, appare pieno di spettacolarità per la contesa tra angeli e demoni, per l'intervento di miracoli e di prodigi, per le peripezie in cui si avvicinano i personaggi. L'esempio dell'*Irene* del Morone è indicativo. Il Ruggeri, se da un lato depotenzia il concetto della storia umana e pragmatica, da un altro radicalizza il pensiero cattolico e trasforma l'azione politica in impegno cristiano, in testimonianza religiosa, perché suo intento è la polemica col protestantesimo. Una polemica programmatica svolta secondo moduli propagandistici ed impostata sul fatto storico. Non che il Morone non abbia lo stesso intento, però riesce a risolverlo nell'immaginarietà di trame cariche di fantasia e di inventiva. Perciò la poesia perde in Ruggeri l'aura fresca e delicata, il tono sofferto e meditativo che ha in Della Valle

<sup>23</sup> *Reina*, cit., atto V, pp. 144-7.

e si appesantisce nelle forme sermocinali della predicazione.

Se il fine dell'Autore è la propaganda, il disfare la storia, l'assottigliarne lo spessore pragmatico, non deve determinare l'assenza della verità che dovrà apparire semplice scabra e nuda. L'ammaestramento legato ai fatti di cronaca intanto ha valore se questi sono, almeno a grandi linee, rispettati. La scelta storica non concede deviazioni favolistiche o suggestioni spettacolari, al contrario affina gli spunti polemici e confessionali. Questi strumenti non mancano in un Morone o in uno Scamacca<sup>24</sup>, nei quali vengono goduti con maggiore intensità e distacco, in quanto proiettati in una atmosfera mitica. Dinanzi ad una scena favolosa lo spettatore rimane sospeso nello spazio inventato, senza lasciarsi coinvolgere del tutto e senza identificarsi a pieno col protagonista. In Ruggeri il coinvolgimento è favorito e determinato dalla vicinanza e dalla verità dell'episodio; l'Autore poi mette di suo l'artificio metaforico e sentenzioso che incupisce la storia ed affosca gli antiprotagonisti.

Il modulo spicciolo, a volte prosastico, con cui la regina si esprime, rivela senz'alcuna mediazione la visione controriformistica che trasforma l'esistenza in una frontiera contro il peccato e in un'area dove la testimonianza della fede si fa martirio. Il corredo retorico e i sostegni ideologici sono volti a decorare la lezione storica, a caricarla di sensualità e di desiderio, ad innestarla in un contesto filosofico che sottolinei la cosmicità di Dio e la limitatezza dell'uomo.

1.2. L'ideologia filosofico-religiosa di Carlo Ruggeri, nonostante il sovrabbondare delle nozioni e delle tendenze, riesce stereotipa, greve, confusa di sentimentalismo cristiano e di moralismo. Il dato ricorrente è rappresentato da una

<sup>24</sup> Ortensio Scamacca da Lentini (1562-1648) scrisse circa quaranta tragedie, alcune sacre, altre morali, altre ancora di imitazione dalle greche, apprezzate dagli eruditi contemporanei per la regolarità e la resa tragica, nonostante la languidità dell'azione e la frequente prolissità del dialogo. Sulle tragedie dello Scamacca cfr. L. Natoli, H. Scamacca, Palermo, 1885; C. Avanzi, *Un classicista nella tragedia italiana del sec. XVII*, Verona, 1907.

strana concezione meccanicistica riferita con moduli petrarcheschi, che sfocia nella denuncia della « vanità delle umane posse » e si cristianizza facendo intravedere la presenza di una Provvidenza ordinatrice. Il segretario ed il coro fanno sovente il punto sulla condizione e sulla miseria dell'uomo e si impegnano in lunghe tirate filosofico-moraleggianti di media e bassa cultura. Nel primo atto, in un dialogo col segretario, il nunzio prospetta l'identificazione tomistica Dio-Motore dell'Universo:

E a voi (piaccia al Motore) in ogni tempo  
giri feconda ogni benigna stella:  
né al vostro dolce più suo amaro meschi  
(basta ben tanto) il cieco instabil Mondo<sup>25</sup>.

mentre subito dopo il segretario in un movimentato monologo, nello sforzo di capire l'eventuale e radicale mutamento di Isabella, cui stenta a credere, accostandolo al mutare del tempo, imposta il tema dell'instabilità del reale e dell'alternarsi delle stagioni:

Non già tempo è qual'era;  
segue appresso il gran freddo primavera:  
varian le cose al mondo, è l'uom mondano<sup>26</sup>.

Il segretario, anche nei momenti meditativi sottratti all'attrito con la storia, sembra compiacersi di una certa prudenza. La sua, ma soprattutto quella di Maria Stuarda, è la prudenza di matrice cristiana, è quella virtù autenticamente interiore e calata nella vita (non quindi la prudenza trasformata in mero strumento di calcolo politico) che qualche decennio prima il capuano Benedetto Dell'Uva aveva individuato ed esaltato nelle *Vergini prudenti*:<sup>27</sup> una facoltà

<sup>25</sup> *Reina*, cit. atto I, p. 34.

<sup>26</sup> *Ibid*, atto I, p. 36.

<sup>27</sup> Per notizie bibliografiche su Dell'Uva cfr. i repertori del Toppi, del Tafuri, del Chioccarelli. Il monaco fu conosciuto e stimato dai letterati del tempo e morì nel 1582. *Parte delle Rime* fu edita a Firenze, Sermartelli, 1584, a cura di Scipione Ammirato, che scrisse la dedica

che si afferma con l'adeguamento consapevole alla volontà di Dio e non con la resa inconsciente all'evento fortuito. In tal senso la prudenza è in equazione con l'utilitarismo cristiano che assicura un « particolare » di ordine spirituale. Ma la prudenza come regola dell'agire, come virtù di conoscenza dei fenomeni fisici spirituali e religiosi era stata definita dallo Scaligero:

Prudentia philosophis habitus est, quo futura ex factis prospicimus, verum eius vocis significatio amplificata fuit: ut eum quoque comprehenderet habitum, qui deduceret omnia sua facta ac dicta e rationibus ad fines suos sine offensione. [...] Haec igitur prudentia ad tria potissimum capita reducenda est, rerum enim naturam cum explicamus, Physiologia dicitur: cum Fati, Astrologia: cum Dei, Theologia<sup>28</sup>.

Puntuale in questa visione gnoseologica della prudenza, il Ruggieri fa tenere al segretario, nella dissertazione sul mutare delle sorti terrene, l'occhio rivolto allo spettacolo della natura, quasi a cercare nell'eterna vicenda delle cose la spiegazione dell'agire umano e della sua precarietà. È un modo di vedere complicato di strani miscugli: la filosofia del Bruno, il naturalismo rinascimentale, il moralismo dei classici latini. La lezione che la prudenza ci fa formulare sul processo del variare e del ripetersi della vita delle cose indica la labilità, la relatività e la vanità delle stesse cose. Nel terzo atto il nunzio si esprime con retorica sentenziosità sulle miserie dell'uomo e le futilità del mondo:

Misero è chi ci nasce e chi ci vive:  
a che vita bramar si amara e frale?  
si more al fine, e si morrà da ognuno:

a Luigi Carafa. Anche le *Vergini prudenti* furono pubblicate a Firenze, Sermartelli, 1582 e sempre a cura dell'Ammirato il quale nella dedica analizza gli aspetti dello stile poetico delluviano, « puro nella lingua », arricchito di metafore e traslati e maestoso per la presenza di sentenze. Il volume comprende: il martirio di S. Agata, di S. Lucia, di S. Agnese, di S. Giustina, di S. Caterina.

<sup>28</sup> Iulii Caesaris Scaligeri *Poetices libri septem*, apud Ioannem Crispinum, 1561, liber III, cap. XXV (*Prudentia*) pp. 113-4.

vanità son le pompe e l'alterezze,  
cosa stabile il mondo in sé non have<sup>29</sup>.

E la regina prima di morire, meditando appunto sulla fine delle cose, trova la giustificazione del proprio martirio:

L'ultima non sarò, non sono io prima  
a dar tal crollo da l'umane altezze:  
molti a dietro mi van; giungono a tale  
monarchie, imperi; avrà 'l suo fine il Mondo,  
non che l'uom: poco d'ombra e poca polve,  
che picciol vento ogn'or tramuta e volve<sup>30</sup>.

Anche il coro si cimenta con la speculazione filosofica, ma impregna la sua dizione di lirismo, sicché il tema della vanità viene messo in ombra, mentre risalta l'alternativa del bene e del male:

Ogni mal de' mortali al tempo cede,  
varia il tutto o vien meno:  
di tenebroso il ciel fassi sereno,  
umanissimo l'uom, crudo qual fiera...<sup>31</sup>.

Gli echi petrarcheschi si risentono in tutta l'ideologia del Ruggieri ed improntano la struttura e la sostanza lirica. Compare lo spettro del tempo come sommo ordinatore e pacifico regolatore della vita sensibile e affettiva. Al coro l'Autore affida la poetica rappresentazione delle concatenazioni temporali:

O notte, o del riposo unica madre,  
o de l'ombra terrena amata figlia,  
del dì degna sorella,  
non in esser sì lucida e vermiglia;  
che con tua pace sei di lui men bella,  
ma in produr pari effetti al dì sei eguale:  
già che voi fate uniti  
variar le cose e l'esser pria donate.

<sup>29</sup> *Reina*, cit., atto III, p. 83.

<sup>30</sup> *Ibid.*, atto IV, p. 120.

<sup>31</sup> *Ibid.*, atto I, p. 38.

D'ambo voi 'l tempo è padre,  
ben che varij di volto e di beltate:  
ma del dì tu più pia, più cara inviti  
al sonno ogn'animale,  
con dolce oblio d'ogni gravoso male<sup>32</sup>.

Qui la notte è addolcita ed è diventata, nella insistente personificazione, la donatrice del riposo, poiché il tema della tragedia non si è ancora profilato. Il coro presenta un quadro naturale notturno ed ordinato, in cui è assente il travaglio psicologico e morale del Petrarca. Tocca sempre al coro aggiustare la mira pessimistica dell'uomo, individuare nel meccanicismo la *pars costruens* voluta da Dio che chiarifica il cieco volgere delle cose:

Signor che reggi 'l Ciel, movi le stelle,  
moto, vita, cagione  
di ciò che vive e ciò che sente, e appare  
in terra, in aria, in mare;  
Rendici, o sommo Sole,  
il raggio, a noi negato,  
de le tue gratie, per comun peccato<sup>33</sup>.

A scardinare l'idea di un meccanicismo troppo arido, ripetuto con cupo pessimismo dai personaggi sofferenti, l'Autore chiama il principio ficiniano dell'Amore. E il coro, uso a formulare liricamente le parti teoriche, si cimenta anche qui in vistose immagini metaforiche:

Invisibil d'Amore aurea catena  
lega in giro e sostiene  
ciò che dentro e d'intorno il Ciel contiene:  
e tal virtù ritien da la sua temprà,  
che l'ira e l'odio affrena  
e la pace a i mortali avinta mena,  
e l'amaro col dolce al fin contempra;  
mirabil opra d'immortal disegno,  
e del viver qua giù vero sostegno<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> *Ibid.*, atto II, p. 62.

<sup>33</sup> *Ibid.*, atto IV, p. 125.

<sup>34</sup> *Ibid.*, atto I, pp. 37-8.

Nei versi prende quota una certa posizione filosofica che pare assimilare totalmente l'appello ficiniano a considerare nell'unità spaziale e spirituale dei corpi la funzione solidificatrice dell'amore, « nesso e dinamica » dell'universo, alimentatore di vita e conciliazione degli opposti. Ma anche questa visione documenta l'idea controriformistica che sostiene l'intera tragedia: esprimere la circolarità dell'universo, e per analogia voler rappresentare la compattezza dell'*organon* cristiano tridentino autosufficiente ed inaccessibile, immagine di un cosmo vincolato alle leggi divine. Gli spunti lirici del coro, pur invischiati di ideologismo, risolleivano la tetraggine di certi discorsi e forniscono delle pause peraltro rarissime di distensione contemplativa, mentre le scene si conducono con dialoghi spenti e statici.

L'ideologia ruggeriana presenta uno sfondo di esasperato moralismo che macchia l'analisi scientifica dei fatti e promuove lunghe invettive. Proprio il segretario, la voce moraleggiante della tragedia, sovrappone gli aspetti politici e i temi psicologici donde muove il suo moralismo. Sicché la ragion di stato, continuamente bersagliata, diventa una forma di vizio assurdo e anticristiano del potere. La decisione di Elisabetta è generata dalla crudeltà e viene inquadrata alla luce dell'effrazione morale, in un'amara considerazione sull'uomo dotato di ragione a differenza dei bruti, eppure incapace di giovare:

E d'onde avvien che a l'uom saggio cotanto  
nulla giovì, o sì poco, il saper molto?  
L'uom contra l'uom s'adira, e incrudelisce:  
che udir possi più strano?  
Non così i bruti, ahi nostra empia vergogna!  
non così fanno i simil di natura.  
De le tigri più crudo è l'uom nel mondo;  
invido, infido, insaziabil mostro<sup>35</sup>.

Dopo la prima interrogativa retorica una semplice constatazione, ma dopo la seconda un'osservazione accompagnata dalla riflessione, dalla comparazione introdotta dall'uso ana-

<sup>35</sup> *Ibid.*, atto III, p. 65.

forico di « non così », da un'esclamazione di dolore e di vergogna, infine dalla puntualizzazione delle qualità negative degli uomini. Nei versi si coglie altresì la denuncia del pensiero machiavellico e quindi la svalutazione dell'agire politico calcolato e freddo, perché visto come la causa dei danni che si abbattano ingiustamente sui non colpevoli, mentre disumanizza il detentore del potere. Il protagonismo contro-riformistico non si compone di figure doppie ed ambigue, esso vuole offrire personaggi moralmente solidi, il che significa asettici sul piano politico, cioè non compromessi con la crudele ambivalenza dell'utilitarismo pragmatico dei principi. Insieme alla crudeltà, l'insaziabilità è l'altro vizio che il segretario considera radicato tra gli uomini e specifico del tiranno:

Che non tesor, non regno  
 ned ambo uniti far contento il ponno.  
 Stolto, che non s'appaga o non s'avvede  
 di pochissimo quanto a sé gli è d'uopo;  
 e come a morte in un punto s'arriva,  
 angustissimo varco, ù entrar non puote  
 quel che a gran tempo con sudor s'acquista.  
 Poveri e nudi ci convien partire,  
 che vale a cumular tanti tesori?  
 Per che 'l costume ci trasporta e vince?<sup>36</sup>

Il monologo è imbastito di metafore aggettivali e nominali (« angustissimo varco », « poveri », « nudi ») e di metafore verbali consumate dall'uso comune (« entrar », « partire », « cumular »). Pure la regina pronuncia condanne moralistiche, puntando il dito contro l'uomo della società formatasi alla scuola del pensiero materialistico del Rinascimento:

Sol fra ogn'altro animal, che sotto il cielo  
 pasce, e sostien l'altrice immobil terra,  
 va con fronte sublime altero l'uomo.  
 Ei regge il tutto, ei a sé medesimo impera,  
 a lui vivono (oh gran celeste dono!)  
 in terra, in aria, in mar gli altri viventi.

<sup>36</sup> *Ibid.*, atto III, pp. 65-6.

Avventuroso troppo, e oh felice!  
 se l'un l'altro non fosse a sé molesto:  
 l'uom a l'uom giogo mette, e cangia stato;  
 fiera legge a le genti il mondo ha imposta;  
 libero nasce l'uom, servo è per questa<sup>37</sup>.

È messo in gioco il rapporto uomo-potere-libertà. Pur cosciente di una libertà di natura, voluta da Dio, la regina riconosce sulla terra l'inappellabilità delle leggi di sopraffazione alle quali si viene a soggiacere. Se ne deduce che la giustizia non alligna tra gli uomini, e perciò al credente non resta che appellarsi a Dio tramite la preghiera. Il Ruggeri sfiora appena il tema della libertà metafisica che s'innesta nell'indipendenza ontologica della creatura umana, ma ci pare di aver bene intuito che essa costituisce la condizione che rende possibile la libertà psicologica, alla quale è legata la progressiva conquista della libertà morale. La parabola della libertà interiore e morale di Maria Stuarda segna la liberazione o affrancamento dai motivi empirici, passionali ed utilitari e insieme la realizzazione del valore della fede e del fine proprio dell'uomo.

Qualche volta il Ruggeri sembra aver fatto proprio il convincimento campanelliano dell'impossibilità di mutare l'imperscrutabile e fatale volere di Dio e quindi del valore della preghiera come attenuazione e non eliminazione della pena e della sofferenza:

libertà bramo, altri a far liberi usa,  
 e mercé grido, e nullo è chi m'ascolte.  
 In tale stato son, fedel mia cara,  
 sotto tali miserie e tali angoscie  
 vivo e vivrommi fin che a morte piace:  
 che sottrar di tal peso altri non pommi,  
 o no 'l permette Dio che in altro modo,  
 che col morir, finischino i miei mali<sup>38</sup>.

A confronto col pensiero del Campanella quello del Ruggeri è superficiale e resta a livello di intuizione, senza inoltrarsi

<sup>37</sup> *Ibid.*, atto II, p. 41.

<sup>38</sup> *Ibid.*, atto II, p. 42.



nella speculazione e nella verifica. L'ideologo calabrese, infatti, era arrivato a risolvere l'assurdo e angosciante contrasto tra la vanità del pregare e l'esigenza dello stesso pregare, dopo un lungo contemplare e ragionare e ne era fermamente convinto, come appare in questi versi:

truovi rimedio alcun, che rallentarmi  
 possa la pena ria,  
 o l' dolce crudo amor di vita trarmi<sup>39</sup>

o ancora:

Miserere di me, Signor, se puoi  
 far corto e lieve il male,  
 senza guastar gli alti consigli tuoi!<sup>40</sup>

Non solo. Aveva anche riassorbito l'esperienza autobiografica in una visione cosmica, quando aveva sentenziosamente affermato:

Cosa il mondo non ha, che non si muti,  
 né che del suo mutarsi non si doglia,  
 né che del suo dolersi Dio non preghi<sup>41</sup>.

La preghiera a Dio di Campanella prigioniero è succosa, nervosa, plastica e spesso anche impetuosa, aspra e ragionata, a differenza di quella diffusa e commossa, sofisticata eppure sincera della regina scozzese. In quest'ultima si incrociano diversi stili: il colloquiale, il solenne, il celebrativo, l'invocante. La struttura poetica risulta gonfia, carica di effetti manierati, di iperboli e di stereotipi come certe antitesi riecheggianti la *Commedia*, o addirittura risulta stravolta per la sovrapposizione del mito pagano sul tessuto della citazione biblica:

Sconsolata del tutto, a te mi volgo  
 saggia, santa, benigna, alta Reina,

<sup>39</sup> T. Campanella, madr. 7 nella *Scelta di alcune poesie filosofiche*, con commento dell'autore, edita nel 1622 dall'Adami. Citiamo dall'ed. a c. di M. Vinciguerra, Bari, Laterza, 1338, p. 122.

<sup>40</sup> Idem, madr. 9 (*op. cit.*, p. 130).

<sup>41</sup> Idem, madr. 8 (*op. cit.*, p. 122).

nel cui virginal grembo  
 l'incomprensibil si rinchiuso, o Madre  
 de l'uman Dio soccorrimi a te volta:  
 che a le tenebre mie, dov'io mi vivo,  
 altro lume che te non veggio, o Stella  
 del mare, ov'io già son presso, che absorta;  
 [...]  
 Alma Aurora del Sol, che da te nacque:  
 in te pongo devota ogni mia speme,  
 non mi negar, qual io mi sia, tal gratia,  
 Madre benigna e pia, di gratia piena<sup>42</sup>.

In linea col suo codice espressivo contaminato di lirismo, di argutezze e di filosofia, il coro ricorre nella preghiera alle definizioni e alle immagini stravaganti e concettose:

Incomprensibil Dio, Padre immortale,  
 sommo increato bene,  
 deh per pietà, meschini or noi sovviemi:  
 e le risse e i veneni,  
 che per gran tempo ha sparso  
 Aletto a i petti umani,  
 sian per te con suo scorno oggimai vani.  
 Deh, mostrati a noi quale  
 con ognun sei, che 'n te ripon sua speme,  
 Tu che l'alte tue gratie non mai scarso;  
 per suo demerto a l'uom, più che conviensi,  
 del tuo ricco tesor largo dispensi<sup>43</sup>.

Campeggia l'immagine barocca di Dio « dispensator » del suo « ricco tesor », e negli ultimi versi trapela la fiducia nella divinità che corrobora il cattolicesimo e discrimina il protestantesimo. Un'ulteriore prova del peso controriformistico nella tragedia del Ruggieri.

1.3. La teatralità nella *Reina* ruggieriana ha scarso valore. Basta vedere la successione delle scene, quasi sempre duettate o monologate, chiuse in quattro anonime pareti e prive di ogni appiglio ambientale. L'assenza di movimento

<sup>42</sup> *Reina*, cit., atto II, pp. 54-5.

<sup>43</sup> *Ibid.*, atto IV, p. 126.

dovrebbe essere compensata da una lingua piena di artifici linguistici, ma, come abbiamo già detto, lo stile appare rabberciato e cascante, affastellato di calchi manieristici ormai di uso corrente e scolastico.

Il sistema stilistico si basa innanzitutto sulla forma allocutiva, esclamativa e interrogativa, per rendere vivo e go-dibile il discorrere e per coinvolgere il pubblico in situazioni agitate dal contraddittorio. L'interrogazione retorica è la spina dorsale della scrittura ruggeriana, articolata in intenti e toni polemici, mossa dalla metafora e dalla similitudine e complicata dal linguaggio sentenzioso. L'espressione poetica presenta bruschi passaggi dalla ripresa filosofica al descrittivismo languido della psiche, dall'invocazione concitata al tono pacato, dalla puntualizzazione sillogistica all'esacerbazione. Domina nel sistema lirico l'imitazione del Petrarca, scelto anche come maestro di vita morale.

La metafora è impiegata per ravvivare i colori espressivi della tragedia, con un largo uso di elementi colti dal campo bestiale o fisico, dal contesto della guerra o dall'esperienza marinaresca. L'impulso descrittivo, così vivo in Della Valle (si pensi, per esempio, alla metafora che presenta la fortuna come un fantasma zoppo, una metafora « ispirata da un gusto schiettamente barocco per la deformazione: *zoppicando*, la mobilità rappresentativa e per la variazione ritmica »)<sup>44</sup>, nel Ruggeri tende alla definizione di stati d'animo o di atteggiamenti. Infatti le metafore guerresche puntano ad enucleare le ferite psicologiche:

Quest'è un dardo, che 'l cor più mi trafigge:  
miseri siam lasciati in abbandono<sup>45</sup>

<sup>44</sup> S. Raffaelli, *Semantica tragica di F. D. V.*, cit. p. 37. I versi di Della Valle sono i seguenti:

Ahi fantasma, fantasma  
che 'l basso mondo zoppicando scorri  
con piede or alto or basso,  
senza fermar mai passo, e a te stessa  
differente, ineguale,  
or mendica ti fingi e or reale,  
or lampeggiante, or bruna!

<sup>45</sup> *Reina*, atto I, p. 22.

vibrò l'ire sue in vano, indarno tese  
l'arco rabbioso, a voto uscì suo strale<sup>46</sup>

Scocò la corda e colpì l'empio strale<sup>47</sup>

e così quelle marinaresche fanno incetta di tempeste per focalizzare la sofferenza interiore, la precarietà della condizione e il dubbio:

già so ben che per vento assai rabbioso  
la nostra barca è in gran periglio avolta:  
ma chi sa quel che Dio disposto ha in cielo?  
pur tal'ora adivien che da tempeste  
orride e procellose,  
rotte vele e governo, arbore e sarte,  
sdrucita nave in porto andar si vede<sup>48</sup>.

Onde mi trovo in un gran mar d'angoscie,  
né so quel che mi voglia, o pensi o faccia,  
senza scorta e governo in tal periglio<sup>49</sup>

tua sant'aura nel sen de' nostri cori  
spiri e n'empia di speme, onde a bon porto  
giungamo, al fin di così gran tempesta<sup>50</sup>.

Nuota, lasso il mio core,  
di molte angoscie in tempestoso mare<sup>51</sup>.

Non ci pare il caso di riconnettere il concettismo metaforico del Ruggeri a quello del Marino, il quale peraltro, pochi anni dalla pubblicazione della tragedia in questione, dedicherà alla sventurata Maria Stuarda questo plastico frammento lirico:

Ferro d'empia sorella  
da te (fuorché nel sesso), Alma innocente  
in tutto differente,  
di sanguinosa porpora fregiata,

<sup>46</sup> *Ibid.*, atto III, p. 75.

<sup>47</sup> *Ibid.*, atto V, p. 133.

<sup>48</sup> *Ibid.*, atto I, pp. 27-8.

<sup>49</sup> *Ibid.*, atto I, p. 54.

<sup>50</sup> *Ibid.*, atto III, p. 85.

<sup>51</sup> *Ibid.*, atto IV, p. 119.

ti fé cader svenata.  
 Bella, quanto ben nata e quanto bella,  
 misera e sventurata.  
 Non di tigre o serpente  
 ma sol di donna rea,  
 capir poté nel dispietato core  
 tanta rabbia e furore<sup>52</sup>.

Sono invece i testi quali la *Vita di San Placido* del Passero o le *Rime* di Agostino De Cupiti, che impiegavano le metafore « come strumento collaterale all'oratoria sacra », a suggerire al Ruggeri enfattizzazioni, antitesi, locuzioni oratorie presenti nei nuclei metaforici di stampo animalesco. Eccone uno spoglio:

O se ti pasci pur de' mali altrui,  
 come satia non sei, per cotant'anni,  
 che mia donna per te di duol si strugge?<sup>53</sup>

Feroce umana tigre, a te qual Scita,  
 qual barbaro infedel simigliò mai?<sup>54</sup>

A l'or pria l'idra inglese, empia Isabella,  
 de suoi veneni il tuo bon Regno sparse<sup>55</sup>.

Ahi me, che poco o nulla è da sperare  
 in uman tigre, a le cui man si giace  
 de l'altrui sangue avere e assetate!<sup>56</sup>

O che gran duol! quasi affamato verme,  
 il cor mi rode, e i miei pensier fa tristi<sup>57</sup>

giusto è ben che non altri i fieri morsi  
 senta di cruda tigre a me devuti<sup>58</sup>

Con celeste pietate io te raccoglio,  
 agna smarrita in ben securo gregge<sup>59</sup>.

<sup>52</sup> Cfr. *La Galeria* del Cavalier Marino, 3<sup>a</sup> ed., Venetia, Dal Ciotti, 1636, p. 209.

<sup>53</sup> *Reina*, cit., atto I, p. 13.

<sup>54</sup> *Ibid.*, atto I, p. 14.

<sup>55</sup> *Ibid.*, atto I, p. 15.

<sup>56</sup> *Ibid.*, atto I, p. 27.

<sup>57</sup> *Ibid.*, atto III, p. 70.

<sup>58</sup> *Ibid.*, atto III, p. 80.

<sup>59</sup> *Ibid.*, atto IV, p. 104.

Le formule dell'oratoria cristiana del De Cupiti, gli stilemi delle predicazioni note in tutta Italia tra '500 e '600 si affollano nel ceppo delle metafore fisiche della *Reina* del Ruggeri. Di questo gruppo variegato per l'uso di molti semi, diamo un'esemplificazione secondo le singole analogie. Nell'analisi psicologico-sentimentale dei personaggi, il drammaturgo ricorre spesso al campo semantico del fuoco:

... vo' cercando,  
 col membrar de gli affanni ad uno ad uno,  
 scampo al mio duolo, e pria sì troverei,  
 e tra le fiamme il ghiaccio, e tra le nevi  
 misto il calor del foco, in ch'io mi vivo<sup>60</sup>.

già ch'esser non potean spente o sopite,  
 se non col sangue tuo lor voglie accese<sup>61</sup>.

Ardo di gioia e del gioir sfavillo<sup>62</sup>

al tropo dell'aggettivo *freddo*:

ed emmi un freddo ghiaccio entro le vene<sup>63</sup>

sento tremarmi 'l core, e vammì, hai lasso!  
 per le vene crescendo un freddo gelo<sup>64</sup>.

Qual se di freddo marmo il cor non have<sup>65</sup>

Temo e tremo, son fatto un freddo ghiaccio:  
 di paura e d'orror tutto son pieno<sup>66</sup>.

o al traslato della parola *nube*:

trista nube di duol coperse a tutti  
 l'anima e 'l core, esclusa ogni speranza<sup>67</sup>.

<sup>60</sup> *Ibid.*, atto I, p. 24.

<sup>61</sup> *Ibid.*, atto IV, p. 101.

<sup>62</sup> *Ibid.*, atto I, p. 35.

<sup>63</sup> *Ibid.*, atto I, p. 35.

<sup>64</sup> *Ibid.*, atto III, pp. 67-8.

<sup>65</sup> *Ibid.*, atto V, p. 130.

<sup>66</sup> *Ibid.*, atto V, p. 134.

<sup>67</sup> *Ibid.*, atto III, p. 68.

nube di duol coperse il cor gioioso,  
per mai più non veder lieto alcun giorno<sup>68</sup>  
Atra nube d'invidia oggi n'ha tolto  
il Sol che a noi mostrava il camin dritto<sup>69</sup>.

E molto più frequentemente sfrutta il campanelliano contrasto metaforico *luce-tenebre*, in senso spirituale e morale però, piuttosto che ontologico o metafisico:

... O Madre  
de l'uman Dio soccorrimi a te volta:  
che a le tenebre mie, dov'io mi vivo,  
altro lume che te non veggio, o Stella...<sup>70</sup>.

Deh, chi abbaglia le luci e adombra il senno  
a quei che speme in altra legge han posta?<sup>71</sup>

col tuo possente ardor sciogli, disgombrà,  
quasi nube, ogni error, che a noi t'adombra<sup>72</sup>.

La portata manieristica della metafora fisica aggrava l'entità del dolore ed ingigantisce le riflessioni etico-religiose. Il manierismo prende atto della caduta dei valori classicistici. Il Ruggeri non arriva a tanto, d'altra parte non ne avrebbe neppure consapevolezza. Il rispecchiamento dei personaggi ruggeriani nella metafora comporta un desiderio di fine, una sensazione di morte, una voluttà di dissolvimento, ma non dà lo straniamento connesso ai meccanismi retorici dell'estetica manieristica. Instillando quel desiderio e quella sensazione in Maria, il Ruggeri esalta l'aspetto di martirio della vicenda. In altri autori di consapevole coscienza barocca quel nugolo di sensazioni funeree provocherebbe dubbi, angosce, contraddizioni, avvirebbe ad una sorta di autoinganno per sopravvivere, con il gesto, alla propria finitudine di uomini, all'infondatezza storica. Nei versi ruggeriani la meta-

<sup>68</sup> *Ibid.*, atto V, p. 137.

<sup>69</sup> *Ibid.*, atto V, p. 149.

<sup>70</sup> *Ibid.*, atto II, p. 54.

<sup>71</sup> *Ibid.*, atto IV, p. 98.

<sup>72</sup> *Ibid.*, atto IV, p. 126.

fora non è finzione né gioco, non è azzardo. Con questa figura retorica si vuole affermare la reale bivalenza del vivere cristiano che assegna alla terra l'aspetto mortale e al cielo il carattere della vera vita. La metafora, dunque, presenta con ridondanza di dettagli l'inautenticità della vita terrena intercambiabile con le caratteristiche e gli aspetti del mondo fisico, mentre ci avverte che l'uomo può stabilire l'analogia vera solo con la realtà spirituale. Perciò il traslato, nel sottolineare il dolore fisico della regina, destituisce la vita terrena del suo significato pratico, la risolve in vita di dolore, quindi l'avvalora in una dimensione psicologica che prepara la vita del cielo. Infatti al segretario che le chiede:

Che ti stai ad agurar, morte e gran duolo,  
orrido passo a i miseri mortali?<sup>73</sup>

la regina risponde:

Tal'era pria; ma poi che 'l Re del mondo  
vi fè passaggio, si appianò le strade,  
che lieve incominciò farsi 'l morire<sup>74</sup>.

Il gruppo delle metafore morali connota di infondatezza l'esistenza umana:

... habbiassi pure  
quanti onor, quante glorie, e ciò che puote  
dar altro il mondo, che a l'uom cieco piace;  
fumo e ombra l'estimo, e di mia sorte,  
come Dio vuol, m'appago...<sup>75</sup>

ove andar le promesse, ove la fede?

Fur piume al vento, o ver pruina al sole?<sup>76</sup>

In che ti fidi? averti che la morte  
già col braccio ti tocca e siati or sopra:  
e quantunque il morir sia un sospir lieve,

<sup>73</sup> *Ibid.*, atto II, p. 61.

<sup>74</sup> *Ibid.*, atto II, p. 61.

<sup>75</sup> *Ibid.*, atto III, p. 78.

<sup>76</sup> *Ibid.*, atto IV, p. 93.

cagion'è spesso (il sa, miser, chi 'l prova)  
d'incendio inestinguibile ed eterno<sup>77</sup>.

Una certa rispondenza si riscontra tra i gruppi metaforici e le similitudini. Specialmente quelle di natura etica enucleano l'inconsistenza e il vuoto dell'esistenza terrena. Infatti il meccanismo della similitudine rende analoghi contesti su base logica: il Ruggeri mette in relazione la volubilità dell'uomo e gli elementi atmosferici, riscontrando nel piano umano e in quello naturale il fenomeno della mutevolezza e della instabilità:

che come loco in aria muta il vento  
così stato l'uom cangia in un momento<sup>78</sup>.

Spesso nella *Reina di Scotia* la metafora e la similitudine ricavano materia dalla sentenziosità che compendia la filosofia spicciola e popolare. La sentenziosità è tipica del teatro del '600 e in Della Valle quasi sempre « adempie a una funzione semantica estensiva »<sup>79</sup>. Così vanno intese nella *Reina di Scozia* le parole della cameriera:

noi solamente siamo  
disperazione e ombra<sup>80</sup>.

L'importanza della sentenza nella tragedia era stata sancita dal Giraldo Cinzio che vi vedeva « gravità et meraviglia », ne suggeriva la sostanza realistica « tolta dalla commune opinione de gli uomini », e ne individuava le finalità di scrivere la « vita umana con acconcia varietà ». Dal patrimonio della « commune opinione » il Ruggeri trae le sentenze che rivelano il pessimismo esistenziale, che sottolineano la paura dell'imprevedibile e della contingenza storica e ammoniscono all'umiltà:

<sup>77</sup> *Ibid.*, atto IV, pp. 103-4.

<sup>78</sup> *Ibid.*, atto II, p. 43.

<sup>79</sup> P. De Tommaso, *op. cit.*, p. 54.

<sup>80</sup> F. D. V., *Tutte le opere*, cit., p. 205.

Miser chi molto o poco in uom confida:

[...]

Già conosc'or che se medesimo inganna  
chi sua speranza in altri che 'n Dio pone<sup>81</sup>.

O beato colui che i suoi di mena,  
quantunque ignoto, in humil queto stato!  
che gli onor, le ricchezze e i gradi sommi  
(tardi pure il conosco) o nulla sono,  
o pochissimo dolce in molto amaro<sup>82</sup>.

non badar fugge il tempo e più non torna<sup>83</sup>

fede a i sogni non dar, son fumo ed ombra,  
che da tema o desir nascono spesso,  
e fan noia sovente a chi lor crede<sup>84</sup>.

Abbonda e si alterna in queste sentenze un misto di convinzioni fatalistiche e provvidenziali, mentre traluce un oscuro senso di predestinazione, peraltro sfiorato anche da Della Valle<sup>85</sup>. Ma il fondo del sentenziare è costituito dal grido contro la vanità, retoricamente accolto sulla scorta dell'insegnamento petrarchesco. La negatività dell'esistenza, pregna di dissidi, è richiamata nel rimpianto per il trascorrere del tempo:

ogni cosa dissolvon gli anni avari;  
veramente siam noi preda del tempo<sup>86</sup>.

nel tema delle vicende spirituali che spossano la vita dell'uomo:

... vo' cercando,  
col membrar de gli affanni ad uno ad uno,  
scampo al mio duolo...<sup>87</sup>

<sup>81</sup> *Reina*, cit., atto I, p. 11.

<sup>82</sup> *Ibid.*, atto I, p. 17.

<sup>83</sup> *Ibid.*, atto II, p. 49.

<sup>84</sup> *Ibid.*, atto II, p. 57.

<sup>85</sup> Cfr. P. Renucci, *F. D. V.*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. I, Torino, 1973, p. 697.

<sup>86</sup> *Reina*, atto V, p. 128.

<sup>87</sup> *Ibid.*, atto I, pp. 23-4.

nel tema del tedio:

Lassa me! ovunque volgo i miei pensieri,  
d'ogni parte al mio core apportan tedio,  
e materia di pianto a gli occhi afflitti<sup>88</sup>.

In ciascuno di questi versi si avverte l'eco della poesia petrarchesca del *Canzoniere* e dei *Trionfi*. La presenza di alcuni problemi tipici dell'*humanitas* dell'Aretino doveva contribuire ad universalizzare la vicenda e ad imprimerle un valore paradigmatico, ad imporre la regina come una protagonista carica di dignità culturale. E in questo programma doveva esserci lo scopo di appagare i lettori-spettatori dal palato fine, dalla sensibilità letteraria, abituati a riconoscere nei calchi eruditi della favola e dell'impianto lirico certe ascendenze colte divenute patrimonio degli studiosi.

Ma anche il pubblico di media cultura aveva le sue esigenze. Per soddisfarle il Ruggeri fa ricorso ad una diffusa languidezza. Intorno alla regina, specialmente dopo l'episodio del sogno e lo scontro col calvinista, l'Autore crea un alone di umanità, descrivendo gli stati languido-disperati della donna e rivelandone lo struggimento e il malinconico abbandono:

Deh, qual sciagura o qual sì estrema sorte  
al mio stato aguagliar si potrà mai?  
Chi, com'io, sì tradita al mondo è stata?  
Chi mai vissa in prigion diece e diece anni,  
a morte giunse al fin per tanti stratij?  
O senza essempro me infelice donna,  
e direi pure: o senza fin meschina!  
se non che morte ho presso, e per lei spero  
pace a l'alma trovar, dopo tal guerra<sup>89</sup>.

Insieme al languore pure l'orrido favorisce un godimento più facile e libera la compassione. La registrazione di taluni versi-campioni ci permette di riconoscere il modo ruggeriano di creare spettacolarità, servendosi degli aspetti macabri:

<sup>88</sup> *Ibid.*, atto I, p. 24.

<sup>89</sup> *Ibid.*, atto IV, p. 116.

spenga nel sangue mio l'ire sue ultrici;  
sia di me satia...<sup>90</sup>.

Caro mi sia finir già lungo stratio  
d'antiche noie e di gran duol presente:  
o sia dal busto il capo a me diviso,  
o in qual'altra maniera<sup>91</sup>.

Ecco il fianco, ecco il petto, ignudo ho il collo,  
ferisca, apra, recida; ecco a patire  
pronta son io, più ch'ella a non ferire<sup>92</sup>.

È l'immagine finale però a sprigionare una compassione più vera, acuita dal fosco dettaglio della testa che, recisa, invoca Dio:

... e in tanto, un colpo fiero  
da fierissima man scese a traverso  
sopra il candido collo, e dipartille  
dal busto il capo, e 'l capo anco reciso,  
gorgogliando perdono a Dio cercava<sup>93</sup>.

Immaginiamo quali sensazioni dovesse suscitare il brano citato al lettore-spettatore del tempo. Ne risultava ispessito l'odio antiprotestante e insieme il disprezzo contro i felloni. C'è nell'esecuzione il rispetto per la tradizione delle sacre rappresentazioni dei santi decollati o delle vergini private degli arti e degli organi. Il martirio feroce e macabro correda la protagonista cattolica di una santità tanto più venerata quanto più atrocemente conquistata.

La calorosa teatralizzazione della morte fa collimare la catastrofe con l'ascensione celeste, come nel Morone e nello Scamacca, nei quali la crocifissione del Cristo introduce il mistero della resurrezione.

Si completa con l'esecuzione il disegno teorico del Campanella di aderire alla storia per stravolgerla nel suo momento pratico e trasformarla in testimonianza religiosa.

Anna Cerbo

<sup>90</sup> *Ibid.*, atto III, p. 72.

<sup>91</sup> *Ibid.*, atto III, p. 74.

<sup>92</sup> *Ibid.*, atto III, pp. 80-1.

<sup>93</sup> *Ibid.*, atto V, p. 148.

...contemporaneamente in modo serio ed in modo burlesco: per i motivi che cercherò di analizzare ne è un esempio interessante quello di due celebri sonetti e di un « romance » non altrettanto famoso: sono i sonetti che iniziano rispettivamente con i versi: « Mientras por competir con tu cabello » e « Ilustre y hermosísima María » e del « romance » che inizia con il ritornello « ¡Que se nos va la Pascua, mozas, / que se nos va la Pascua! »: le tre composizioni sono: del 1582, il primo sonetto e il « romance » e del 1583 l'altro sonetto, cioè degli inizi dell'attività poetica di Góngora; tema di tutte e tre le composizioni è quello cosiddetto del « carpe diem ».

### GÓNGORA TRA « VERAS » E « BURLAS » LINEAMENTI DI UN'INDAGINE

Non è raro trovare nell'opera di Góngora uno stesso tema trattato contemporaneamente in modo serio ed in modo burlesco: per i motivi che cercherò di analizzare ne è un esempio interessante quello di due celebri sonetti e di un « romance » non altrettanto famoso: sono i sonetti che iniziano rispettivamente con i versi: « Mientras por competir con tu cabello » e « Ilustre y hermosísima María » e del « romance » che inizia con il ritornello « ¡Que se nos va la Pascua, mozas, / que se nos va la Pascua! »: le tre composizioni sono: del 1582, il primo sonetto e il « romance » e del 1583 l'altro sonetto, cioè degli inizi dell'attività poetica di Góngora; tema di tutte e tre le composizioni è quello cosiddetto del « carpe diem ».

L'intonazione « seria » dei sonetti ha un'ascendenza ben riconoscibile: molti sono i commenti che ne individuano le fonti: da Orazio, attraverso la lirica rinascimentale italiana, in Garcilaso trova Góngora il precedente più immediato<sup>1</sup>. È uno di quei temi divenuto ormai « res nullius » cui la personalità del poeta a stento riesce ad imprimere una vibrazione<sup>2</sup>. Anche i due sonetti di Góngora, a mio avviso, sono di quelli che caratterizzano più un'epoca che un autore.

<sup>1</sup> Per indicazioni su modelli e reminiscenze si veda l'edizione dei sonetti di Góngora curata da Biruté Ciplijauskaitė: *Sonetos completos*, Madrid, pp. 230-231. Il « Romance », se non sbaglio, non è mai stato commentato.

<sup>2</sup> Non erroneamente, a mio avviso, L. P. Thomas, con riferimento a questa prima fase della poesia « culta » di Góngora e ai sonetti che, come questi due, erano stati pubblicati nella I Parte dell'antologia di Pedro de Espinosa (1603) *Flores de Poetas ilustres de España*, ne indicava la stretta relazione con una tradizione già da altri consolidata e definiva il Góngora di questo periodo: « un disciple soumis » [che]

...contemporaneamente in modo serio ed in modo burlesco: per i motivi che cercherò di analizzare ne è un esempio interessante quello di due celebri sonetti e di un « romance » non altrettanto famoso: sono i sonetti che iniziano rispettivamente con i versi: « Mientras por competir con tu cabello » e « Ilustre y hermosísima María » e del « romance » che inizia con il ritornello « ¡Que se nos va la Pascua, mozas, / que se nos va la Pascua! »: le tre composizioni sono: del 1582, il primo sonetto e il « romance » e del 1583 l'altro sonetto, cioè degli inizi dell'attività poetica di Góngora; tema di tutte e tre le composizioni è quello cosiddetto del « carpe diem ».

Non è raro trovare nell'opera di Góngora uno stesso tema trattato contemporaneamente in modo serio ed in modo burlesco: per i motivi che cercherò di analizzare ne è un esempio interessante quello di due celebri sonetti e di un « romance » non altrettanto famoso: sono i sonetti che iniziano rispettivamente con i versi: « Mientras por competir con tu cabello » e « Ilustre y hermosísima María » e del « romance » che inizia con il ritornello « ¡Que se nos va la Pascua, mozas, / que se nos va la Pascua! »: le tre composizioni sono: del 1582, il primo sonetto e il « romance » e del 1583 l'altro sonetto, cioè degli inizi dell'attività poetica di Góngora; tema di tutte e tre le composizioni è quello cosiddetto del « carpe diem ».

### GÓNGORA TRA « VERAS » E « BURLAS » LINEAMENTI DI UN'INDAGINE

Non è raro trovare nell'opera di Góngora uno stesso tema trattato contemporaneamente in modo serio ed in modo burlesco: per i motivi che cercherò di analizzare ne è un esempio interessante quello di due celebri sonetti e di un « romance » non altrettanto famoso: sono i sonetti che iniziano rispettivamente con i versi: « Mientras por competir con tu cabello » e « Ilustre y hermosísima María » e del « romance » che inizia con il ritornello « ¡Que se nos va la Pascua, mozas, / que se nos va la Pascua! »: le tre composizioni sono: del 1582, il primo sonetto e il « romance » e del 1583 l'altro sonetto, cioè degli inizi dell'attività poetica di Góngora; tema di tutte e tre le composizioni è quello cosiddetto del « carpe diem ».

L'intonazione « seria » dei sonetti ha un'ascendenza ben riconoscibile: molti sono i commenti che ne individuano le fonti: da Orazio, attraverso la lirica rinascimentale italiana, in Garcilaso trova Góngora il precedente più immediato<sup>1</sup>. È uno di quei temi divenuto ormai « res nullius » cui la personalità del poeta a stento riesce ad imprimere una vibrazione<sup>2</sup>. Anche i due sonetti di Góngora, a mio avviso, sono di quelli che caratterizzano più un'epoca che un autore.

<sup>1</sup> Per indicazioni su modelli e reminiscenze si veda l'edizione dei sonetti di Góngora curata da Biruté Ciplijauskaitė: *Sonetos completos*, Madrid, pp. 230-231. Il « Romance », se non sbaglio, non è mai stato commentato.

<sup>2</sup> Non erroneamente, a mio avviso, L. P. Thomas, con riferimento a questa prima fase della poesia « culta » di Góngora e ai sonetti che, come questi due, erano stati pubblicati nella I Parte dell'antologia di Pedro de Espinosa (1603) *Flores de Poetas ilustres de España*, ne indicava la stretta relazione con una tradizione già da altri consolidata e definiva il Góngora di questo periodo: « un disciple soumis » [che]

« Ibid. » anno III, p. 75.  
« Ibid. » anno III, p. 74.  
« Ibid. » anno III, p. 80-1.  
« Ibid. » anno V, p. 148.

Spunti più interessanti offre invece il contemporaneo « romance »: una contemporaneità passata spesso inosservata, per la consuetudine degli editori moderni delle opere di Góngora di presentarle, come lo furono originalmente, divise per « generi », a scapito della cronologia che spesso lo studioso perde di vista<sup>3</sup>. Senza voler riproporre la maggiore o minore autenticità di un tipo o di un altro di poesia, colpisce in questo primo periodo di attività poetica, la varietà di temi, di accenti, di immagini che caratterizzano le composizioni di metro ispanico<sup>4</sup>, in confronto con quelle di metro di derivazione italiana (quasi tutti sonetti): a un solo repertorio attinge il poeta per queste ultime, mentre, come vedremo, sono molti i repertori che danno materiale per le altre; e non è sempre facile individuarli, come altrettanto difficile è ripercorrere la strada compiuta da alcune immagini per entrare a far parte di quel patrimonio di cultura popolare (nel senso ampio del termine) a cui Góngora attinge copiosamente.

Infatti, se è piuttosto facile trovare precedenti quando il tema è quello cavalleresco o « morisco », quando si tratta di un tema di tradizione classica (il mitologico, ad esempio) mi sembra che ci troviamo di fronte a una zona piuttosto inesplorata di quell'entroterra culturale del poeta cordovese « marche droit dans le chemin de la tradition ». (*Góngora et le gongorisme considérés dans leur rapports avec le marinisme*, Paris 1911, pp. 42; 50-51).

<sup>3</sup> Non mi risulta infatti che ci sia alcuna edizione completa delle opere di Góngora, in cui le composizioni siano ordinate cronologicamente, indipendentemente dal « genere » o dalla forma metrica.

<sup>4</sup> Il repertorio dei modelli che Góngora imita nei sonetti di questa prima epoca, sembra impedire che appaiano note così caratteristiche della sua poesia come, ad esempio, la satira e l'autobiografia; mentre sono il tema di « romances » e « letrillas » di uno stile già personalissimo. Per citare qualche esempio: « Hermana Marica », « Ahora que estoy despacio », che evocano, come il « romance » oggetto di questa analisi, l'atmosfera familiare di questi anni cordovesi; o composizioni come « Diez años vivió Belerma » e « En la pedregosa orilla », nelle quali il tema carolingio e quello pastorale sono ripresi in modo burlesco.

che non è senza riflessi nel manifestarsi di quella duplicità apparentemente contraddittoria di serio e burlesco<sup>5</sup>.

Nel caso di questo « romance » (cui l'intonazione burlesca è affidata, come spesso avviene in composizioni di questo genere, al ritornello), mi sembra infatti che non si possa negare un punto di contatto con il classico « carpe diem » o con il « collige, virgo, rosas », se si preferisce<sup>6</sup>.

Tra le analogie più evidenti: come nella tradizione, cui si rifanno i due sonetti, nonostante che qui il poeta sembri partecipe della festa (la Pascua) che fugge, l'invito a goderla è rivolto a personaggi giovani e femminili.

La bellezza della donna costituisce anche qui un binomio inscindibile con la giovinezza, mentre, anche se vi si accenna appena, i tratti di questa bellezza sono sempre quelli del repertorio classico-rinascimentale: i capelli sono « oro » in gioventù (come saranno « argento » nella vecchiaia). La fronte di una vecchia era in gioventù « tersa », e l'unico dente dell'altra vecchia era stato « perla »: è quanto mai significativo, a questo proposito, che Góngora usi questi vocaboli stereotipi anche in questa composizione.

Una differenziazione è invece rappresentata dalla sprovveduta ingenuità di questi personaggi femminili, che giustifica il moltiplicarsi degli esempi sulla caducità della giovinezza e della bellezza, sui quali, diversamente dai sonetti, è costruito il « romance ».

Sulla loro varietà è interessante soffermarsi: per il ra-

<sup>5</sup> Per quanto riguarda la mitologia, in particolare, bisogna tener presente che autori come Virgilio ed Ovidio fanno parte, per tutto il Medioevo, del patrimonio di qualsiasi lettore colto spagnolo e che i miti che sono il tema di molte delle loro opere furono spesso adattati ad interpretazioni moralistiche e allegoriche. Di questa tradizione medievale sembra che si ricordi spesso Góngora, quando i suoi personaggi mitologici presentano caratteri tanto diversi da quelli che hanno in altri autori rinascimentali.

<sup>6</sup> Nella poesia rinascimentale, il tema che comunemente si indica con l'espressione di « carpe diem » acquista una sfumatura amorosa che nell'ode di Orazio (1, XI) non aveva, nonostante anche il poeta latino rivolgesse l'esortazione a « cogliere la giornata », senza angustiarsi per ciò che può riservare il futuro, ad una donna.



vido trascorrere degli anni giovanili, non manca l'esempio del fiore dalla breve vita: realisticamente, esso è un fiore selvatico, la campanula, anziché la rosa, tanto cara ai poeti rinascimentali. Un ricordo mitologico<sup>7</sup>, quello delle voraci Arpie, come similitudine degli anni giovanili che ingoiano i doni e i piaceri, si nota appena fra tante immagini che evocano la vita di tutti i giorni di un piccolo quartiere andaluso: la giornata che si chiude con il rintocco della campana serale che annuncia il silenzio notturno.

Ma la nota grottesca succede immediatamente, con altri due esempi, costituiti dai realistici ritratti delle due vecchiette sdentate e rugose che sono l'ammonimento più convincente per le sciocche ragazzette che non sanno approfittare in tempo dell'amore: tradizionalmente la gioia elargita dalla giovinezza e dalla bellezza.

Ma di gran lunga più interessante è l'esempio con cui si chiude il « romance »: è l'esortazione a ricordare « que detrás / se pinta la ocasión calva », dando per sottintesa la spiegazione: la buona occasione (in questo caso i doni della giovinezza) diventa inafferrabile quando ha voltato le spalle, perché, essendo calva nella parte posteriore della testa, non è più possibile acciuffarla per i capelli che ha invece sulla fronte, cioè quando ci si presenta. Dal momento che la troviamo in una composizione di questo tipo, è da supporre che il detto fosse di uso corrente<sup>8</sup>: in altre parole, sarebbe da collegare alla tradizione orale. La stessa figurazione è però testimoniata, circa un secolo prima, nella nostra letteratura. Fra i *Pensieri* di Leonardo da Vinci, uno dice: « Quando la Fortuna viene, prendil'a man salva; dinanzi dico, perché dirieto è calva »<sup>9</sup>. Il fatto che Leonardo parli di Fortuna e non genericamente di occasione, fa pensare ad una figura-

<sup>7</sup> Più che genericamente mitologico si direbbe ricordo virgiliano (Eneide, L. III) dal momento che divoratrici affamate appaiono nel poema latino, mentre il loro attributo originario era quello di rapitrici.

<sup>8</sup> Sembra che il detto sia tuttora usato.

<sup>9</sup> Si può leggere nell'edizione curata da E. Solmi: L. da V.: *Frammenti letterari e filosofici*, Firenze, 1920, p. 214.

zione che concretamente esisteva<sup>10</sup>, nella quale la Fortuna personificata dell'antichità classica (romana in particolare) avesse questi insoliti attributi.

In questo modo il « pintar » del « romance » gongorino avrebbe un significato concreto, non quello metaforico di « immaginare ». L'identità dell'immagine in due testi lontani nel tempo (ed anche geograficamente) e fra i quali sicuramente non esiste nessuna dipendenza, nel senso che certamente Góngora non conosceva il frammento leonardesco<sup>11</sup> autorizzano a pensare ad una vasta zona culturale nella quale (probabilmente in epoca prerinascimentale) questa raffigurazione fosse piuttosto comune.

Difficile, se non impossibile, sapere quando e dove questa figurazione perdettesse ogni traccia della sua ascendenza mitologica e potrebbe anche essere che nella cultura spagnola ne fosse sempre priva. Anche rimanendo pur sempre nel campo delle ipotesi, sembra però che si possa affermare che il raccordo tra questa Fortuna divenuta « ocasión » si trovi in una tradizione figurativa e non letteraria. Per la sua diffusione si pensa — ed è solo un suggerimento — a veicoli capaci di penetrare a livello popolare, quali ad esempio le miniature che, dopo l'introduzione della stampa, illustravano libri e ancor più i « pliegos sueltos », o gli emblemi, gli arazzi, ecc.<sup>12</sup>

Per una traccia come questa, di cui si intravede il percorso, molte altre più tenui se ne trovano nell'opera poetica di Góngora: esse sono il riflesso di altre tradizioni artistiche e non letterarie che costituiscono il tessuto di questa poesia: componenti di una formazione culturale di cui mi sembra

<sup>10</sup> Leonardo stesso sembra confermarlo accennando così a un suo progetto di pittura allegorica per Ludovico il Moro: « ...Il Moro in figura di Ventura colli capelli e panni e mani innanzi... ». (Sta in: *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino 1912, p. 496).

<sup>11</sup> La pubblicazione sistematica degli scritti di Leonardo iniziò infatti nel XIX secolo.

<sup>12</sup> Per quanto riguarda gli emblemi, la loro importanza sulla letteratura del tempo è messa in evidenza con molte notizie nel libro di M. Praz: *Studi sul concettismo*, Firenze 1946. In particolare, per la poesia di Góngora, si veda: E. Ciocchini: *Góngora y la tradición de los emblemas*, in « Cuadernos del Sur », 1960.

erroneo lasciare in ombra quelle zone che si differenziano da quelle contraddistinte da « erudición poética », da quell'erudizione cioè che il movimento rinascimentale italiano aveva imposto.

Esse precisano la posizione di Góngora fra tradizioni diverse e spesso, particolarmente nel caso di composizioni burlesche, in cui l'elemento grottesco e caricaturale è tanto frequente, esse offrono una diversa chiave di lettura, mettendone in evidenza insospettite radici e facendo apparire alquanto inadeguata l'affermazione tanto ripetuta dalla critica gongorina di una intima contraddittorietà nel coesistere di « serio » e « burlesco »<sup>13</sup>; questa bipartizione si basa solo su ciò che appare in superficie delle due vertenti della poesia di Góngora: ed è una divisione applicabile all'opera di altri autori contemporanei, Quevedo, tanto per citare l'esempio più famoso.

È anche significativo che il « genere » burlesco, anche negli ultimi anni, quando le difficoltà materiali e le circostanze avverse della sua vita madrilenà e cortigiana danno all'ispirazione di Góngora vibrazioni insolitamente tristi, sia rappresentato da composizioni di sempre maggior impegno: i due lunghi « romances » di Ero e Leandro e di Píramo e Tisbe<sup>14</sup> ne sono gli esempi più illuminanti.

Rimane dunque aperta la via di un'indagine che metta in evidenza non tanto fonti e modelli quanto la varietà dei materiali usati dal poeta cordovese<sup>15</sup> che conferiscono alla sua opera tratti particolarissimi nel quadro culturale del Rinascimento spagnolo.

Maria Teresa Favero

<sup>13</sup> In tradizioni diverse che affiorano nell'opera gongorina è implicita la diversità dei moduli espressivi.

<sup>14</sup> Sono quelli composti rispettivamente negli anni 1610 e 1618 che iniziano con i versi: « Aunque entiendo poco griego » e « La ciudad de Babilonia » e rappresentano il complemento di altri due: « Arrojóse el mancebito » e « De Tisbe y Píramo quiero », scritti negli anni 1589 e 1604.

<sup>15</sup> Il luogo di nascita, l'attaccamento alla sua città, la sua formazione culturale che si compie tutta entro i confini della Spagna, i due poli, Cordova e Madrid, che orientano la sua vita, sono altrettanti dati biografici da tenere presenti in questo tipo di indagine.

1582  
 Mientras por competir con tu  
   [cabello  
 oro bruñido al sol relumbra en  
   [vano;  
 mientras con menosprecio en  
   [medio el llano  
 mira tu blanca frente el lilio  
   [bello;  
 mientras a cada labio, por  
   [cogello,  
 siguen más ojos que al clavel  
   [temprano,  
 y mientras triunfa con desdén  
   [lozano  
 del luciente cristal tu gentil  
   [cuello,  
 goza cuello, cabello, labio y  
   [frente,  
 antes que lo que fue en tu edad  
   [dorada  
 oro, lilio, clavel, cristal luciente,  
 no sólo en plata o viola trocada  
 se vuelva, mas tu y ello  
   [juntamente  
 en tierra, en humo, en polvo, en  
   [sombra, en nada.

1583  
 Ilustre y hermosísima María,  
 mientras se dejan ver a cualquier  
   [hora  
 en tu mejillas la rosada aurora  
 Febo en tus ojos, y en tu frente  
   [el día,  
 y mientras con gentil descortesía  
 mueve el viento la hebra  
   [voladora  
 que la Arabia en sus venas  
   [atesora  
 y el rico Tajo en sus arenas cria;  
 antes que de la edad Febo  
   [eclipsado,  
 y el claro día vuelto en noche  
   [obscura,  
 huya la aurora del mortal  
   [nublado;  
 antes que lo que hoy es rubio  
   [tesoro  
 venza a la blanca nieve su  
   [blancura,  
 goza, goza el color, la luz, el oro.

1582

¡Que se nos va la Pascua, mozas,  
 que se nos va la Pascua!

Mozuelas las de mi barrio,  
 loquillas y confiadas,  
 mirad no os engañe el tiempo  
 la edad y la confianza.  
 No os dejéis lisonjear  
 de la juventud lozana,  
 porque de caducas flores  
 teje el tiempo sus guirnaldas.

Que se nos va la Pascua...

Vuelan los ligeros años,  
 y con presurosas alas

nos roban como harpías  
 nuestras sabrosas viandas.  
 La flor de la maravilla  
 esta verdad nos declara  
 porque le hurta la tarde  
 lo que le dio la mañana.

Que se nos va la Pascua...

Mirad que cuando pensáis  
 que hacen la señal de la alba  
 las campanas de la vida,  
 es la queda y os desarma  
 de vuestro color y lustre,  
 de vuestro donaire y gracia  
 y quedáis todas perdidas

por mayores de la marca.

Que se nos va la Pascua...

Yo sé de una buena vieja  
que fue un tiempo rubia y zarca,  
y que al presente le cuesta  
harto caro el ver su cara;  
porque su bruñida frente  
y sus mejillas se hallan  
más que roquete de obispo  
encogidas y arrugadas.

Que se nos va la Pascua...

Y sé de otra buena vieja,  
que un diente que le quedaba  
se lo dejó estotro día  
sepultado en unas natas;  
y con lágrimas le dice:  
« Diente mío de mi alma,  
yo sé cuándo fuiste perla,  
aunque ahora no sois nada ».

Que se nos va la Pascua...

Por eso, mozuelas locas,  
antes que la edad avara  
el rubio cabello de oro  
convierta en luciente plata  
quered cuando sois queridas  
amad cuando sois amadas;  
mirad, bobas, que detrás  
se pinta la ocasión calva.

Que se nos va la Pascua...

## LA BEN PLANTADA-BÉRÉNICE, REALITAT, SÍMBOL O DESIG?

Entre els innumbrables articles i monografies sobre Eugeni d'Ors i Maurice Barrès, *La Ben Plantada* i *Le Jardin de Bérénice*, sovint se cita que *Le Jardin de Bérénice* fou el model que inspirà a Ors *La Ben Plantada*. Ell mateix manifestà, en més d'una ocasió, que si bé per una banda coneixia l'obra barresiana, per l'altra la rebutjava i en prenia distància com a representant d'un corrent completament oposat a les seves idees:

« Todo el mundo sabe que las dos enseñas sucesivas de la ideología barresiana han sido el *individualismo* y el *nacionalismo*... No sé si me he sentido más lejano de él en lo primero que en lo segundo »<sup>1</sup>.

Malgrat aquesta afirmació, una anàlisi i comparació minuciosa d'ambdues obres permet trobar més afinitats que divergències. Es un fet indiscutible que d'Ors coneixia l'obra de Barrès abans d'escriure *La Ben Plantada*. L'any 1907 ja cita a Bérénice en la glossa « Sant Esteve protomàrtir » i més tard va escriure diverses glosses dedicades a la producció barresiana. En ocasió de la incineració de Jean Moréas va tenir l'oportunitat de veure'l personalment i l'any 1924 d'Ors va assistir a Toledo a l'homenatge promogut per Gregorio Marañón per commemorar la mort de Barrès.

*Le Jardin de Bérénice* és el tercer volum de la trilogia *Le Culte du moi* (1888-1891), el primer volum de la qual és *Sous l'oeil des barbares* i el segon *Un Homme libre*. *La Ben Plantada* (1912) procedia de les glosses que d'Ors havia escrit al llarg de l'estiu de 1911 per al diari « La Veu de Catalunya ».

El títol de la trilogia de Barrès ja revela la clau de la

<sup>1</sup> Eugeni d'Ors, *Barrès y la anarquía a Nuevo Glosario I* (1920-26), Madrid: Aguilar, 1947, p. 787.

finalitat del llibre: es tracta d'un Bildungsroman decadentista, el protagonista-autor del qual passarà del « culte » de l'egotisme a esdevenir un home lliure individual que acabarà reconeixent la presència divina a la humanitat, considerada, però, des d'un punt de vista egocèntric.

També *La Ben Plantada* es pot considerar en certa manera un Bildungsroman decadentista, el protagonista-autor-narrador de la qual passarà del « culte » a l'egotisme a implantar el seu egocentrisme basant-se en la lliço d'humanitat de la Teresa.

Al meu entendre, i com veurem més endavant, no tan sols *Le Jardin de Bérénice* sinó també *Un Homme libre* van servir d'inspiració i de model per a *La Ben Plantada*.

Per poder comparar les dues obres i comprendre llur missatge i simbolisme, cal tenir en compte en primer lloc la situació socio-política en la qual ambdós autors visqueren, l'efervescència dels moviments literaris antagònics/complementaris, típics d'una època de transició que dominaven l'escenari de la fi de segle i les personalitats conflictives d'ambdós personatges. Tots aquests factors influïren i repercutiren sens dubte, amb més o menys intensitat, en la creació de la Ben Plantada i de la Bérénice.

La situació política de la França de Barrès i de la Catalunya d'Ors presenta un tret comú bàsic — típic endemés d'altres nacions europees: el despertar d'una consciència nacionalista forta. Les causes que originaren aquest desvetllament eren moltes i complexes i, per suposat, tenien orígens diferents, donada la història i tradició de França i de Catalunya. La derrota francesa (1871) davant Alemanya havia costat la pèrdua de dues províncies (Alsàcia i Lorena) que França considerava com una part integrant del seu cos nacional. Això provocà una reacció decidida que tenia com a fi la construcció d'una nació francesa, forta i poderosa, per tal de poder estar a l'altura de la nació veïna a l'hora de reivindicacions futures. Per consegüent, aparegueren diversos moviments nacionalistes d'extrema dreta (Ligue de la Patrie Française, Ligue de Patriotes, Action Française), dels quals Barrès o fou el fundador o capdavanter o els influí d'una manera indirecta.

A Catalunya el desvetllament d'una consciència nacionalista havia sorgit amb motiu dels esdeveniments econòmic-socio-culturals pròspers de finals del segle XIX que culminaren amb la proclamació de la Mancomunitat per Prat de la Riba (1914), plataforma de les activitats político-culturals d'Eugeni d'Ors. Aquest ja havia intervingut d'una manera activa en els preparatius polítics per a aquesta proclamació: el 1911 havia dedicat diverses gloses a la tasca política de Prat de la Riba i és important remarcar aquí que també l'any 1911 va escriure *La Ben Plantada*.

Tant Maurice Barrès (1862-1923) com Eugeni d'Ors (1881-1954) procedien d'àrees culturals conflictives i visqueren en èpoques en les quals la ideologia predominant tendia cap a la formació de nacions totalitàries grans i fortes. Barrès resol el dilema entre regió i nació en *Un Homme libre*: passa revisió de la història de Lorena i accepta com a fet natural i irreversible l'acabament de la raça lorenesa amb la consegüent incorporació a la francesa contribuint així al seu abelliment<sup>2</sup>. Bérénice no simbolitza de cap manera l'esperit de Lorena. Pel contrari, la Ben Plantada és el símbol de la raça catalana. De bell antuvi, per a d'Ors la solució no fou tan fàcil com per a Barrès i, per suposat, en l'època en què escrigué la Ben Plantada no podia acceptar de cap manera la solució barresiana. De totes maneres, ja surava en l'ambient la ideologia totalitària-feixista-imperialista, la qual — donada la idiosincràsia de Xènius — era inevitable que s'hi decantés tard o d'hora, com succeí en realitat.

Barrès eleva la provincialitat de Lorena integrant-la dins la nacionalitat col·lectiva francesa i alhora accentua el seu instint originari francès (Joana d'Arc era lorenesa!). L'acció de *Un Homme libre* transcorre a Lorena, on apareix l'esperit d'aquesta; en canvi, *Le Jardin de Bérénice* té com a marc Aigües Mortes, on curiosament — però, sens dubte, a graïent — un possible esperit d'Occitània és absent del tot.

El que d'Ors entenia per raça ha estat motiu de diverses controvèrsies amb motiu de la posició ambigua de l'autor

<sup>2</sup> Maurice Barrès, *Un Homme libre a L'Oeuvre de Maurice Barrès*, T. I, Paris: Au Club de l'Honnête Homme, 1965, p. 207.

davant aquest mot, el qual l'utilitza tan aviat com a sinònim de tradició o de cultura o de nació.

Això li permeté de rectificar-lo i modificar-lo d'acord amb els seus interessos del moment. Al pròleg de l'edició de 1936 dona una interpretació nova dels conceptes de catalanitat i de Raça, negant-se a identificar-los amb Catalunya; pel contrari, els estén i aixeca a un pla indefinit abstracte d'esperit i de cultura. No obstant això, si situem la Ben Plantada dins el contexte històrico-polític-cultural de l'any 1911, és obvi que en parlar de Raça només es podia referir a la catalana i a Catalunya. En manta glossa accentua la catalanitat de la Teresa: de pare català<sup>3</sup>; ella mateixa parla català<sup>4</sup>; en una glossa glorifica la història de la cultura i de les tradicions catalanes<sup>5</sup>; lloa l'excel·lència del nom de la Teresa pronunciat en català<sup>6</sup>; proclama la persona de la Ben Plantada com una lliçó de la catalanitat eterna<sup>7</sup>. Per al públic lector de les glosses de l'època, els conceptes de Raça i de Nació eren unívocs: només es podien entendre referits a la catalana.

Ara bé, la ideologia polític-cultural de Xènius havia sofert un gran canvi entre la 1<sup>a</sup> i la 4<sup>a</sup> edició de *La Ben Plantada*: el que l'any 1911 era per a ell el centre de gravetat, havia passat el 1936 a la perifèria; el Mediterrani havia cessat de ser una extensió de la cultura catalana (Catalunya) per esdevenir el centre de cultura de tots els pobles mediterranis.

Amb aquesta nova interpretació el símbol de la Ben Plantada s'apropa més a la figura de la Bérénice. Si Barrès nega l'existència d'una raça i nació lorenesa, desapareguda temps ençà, d'Ors liquida elegantment les seves afirmacions fogoses juvenils definint els conceptes de Raça i de Nació amb termes imperialistes. Així, si refusa a la Ben Plantada

<sup>3</sup> Eugeni d'Ors, *La Ben Plantada*, 8<sup>a</sup> ed., Barcelona: Selecta, 1980, p. 60.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 111.

una terra on poder arrelar-se, li ofereix, en canvi, com a desgravi la mar com a llar:

«La Raça... que no era una entelèquia antropològica, com aquelles que els anomenats etnògrafs estudien... Era, més bé, una espiritual tradició, una síntesi de cultura, a favor de l'equívoc d'una paraula... Quant al concepte de «Nació», poc hi podia portar una superstició idolàtrica qual-sevulla, qui, com jo acabava d'obrir la seva carrera intel·lectual combatent amb aspror tot nacionalisme. Explícitament era donada per pàtria de la meua Teresa, no una terra, sinó un mar»<sup>8</sup>.

De símbol de la Raça catalana la Ben Plantada esdevé representant de la pàtria mediterrània i, en últim terme, símbol de l'esperit clàssic (entès com a Noucentisme) i, per suposat, del Pantarca.

Si a nivell polític, l'època finisecular era inestable, a nivell literari era polifacètica i variada, caracteritzada per la presència de molts moviments, alguns d'ells completament antagònics, alguns d'ells amb més semblances que diferències. Això tenia com a conseqüència que molts escriptors resultaven afiliats a més d'un corrent o d'altres que havien començat la seva carrera literària adictes a una escola declinant adoptaven durant aquest període de transició les innovacions de la generació futura que ja estava apuntant i acabaven, fins i tot, com a capdavanters d'aquesta. Sovint succeïa que molts poetes decadents que havien començat agrupats al voltant de Verlaine a la «rive gauche», en experimentar un ascens social passaven a ser assidus del saló de Mallarmé, a la «rive droite»<sup>9</sup>.

El naturalisme que estava tocant al seu terme coexistia encara amb la Fi de segle, el Simbolisme, el Modernisme, la Decadència i l'Avantgarde. Tots aquests corrents accentuaven les nocions d'estètica, política, psicologia i societat

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 20/21.

<sup>9</sup> Joseph Jurt, *Literarische Gruppen zur Zeit des Fin-de-Siècle: Symbolisten und «Décadents»* a *Aspekte der Literatur des Fin-de-Siècle in der Romania*, hrsg. von Angelika Corbineau-Hoffmann u. Albert Gier, Tübingen: Niemeyer, 1983, p. 36/37.

per damunt de la realitat, la qual cosa també pregonava a la seva manera el Naturalisme. Encara que s'ha intentat definir i destriar cadascun d'aquests moviments (Meyer-Minneman, Koppen), no obstant això, no s'ha pogut arribar a demostrar unes característiques úniques i exclusives d'uns o dels altres. L'anomenada Fi de segle és el desenvolupament posterior del Modernisme, la qual, però, també s'utilitza sovint com a sinònim de la Decadència. Aquesta va conservar el culte romàntic de l'esteticisme i de l'individualisme característics del Modernisme, però a diferència d'aquest pretenia donar una expressió estètico-artística del mal. Com a nota curiosa es pot remarcar aquí que tots els representants de la Decadència eren catòlics i nacionalistes fervents.

El Modernisme era un corrent secundari i reaccionari, típic de zones que s'havien quedat al marge de l'activitat creadora i productora de l'època<sup>10</sup>, per la qual cosa i segons la teoria de dependències d'estructures socio-político-econòmiques és perfectament admissible la coexistència del Modernisme i del Naturalisme.

Els decadents es consideraven com una oposició al món burgès. Al revés dels naturalistes que criticaven la societat posant en evidència els aspectes negatius d'aquesta, els decadents la reprovaven proposant altres alternatives, que apuntaven cap a nous horitzons ideals i vitals, les quals van acabar incorporades a les ideologies feixistes del segle XX. Pregonavien un ideal de bellesa vaga, de vitalitat i de força<sup>11</sup>. Els decadents volien innovar no tan sols la literatura, sinó que també pretenien un renovament social i polític mitjançant el qual esperaven assolir una renovació espiritual. Per això, és difícil classificar categòricament una obra com exclusiva i típica del Simbolisme, de la Fi de segle o de la Decadència, ja que qualsevol obra d'aquesta època presenta trets característics pertanyents a cada un d'aquests corrents.

Considerant des d'un punt de vista global la situació

<sup>10</sup> Eduard Valentí Fiol, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona: Ariel, 1973, p. 24.

<sup>11</sup> Klaus Meyer-Minnemann, *Der spanisch-amerikanische Roman des Fin-de Siècle*, Tübingen: Niemeyer, 1979, p. 8.

socio-política-literària catalana, aquesta diferia completament de la francesa; no obstant això, considerada amb més atenció i detall, apareixen més semblances de les que es podia pensar de bell antuvi -no cal oblidar que una estada a París havia esdevingut gairebé obligació per a la intel·lectualitat catalana de l'època.

D'aquí ve que la vida literària catalana reflectia com un mirall, si bé en certa demora, els aconteixements francesos.

A Catalunya, durant la Fi de segle, coexisteixen també el Naturalisme i el Modernisme; es troben moltes autores i autors que estigueren afiliats alhora a ambdós corrents: per exemple, les novel·les i narracions curtes de Caterina Albert es poden situar dins el Naturalisme, mentre que la seva obra poètica correspon més al Modernisme.

Al mateix que a França, les generacions noves van rebutjar i van voler distanciar-se dels moviments precedents. Per això no és d'estranyar que d'Ors repudiés els corrents literaris dominants a l'època i s'esforcés per crear un moviment nou « d'orsità »: el Noucentisme, autobatejant-se'n ell mateix com a Pantarca i com a capdavanter. Per tots els mitjans possibles va procurar definir-lo com antitesi del Modernisme. Això no obstant, tot i malgrat les seves pretensions d'exclusivitat i novetat, ja Maragall — considerat com a capdavanter del Modernisme — li va fer notar en una ocasió: « perquè vosté — sense paradoxa — és més romàntic que jo »<sup>12</sup>.

En altres paraules: entre el Modernisme i el Noucentisme existien més similituds que les que d'Ors podia desitjar. Fins ara, poc o res s'ha estudiat si el Noucentisme, origen de tantes batalles apassionades en pro i en contra, no es pot considerar com a sinònim de la Fi de segle catalana i alhora com un desenvolupament natural del Modernisme. Aquí caldria matisar, però, que els moviments finiseculars europeus presentaven a dretcient molts trets decadents, de tal manera que es podrien denominar com una « Fi de segle decadent »,

<sup>12</sup> Joan Maragall, *Epistolari a Obres completes*, I, Barcelona: Selecta, 1960, p. 969.

com, per exemple, *Le Culte du moi* de Barrès; en canvi, el Noucentisme, hereu directe de la Renaixença, la qual per la seva banda procedia d'una veritable Decadència catalana (s. XVII-XIX), no es podia sentir identificat ni adoptar conscientment de cap de les maneres trets decadents, atès que l'únic que l'atreia dels moviments finiseculars europeus eren llurs ideals estètics i llur simbolisme vital i vigorós. Per això, es podria denominar més encertadament una « Fi de segle ascendent », la qual responia i donava forma literària a la ideologia de la burgesia catalana de començaments de segle.

Ja Antoni Comas va apuntar tímidament la possibilitat que el text del « Preliminar » a la traducció castellana dels *Elogis* de Maragall hagués servit de model per a la Ben Plantada. En aquest « Preliminar » s'entrellaça el símbol de l'amor d'un arquitecte envers una dona amb l'obra arquitectònica d'aquell. La narració presenta també una influència molt marcada de la litúrgia catòlica<sup>13</sup>.

De jove, Ors va professar una gran admiració per Aubrey Beardsley arribant a fer dibuixos inspirant-se en ell. Més tard, però, va aprofitar tota ocasió per rebutjar el Prerafaelisme. Si Anatole France va veure en la Bérénice una figura preraphaelita — tipus de « femme fragile »<sup>14</sup> —, també la Ben Plantada presenta molts trets característics d'aquesta figura malgrat l'actitud negativa del seu creador davant aquest corrent, del qual volia prendre'n distància, si bé en el fons no va aconseguir deixondir-s'en del tot.

« Pensar que l'any 1899 hi havia catalans que tenint potser una Ben Plantada a la vora s'entretenien fent de Prerafaelites »<sup>15</sup>.

El Noucentisme significà una etapa desenvolupada del Modernisme, al qual li conferí una dimensió cosmopolita amb unes característiques peculiars autòctones a causa de la situació política catalana del moment i de la personalitat

<sup>13</sup> Antoni Comas, *Maragall i La Ben Plantada a Estudis Romanics*, XI (1962), pp. 271-273.

<sup>14</sup> Anatole France, *La Vie littéraire*, IV a *Oeuvres complètes*, Paris: Calmann-Lévy, 1970, pp. 541-547.

<sup>15</sup> Eugeni d'Ors, *La Ben Plantada*, p. 123.

singular d'Ors. Com a capdavanter del corrent noucentista va utilitzar tots els mitjans de poder que disposava per imposar les seves idees i el seu gust — no sempre original —, eliminar els pocs contrincants que se li van oposar i « batejar » de Noucentistes les seves amistats, per la qual cosa el criteri emprat era més el de l'amistat que el d'una ideologia consolidada. Així el Noucentisme va esdevenir un moviment elitari format per persones adeptes a d'Ors (disposades a cultivar i fomentar el culte a l'egotisme d'aquell i a acceptar-lo com a guia). Encara que d'Ors ridiculitzà i criticà el culte de l'ego que Barrès predicà en la seva joventut, no obstant això, també ell va cultivar l'egotisme tant en teoria com en la pràctica. Sense exagerar es pot afirmar que el Noucentisme com a tal no hauria existit sense la persona d'Ors. La prova d'això és que el Noucentisme va començar amb les primeres activitats literàries d'Ors (1906) i va acabar coincidint més o menys amb la partença d'aquest de Catalunya (1919/20).

Tant Barrès com Ors proclamaren i cultivaren el culte a la perfecció cultural, començant per l'egotisme, és a dir, el culte a ells mateixos. Adoptaren una actitud pública personal molt característica i conscient que els convertí en guies morals de la joventut de la seva generació, la qual els acceptà entusiasmada com a mentors. Prenent com a punt de partida la perfecció individual, l'ampliaren a la societat i nació fins a elevar-la i estendre-la a tota la humanitat en general (super-home). Aquí notem la influència de les doctrines de Nietzsche, Schopenhauer i Wagner (endemés per a Barrès dels exercicis espirituals d'Ignasi de Loiola), que jugaren un paper decisiu per conformar el pensament europeu de l'època. En el fons, però, si considerem les obres de Barrès i d'Ors des d'un punt de vista científic i ginocèntric, hi trobarem un gran diletantisme i misogínia totalment inacceptables per la nostra època.

\* \* \*

Les estructures narratives de *Le Jardin de Bérénice* i de *La Ben Plantada* exhibeixen moltes semblances: segons la

classificació de Northrop Frye es podrien definir com a novel·les anatòmiques, en les quals l'interès radica més en la dissecció de problemes filosòfics, psicològics i morals que en la creació d'il·lusions fictícies<sup>16</sup>.

Ambdós autors les escriviren en la seva joventut (gairébé totes les figures de les «femmes fragiles» són creacions juvenils) i llur publicació els consagrà com a ídols: Barrès de la generació finisecular; Ors del seu Noucentisme.

*Le Culte du moi* va ser escrit com una reacció radical al Naturalisme encara vigent a l'època de Barrès, mentre que *La Ben Plantada* fou escrita com a reacció al Modernisme també vigent en aquell temps. D'Ors es complaia a contar la mort simbòlica del Modernisme i la successió natural d'aquest pel Noucentisme amb l'anecdota següent: d'Ors va corregir les proves d'impremta de *La Ben Plantada* la nit en què vetllava el cadàver de Maragall. Abans, però, ja havia aprofitat tota ocasió per ridiculitzar al Modernisme; per exemple, en una glossa de *La Ben Plantada* per fer mofa d'un jove gallec el qualifica de «modernista» (per a Ors, sinònim de retrocés i d'incultura).

«Va dir *jove modernista*, perquè en les ciutats on ell viu es parla encara de modernistes»<sup>17</sup>.

Tant la Ben Plantada com Bérénice presenten molts trets característics del tipus de la «femme fragile», figura este-reotípica de les obres finiseculars. La «femme fragile» té el seu origen en els preraphaelites; més tard fou acceptada pels autors de la Fi de Segle que l'adoptaren a llur gust estètic i la modificaren d'acord amb llurs teories.

Tòpics comuns de la «femme fragile» — tots els quals apareixen també en la Bérénice i la Ben Plantada — són els següents: altes i primes, qual aparicions sobrenaturals (la Ben Plantada medeix 1,85 m.); es mouen en escenaris elegants, però, alhora melangiosos: el paisatge dels voltants d'Aigües Mortes és malinconiós, ple de tristesa; la casa i el

<sup>16</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton: Princeton Univ. P., 1957, pp. 308-314.

<sup>17</sup> Eugeni d'Ors, *ibid.*, p. 130.

jardí de la Ben Plantada, encara que elegant, presentaran un deix de decadència i d'abandonament, que s'accentuarà amb la vinguda de la tardor; els ulls d'ambdues seran inexpressius, sense mirar per ells mateixos, si bé inspiraran la imaginació de llurs creadors; la cabellera sumptuosa (la de la Ben Plantada, rossa); mostraran una preferència en vestir de blanc o en colors pàl·lids i suaus; ambdues moriran/desapareixeran joves. Sovint s'associa la «femme fragile» amb obres d'art, sobretot les pictòriques o tapissos de paret, els quals si bé, per una part, són objectes bells i preciosos, són, per l'altra, unidimensionals i superficials. A totes les «femmes fragiles» els manca completament la dimensió profunda psicològica de persones humanes.

La relació amb llurs admiradors-creadors es mourà en un pla purament estètic-platònic. La raó de l'existència de Bérénice i la Ben Plantada serà la d'encarnar estèticament en llurs persones les aspiracions político-culturals de Barrès i d'Ors i la de confirmar llur culte egocèntric i egotístic. Només pel fet d'haver-les pogut contemplar, llurs autors se sentiran elevats per damunt de la resta de la humanitat. L'esteta adora i està enamorat de la «femme fragile», mentre aquesta es mantingui allunyada i inalcançable, d'ací ve el seu atractiu; en el moment, però, que s'apropa a aquest i de ser un símbol passiu passa a adquirir trets individuals característics de dona humana, definint-se així com a persona particular, l'interès de l'admirador menguarà, la qual cosa significarà automàticament la mort de la dona-símbol.

Llevat del nomenament de Xènius com a capdavanter del Noucentisme, la missió principal de la Teresa serà la de continuar la Raça, corresponent als principis feixistes que ja començaven a apuntar en aquesta època. S'espera d'ella que sigui un instrument dòcil a fi de realitzar els designis d'aquesta, per la qual cosa s'accentuarà com a virtut l'instint de fidelitat, obediència i submissió cega i total. Aquesta missió es caracteritzarà per presentar dos atributs peculiars de la Verge Maria: virginitat i maternitat. La Teresa mostrarà poc o cap inclinació envers els homes, sí, però, recalcarà el seu interès per tenir criatures que siguin ben seves; les primeres paraules que profereix són:



« A mi per ara dels homes tant me fa. Però, m'agradaria tant, tenir criatures que fossin meves »<sup>18</sup>.

Bérénice viurà uns amors platònics amb Philippe, alimentats pel record del seu amant, Monsieur de Transe, mort temps abans.

Si Bérénice representa la sensualitat, la Ben Plantada simbolitza la virginitat maternal i exuberant:

« Ben Plantada, Ben Plantada, perquè ets ben plantada, ben fruitada seràs »<sup>19</sup>.

D'aquí ve que l'amor jugarà un paper secundari en ambdues obres, reduït a un amor purament estètic-intel·lectual per part dels admiradors, el qual es traduirà en adoració i veneració envers la dona-símbol. Es consideraran satisfets si aconseguen cridar l'atenció d'aquesta; es consideraran recompensats amb una mirada, amb un fremissament, amb un sospir.

Encara que en la realitat tant la Bérénice com la Ben Plantada elegiran com a promès un altre home que llurs creadors, al final preferiran a aquests com els seus vicaris i representants a la terra.

També Barrès accentuarà l'instint de fidelitat, obediència i submissió de la Bérénice, però, a diferència de la Ben Plantada, la seva missió no serà la de continuar la Raça — el motiu d'això resideix potser en què Barrès va negar sempre l'existència d'una raça lorenese viva —, sinó la de transmetre la idea de tradició i d'unitat<sup>20</sup> i de ser portadora de la saba de la humanitat<sup>21</sup> (la imatge de transmetre la saba apareix també a *La Ben Plantada*<sup>22</sup>). No cal oblidar que la Bérénice — successora de l'esperit de la Lorena de *Un Homme libre* — és el símbol d'una raça acabada, mentre que la Ben Plantada volia ser la representant d'una raça en prosperitat.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>20</sup> Maurice Barrès, *Le Jardin de Bérénice a L'Oeuvre de Maurice Barrès*, T. I., p. 323.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 318; p. 343.

<sup>22</sup> Eugeni d'Ors, *ibid.*, p. 112.

Una divergència fonamental entre ambdues protagonistes resideix en la personalitat complexa i antitètica de Bérénice (alhora « femme fatale » i « femme fragile ») davant la construcció senzilla i esquemàtica de la Ben Plantada (« femme fragile »). El destí de Bérénice serà marcat per una pregona tristesa i soledat (prostitució infantil, pèrdua de l'estimat, casament sense amor, mort); el de la Ben Plantada, pel contrari, és gloriós i triomfant, acompanyada de pares, germanes, amigues, admiradors i promès estimat.

Això no obstant, el final real d'ambdues serà similar: com a esperits sobrenaturals actuaran d'eco de la veu de llurs creadors a fi de servir-los de símbols per a llurs desigs, els quals ells mateixos no podien expressar-los d'una manera directa i oberta.

Aquestes característiques oposades són recolzades al mateix temps per llurs noms i sobrenoms: Bérénice — que constitueix una part del títol de l'obra — ja suggereix les voluptuositats orientals tan de l'agrat de Barrès; la Ben Plantada — que dona el títol a l'obra — és en realitat el sobrenom d'un nom ben corrent:

« Com et dius Ben Plantada? — Em dic Teresa »<sup>23</sup>.

Nom senzill i usual, però amb reminiscències literàries tant en català com en castellà: Teresa de Jesús o la Teresa d'Ausiàs March, com fa observar el mateix Xènius; nom ple de gràcies pronunciat en català; adust, però, en castellà. El símbol de la Ben Plantada és un arbre, d'on li ve el sobrenom: l'arbre pren possessió de la terra amb les seves arrels i de l'aire amb les seves branques<sup>24</sup> esdevenint més tard ple de fruits.

La Bérénice té com a motiu « Petite-Secousse » (Petita-batzegada), amb el qual se la coneixia, de petita, quan ballava a l'Edèn<sup>25</sup>.

La Ben Plantada és el sobrenom amb què es designa una dona jove, bella i desconeguda que estueja per primera vegada a un poble de la Costa Brava, la presència de la qual

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 111.

desperta una gran admiració i devoció per part dels estiuejants. Aquests admiraran la Teresa de lluny -pocs d'ells tindran la sort de poder enraonar-hi; ella anirà sempre acompanyada d'amigues i germanes, d'entre les quals es destacarà a primera vista per la seva estatura física.

A les glosses, Ors relata la seva presència sobtada i misteriosa, la curiositat produïda, l'esbrinament paulatí de la seva personalitat hermètica, el seu comportament i la seva influència benèfica a la colònia, acabant-se amb el final de l'estiu que coincideix també amb la presència d'un promès fins llavors desconegut.

Com a epíleg, d'Ors narra un somni/visió que té, en el qual la Ben Plantada se li apareix com a símbol del Noucentisme i li encomana alhora amb un llenguatge esotèric exclusiu la missió de representar-la a la terra i d'estendre i de predicar aquesta nova doctrina en nom d'ella.

Bérénice és una antiga nena-prostituta, que Philippe havia conegut a París. Més tard la retroba ben situada en una casa pròpia a Aigües Mortes, on ell havia anat per a una campanya electoral.

Bérénice, trista i melangiosa, viu del record del seu amant mort temps ençà. Encara que Philippe sent una gran admiració i devoció envers d'ella, arranjarà que es casi amb el seu rival polític. Bérénice morirà poc després.

Al final també s'apareix o, més ben dit, Philippe pressent l'esperit de Bérénice, la qual en un llenguatge eròtico-estètic-litúrgic li farà participar del secret de la humanitat de la qual ella constitueix la clau. En ambdós epílegs tant la Ben Plantada com la Bérénice s'identifiquen amb les persones i obres de llurs creadors formant una unitat indivisible.

Tant *Le Jardin de Bérénice* com *La Ben Plantada* giren al voltant de la figura d'una dona molt jove; llurs autors s'acosten a ella amb respecte i adoració, reminiscència de la litúrgia catòlica, sobretot del culte marià. Aquest culte estètico-pseudo-religiós de la dona s'alinea a la tradició literària occidental, la qual arrenca dels trobadors, passa pel *Dolce stil nuovo*, el Preciosisme, el Prerafaelisme fins arribar a la Fi de segle i al culte marià (aquest últim experimentà un gran apogeu a començaments del segle XX).

En tots aquests corrents, l'accent recau en l'adorador (normalment també narrador i creador alhora) i encara que la dona sigui l'epicentre de la novel·la, la seva funció es reduirà a deixarse contemplar com a dona-estàtua-símbol, no prenent part activa en l'acció. Per la seva banda, aquests autors-protagonistes no aspiraran mai a casar-se amb l'objecte admirat.

Bérénice i la Ben Plantada només poden existir com a símbols.

En el moment en què es prometen o es casen, això significarà automàticament la pèrdua per a la humanitat i alhora la mort/desaparició de les protagonistes:

« Tal volta — costa confessar-ho! — el nostre egoisme d'alumnes, si la Teresa havia de triar un home, preferiria que abans morís »<sup>26</sup>.

« Avui tots som en pau i en ordre i en millorament i aprenentatge espiritual, perquè la Teresa ens tracta tots per igual. Però el dia que en distingís un! I, no obstant, bé haurà de distingir-ne un, més tard o més d'hora.

Heus ací, doncs, la posició del conflicte plantejat netament en el primer acte, com en tot drama que es respecti »<sup>27</sup>.

Ors no planteja el triangle bàsic autor-dona-adversari com Barrès. Per a ell quan es presenta « l'adversari », la Ben Plantada desapareix. Així estalvia al públic lector el declinament de la Teresa a través de les etapes de prometatge, casament i mort. Al final deixa oberta la possibilitat d'interpretar l'aparició de la Ben Plantada als jardins de Tívoli com a desig, somni o realitat.

Barrès manté el triangle, volgut i arreglat expressament per Philippe fins arribar a fer casar la Bérénice amb l'adversari amb la complaença d'aquell. Segons el simbolisme preestablert de l'època, Bérénice morirà poc després.

Barrès deixarà obert també la interpretació de l'aparició final de Bérénice a Philippe com a desig, pressentiment o realitat.

<sup>25</sup> Maurice Barrès, *Le Jardin de Bérénice*, p. 290.

<sup>26</sup> Eugeni d'Ors, *ibid.*, p. 134.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 57.

A *Le Culte du moi* tenen lloc dues aparicions: l'esperit de la Lorena<sup>28</sup> i l'esperit de Bérénice<sup>29</sup>. També la Ben Plantada s'apareix a Xènius en el marc grandios dels jardins de Tívoli després que l'autor s'havia acomiadat d'ella entregant-la a un promès<sup>30</sup>. Es nota, però, que l'autoritat, en què pronuncien llurs discursos, no és una propietat intrínseca i inherent a llur personalitat, sinó que resideix en les mans dels autors; llurs missatges no provenen d'unes consideracions i reflexions profundes pròpies, sinó que responen al desig d'allò que llurs creadors volen escoltar o comunicar en aquell moment determinat.

La finalitat és evident: Bérénice i la Ben Plantada encarregaran a llurs autors una missió particular i els nomenaran representants seus a la terra. Aquest nomenament es justificarà pel sol fet que els protagonistes-autors han entrat en contacte amb elles:

« Mes larmes en coulant sur toi ont laissé comme un signe particulier, auquel les hommes reconnaîtront que tu as une part de l'âme d'une créature simple et bonne »<sup>31</sup>.

Xènius és el dilecte per haver sentit a parlar la Ben Plantada<sup>32</sup>.

Les paraules amb les quals se'ls encomana realitzar aquestes missions són un calc fidel del Nou Testament:

« Ves, doncs, i instrueix-ne les gents, batejant-les noucentistes en nom de la Teresa »<sup>33</sup>.

o de la doctrina de l'església catòlica:

« Tu seras ton *moi* embelli: l'Esperit Triomphant, après avoir été si longtemps l'Esperit Militant »<sup>34</sup>.

En totes aquestes aparicions eleven les protagonistes a un nivell gairebé messiànic, mentre que ells mateixos es rebaixen irònicament a un nivell de servidors humils. Malgrat

<sup>28</sup> Barrès, *Un Homme libre*, p. 213.

<sup>29</sup> Barrès, *Le Jardin de Bérénice*, p. 374.

<sup>30</sup> Ors, p. 153.

<sup>31</sup> Barrès, *ibid.*, p. 374.

<sup>32</sup> Ors, p. 158.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>34</sup> Barrès, p. 213.

aquesta actitud submissa i veneradora, al final en sortiran elevats i glorificats. La posició de Barrès i d'Ors resulta ambigua quant a les apoteosis de Bérénice i de la Ben Plantada: per una banda les adoraran com a símbol i guia superior:

« Jo em prosternava i aconseguia també besar-li el peu sinistre »<sup>35</sup>.

« Je m'agenouillait et j'adorais Petite-Secousse »<sup>36</sup>.

Però, per l'altra banda es percebrà subjacent la contradicció intrínseca, i alhora indispensable, per muntar aquesta escena: la dona serà tant més enlairada i adorada quant més obeeixi i resti submissa als desigs del seu creador. Els pocs mots que la Teresa profereix a les glosses — llevat del discurs final — són sempre referits a través d'Ors. La veu de Bérénice tampoc arriba directament al públic lector fora d'alguns comentaris sense gaire importància. La seva pedagogia — un capítol de l'obra és dedicat completament als ensenyaments de la Bérénice — és transmesa i desxifrada per Philippe. El mateix que d'Ors, Barrès només permet enraonar a Bérénice en estil directe al discurs final, encara que com la Ben Plantada la seva veu es confon amb la de l'autor.

El protagonista de les dues primeres obres de *Le Culte du moi* no té nom i, si bé està escrit en tercera persona, l'autor s'identifica completament amb el personatge, per la qual cosa es pot considerar gairebé com una autobiografia. A *Le Jardin de Bérénice*, Barrès instigat per nombrosos precés decidí anomenar-lo Philippe. L'autor-narrador-protagonista de *La Ben Plantada* és el mateix d'Ors, el qual es mourà sempre en el primer pla de la narració prenent-hi part activa; pel contrari, la Ben Plantada, encara que és el centre de l'obra, — l'acció de la qual gira al seu voltant —, roman sempre inactiva.

Els únics sentiments que llurs autors els consenten són els instintius, derivats de forces misterioses naturals. El comportament passiu d'ambdues dones respon a les teories lite-

<sup>35</sup> Ors, p. 153.

<sup>36</sup> Barrès, p. 376.

ràries de l'època, influïdes en gran part per Herbert Spencer, segons les quals l'univers es mogut per una força misteriosa. Aquesta força instintiva és contrària a la força intel·lectual racional; per a un bon funcionament del món caldrà que aquesta última domini a la instintiva. Aquestes teories foren un avanç de la ideologia feixista, la qual més tard va adoptar i propagar també la polaritat entre naturalesa i cultura, reflex de la polaritat entre els sexes. La dona serà la representant dels instints de la naturalesa, per tal motiu s'inclourà en la categoria formada pels éssers instintius, simples i humils, incapaços de raciocini com són els animals i plantes. L'home, pel contrari, serà el portador dels valors culturals racionals.

La Ben Plantada i Bérénice sovint són comparades a animals, com per exemple l'ase o la mula de sinya, models d'obediència cega, sonàmbula i indiferent. Es produeix el fet curiós que encara que com a dona-símbol representin la font del saber i del coneixement universal, en la realitat quan es tractin temes seriosos, com per exemple política, la Ben Plantada se n'anirà per no interessar-li<sup>37</sup> ni Bérénice tampoc s'interessarà per les activitats i converses polítiques de Philippe ni hi demostrarà cap atenció especial<sup>38</sup>. Una de les qualitats més admirables d'ambdues protagonistes serà llur talent per restar silencioses, per la qual cosa llurs creadors en podran treure les deduccions més apropiades i adients segons les circumstàncies.

Un dels atributs clau que es repeteix en ambdues obres és el de l'obediència, la qual té un significat diferent segons s'aplica a la Ben Plantada i a Bérénice o es refereix a llurs admiradors: l'obediència d'aquests envers la dona-símbol es manifestarà mitjançant un acatament ideal, gairebé religiós, als suposats manaments d'elles, que, en el fons, responen als desig dels autors. Aquesta actitud servil i obedient es caracteritzarà per ser completament voluntària formant part integral de la relació estètica establerta entre admirador i protagonista.

<sup>37</sup> Ors, p. 131.

<sup>38</sup> Barrès, p. 343.

Pel contrari, l'obediència de Bérénice i la Ben Plantada significarà un deure ineludible i incontestable, el qual arribarà a exigir una submissió i subordinació totals als requeriments específics de llurs creadors, amagats sota nocions abstractes, com per exemple els designis de la Raça. En cap moment està previst ni entra en els plans d'aquesta doctrina que les protagonistes es rebelin o es neguin a realitzar allò que s'espera d'elles.

La dona-símbol servirà de mirall dels desigs de l'home, en un pla totalment subordinat a aquest i com a tal no serà mai considerada com una persona humana real igual a ell.

La missió d'aquestes dones serà únicament la de transmetre a través de la seva bellesa les forces ocultes de la naturalesa a fi d'avivar l'intel·lecte de l'home, el qual està predestinat per realitzar la tasca d'ordenar i dirigir la cultura i la política i de retruc també la naturalesa (= dona). Mitjançant el culte de la dona-nena-estàtua es consuma en última instància el « culte du moi » de l'autor-creador. El que la Ben Plantada i Bérénice pensen, desitgen i opinen és només un reflex dels pensaments, desigs i opinions de llurs creadors. (Bérénice es casa fins i tot amb l'adversari per complaure a Philippe).

La figura de les protagonistes servirà per glorificar al·legòricament llurs creadors mitjançant una inspiració bàsicament estètico-sexual. Un cop realitzada aquesta comesa, ambdues dones desapareixeran. Tant llur vida com llur mort/desaparició tindrà com a finalitat la confirmació de llurs creadors com representants d'un ideal simbòlic.

Sota la figura jove i estilitzada d'ambdues protagonistes es perceben reminiscències de la figura materna. La mare d'Ors va morir quan ell tenia 14 anys, però l'admiració i dedicació al seu record perdurà al llarg de tota la vida de Xènius (el lloc de naixement de la Ben Plantada el situa a l'Amèrica del Sud, en memòria de l'origen cubà de la mare). La mare de Barrès va morir quan aquest ja era adult. Durant tota la vida va existir entre ambdós una relació molt estreta i altament emocional. Tant i així que en morir aquesta, Barrès va considerar fins i tot la possibilitat de retirar-se per

complet de la vida política per dedicar-se completament a la seva memòria.

Fora d'aquests amors filials, pregons i intensos, no es coneix cap altra relació amorosa amb d'altres dones que influís notablement en llurs obres (la relació de Barrès amb Anne de Noailles fou transitòria i no va deixar cap empremta fonamental en la vida i obra barresiana).

Com ja s'ha indicat abans, la creació de la figura de la «femme-fragile» es produeix sovint en el període juvenil dels autors, com a resultat d'una adoració eròtico-puberal de la mare o de la Verge Maria. En les obres posteriors corresponents a l'etapa de maduresa no apareix amb tanta freqüència o hi manca completament, tal com succeí en les obres de Barrès i d'Ors (la figura ideal juvenil de la Ben Plantada donà pas més tard a la figura vella i real de la Lídia de Cadaquès).

En ambdues obres la personalitat de les protagonistes es pot destriar en tres esferes esquemàtiques, perfectament definides l'una de l'altra: la real, la ideal i la simbòlica:

com a dona-real es comportaran com uns éssers inanimats i buits, desproveïts de caràcter i de voluntat propis. Trets individuals seran pràcticament inexistents;

com a dona-ideal, reflectiran com noves Galatees els desigs de l'home creador. Aquest les conformarà i farà servir d'instruments dòcils i submisos als seus dissenys. El seu comportament, recolzat amb l'aspecte exterior, ja revelarà el destí futur d'esdevenir aparicions fantasmagòriques, només vives en la imaginació de llurs autors;

com a dona-símbol, encarnaran en un món imaginari i oníric les ambicions ocultes, però alhora obvies i inequívokes de Barrès i d'Ors, els quals no les haurien pogut expressar d'una manera oberta si no haguessin acudit a aquest recurs literari.

Maria Lourdes Möller

#### L'INDIO NEL « MARTÍN FIERRO »

I versi 469-618 del poema di José Hernández nella prima parte, pubblicata nel 1872 e distinta in seguito con la precisazione *Ida* dalla seconda parte, *Vuelta de Martín Fierro*, uscita nel 1879, contrappongono l'irruenza e la compattezza degli indii alla disorganizzazione e alla debolezza delle forze militari argentine che li fronteggiano<sup>1</sup>. Nel brano sono mescolati sentimenti in contrasto fra loro: l'odio razziale e il terrore per la ferocia dei « salvajes », che risolvono ogni problema « con la lanza y con los gritos », e una malcelata ammirazione per il coraggio e la tipica organizzazione delle loro incursioni, *malones*, per depredare il territorio dei cristiani, nelle quali l'arte di combattere a cavallo è tutto. Sulla colpevole imprevidenza dei comandanti, intenti al loro privato arricchimento<sup>2</sup>, emerge il valore del singolo *gaucho*, Martín Fierro, che rievoca, senza iattanza, ma, anzi, quasi con ap-

<sup>1</sup> « Daban entonces las armas / pa defender los cantones, / que eran lanzas y latones / con ataduras de tiento... / Las de juego no las cuento / porque no había municiones. / Y chamuscao, un sargento / me contó que las tenían, / pero que ellos las vendían / para cazar avestruces... » (vv. 457-456). « Tiemblan las carnes al verlo / volando al viento la cerda- / la rienda en la mano izquierda / y la lanza en la derecha- / ande enderiesa abre brecha / pues no hay lanzaso que pierda. / Sabe manejar las bolas / como naidas las maneja, / cuanto el contrario se aleja / manda una bola perdida, / y si lo alcanza sin vida / es seguro que lo deja. / Y el indio es como tortuga / de duro para espichar; / si lo llega a destripar / ni siquiera se le encoje, / luego sus tripas recoge / y se agacha a disparar ». (vv. 499-510).

<sup>2</sup> « ¡Y qué indios-ni qué servicio, / si allí no había cuartel-! / Nos mandaba el coronel / a trabajar en sus chacras, / y dejábamos las vacas / que las llevara el infiel ». (vv. 415-420).

preensione nella voce<sup>3</sup>, il suo scontro vittorioso col figlio bravissimo di un cacicco, che egli abbatte con un *bolazo*, lanciandogli, cioè, le infallibili *bolas*, le tre palle di pietra rivestite di cuoio e unite fra loro con delle corregge. Le due più grandi, ruotate vertiginosamente, ricevono lo slancio dalla terza, più piccola, impugnata dal *gaucho*. Particolare, questo, che fa parte della « novità » della materia e rientra nel contesto dell'indigenismo letterario, fine ambito di quella originalità che gli scrittori ispanoamericani perseguono, contrapponendo la fecondità di temi, di cui è loro prodiga la giovane patria, sia alla trita materia che alle trite modalità espressive del continente europeo. Fierro si sottrae con questo atto di bravura guerresca al pericoloso inseguimento della *indiada*. La trepidazione della fuga è espressa con un'immagine originalissima, desunta non dai vecchi libri, ma da quel mondo naturale che circonda il *gaucho*, il quale, evocando quell'episodio della sua vita, si assimila all'uccello che fugge con al piede il segno della cattività: « con el hilo en una pata ».

L'ambivalenza dello stato d'animo del *gaucho* che canta la sua vita la riscontriamo anche nella *Vuelta*, i cui canti 2, 3, 4 e 5 riprendono la narrazione dal punto in cui, nella prima parte, Fierro e Cruz attraversano la frontiera. Essi giungono agli attendamenti dei « salvajes » in un brutto momento, mentre gli indii, riuniti a parlamento per organizzare un'invasione, si mostrano particolarmente sospettosi. I due compagni sono presi per spie e temono di essere uccisi: le speranze che li avevano spinti, per sfuggire alla giustizia dei loro connazionali, a cercare rifugio nelle terre degli stessi nemici, subiscono subito un grave tracollo. Sono risparmiati solo perché potrebbero servire come ostaggi, nel caso di uno scambio di prigionieri, ma sottoposti a stretta vigilanza e costretti a dare informazioni. L'arrivo dei due fuggitivi nel-

<sup>3</sup> « Si me atribulo, o me encojo, / siguro que no me escapo: / siempre he sido medio guapo, / pero en aquella ocasión / me hacía buya el corazón / como la garganta al sapo ». (vv. 589-594). La citazione di questi versi della *Ida* rimanda all'edizione del testo a cura di Emilio Carilla, Barcelona, 1972.

l'accampamento degli indii offre al poeta la possibilità di una lunga digressione sulle usanze di questi mentre si preparano alla guerra. Ne risulta un quadro pieno di animazione e di vita che impegna lo scrittore al di là di ogni antipatia per gli odiati « salvajes ». Anche in Hernández opera quell'istinto poetico creativo che anima la fantasia del Manzoni quando nell'*Adelchi*, esprimendo nel primo coro la baldanza dei Franchi conquistatori, sintetizza in pochi vividi tratti lo slancio e la virtù guerriera di « quei forti che tengono il campo »<sup>4</sup>. Il poeta italiano, pur nella malinconia riflessiva dello scrittore romantico risorgimentale, non può precludere alla sua musa la rapida contemplazione di quel fremente quadro di vita, in cui si condensa anche un robusto senso della storia. Anche l'arte evocativa di Hernández, così assetata di « realidades », pur compromessa spesso, nei canti predetti, dall'odio e dal timore con cui si identifica con il *gaucho* che narra, si concentra in alcuni particolari dai quali è come avvinta. Lo spunto viene al poeta dallo spettacolo di selvaggia gagliardia di quella comunità scatenata nelle grida bellicose. La voce di cantore è la stessa del protagonista che commenta le nuove esperienze con la sapienza che gli conosciamo. Egli che, col suo compagno, aveva creduto, decidendo di rifugiarsi presso gli indii, di porre fine alla sua insicurezza permanente, ora capisce che il male è come un albero che cresce e che, tagliato, ributta: « El mal es árbol que crece: y que cortado retoña ». Chi ha ereditato il dolore trova dovunque rovina. Ma lo sostiene l'antica forza nel soffrire. In questo racconto di una prova diversa da quelle d'un tempo, in cui i rapporti con gli indii non sono più quelli di un combattente in campo di fronte ad un altro

<sup>4</sup> Il richiamo del Manzoni non presuppone nessuna idea di affinità tra il poeta italiano e quello argentino, così diversi nella visione della realtà come nei modi dell'arte; tuttavia chi ricorda i versi del primo coro dell'*Adelchi* che evocano l'avanzata dei Franchi invasori (« han carca la fronte de' pesti cimieri, / han poste le selle sui bruni corsieri, / volaron sul ponte che cupo sonò » ecc.) può accettare il nostro raffronto come un modo critico per spiegare come la fantasia può essere ispirata, nella sua genuinità, indipendentemente dalle posizioni polemiche e ideologiche dello scrittore.

combattente, germogliano strofe come questa a cui il sapore d'amaro viene dalla concretezza delle immagini, non dalla genericità del puro lamento:

Es el destino del pobre  
un continuo zafarrancho,  
y pasa como el carancho  
porque el mal nunca se sacia,  
si el viento de la desgracia  
vuela las pajas del rancho<sup>5</sup>.

Segue la descrizione del «duro cautiverio», alleviato ai due amici, fino a che Cruz non muore di peste, dalla possibilità di vivere uniti. Torna il tema della crudeltà e della sospettosità degli indii. Bisogna vivere di caccia che, data la scarsa presenza di alimenti, diviene guerra accanita ad ogni essere vivente: tutto va a finire sullo spiedo. Non diverso, l'uomo, dagli altri animali, con questa differenza, che egli sa piangere e si mangia tutti gli altri. Il cantore si indugia a descrivere, con la particolare vocazione propria dell'indigenismo letterario, i preparativi dell'invasione e le cure di cui gli indii circondano i cavalli allevati per la guerra, perché «todo pampa valiente / anda siempe bien montado». «De su pingo y de su lanza / toda salvación espera». All'ammirazione per l'indio, che ha la vista dell'aquila e la temerità del leone, si unisce la ripugnanza per la barbarie. L'indio non ride mai: il riso appartiene al cristiano. È alieno dal lavoro, che viene lasciato alle donne. Il barbaro sa solo ubriacarsi e combattere: «ha nacido indio ladrón / y como indio ladrón muere». Si sottomette ad una regola di giustizia solo nella spartizione del bottino, in cui nessuno viene defraudato della parte che gli spetta. La povertà degli indii desta orrore, ma non sanno far tesoro di quanto hanno depredato. Per una vacca che vendono ne ammazzano cinquecento inutilmente per alimentare il loro ozio. Nel modo cru-

<sup>5</sup> *Vuelta*, vv. 361-366. L'edizione di *El gaucho Martín Fierro* nel secondo volume di *Poesía gauchesca*, a cura di Jorge Luis Borges e di Adolfo Bioy Casares (México-Buenos Aires, 1955) scrive *zafarrancho* in vece di *safarrancho* adottato dal Carilla.

dele con cui trattano le loro donne è l'indice più manifesto della loro barbarie.

Ma ormai le tribù sono disfatte ed i cacicchi più terribili sono morti o prigionieri<sup>6</sup>. Va ricordato, a tale riguardo, che nelle parole di sollievo che l'autore mette in bocca al suo eroe per la fine di tanto «vandalaje», («y esos bárbaros salvajes / no podrán hacer más daño») si esprime la soddisfazione per la fine di «un'era di insicurezza e umiliazioni per l'industria dell'allevamento e per l'esercito argentino, le cui ripetute disfatte fecero concepire l'impresa che va sotto il nome di «conquista del deserto», come una rivalsa per le forze armate. Con lo sterminio dell'indio si incorporarono più di ventimila leghe di terre fertili, che i vincitori si divisero come preda strappata allo straniero e come titoli di proprietà onorifici<sup>7</sup>. Già Juan Bautista Alberdi (1810-1884), uno dei padri della giovane repubblica argentina nel suo avvio alle istituzioni democratiche, nello scritto polemico contro il presidente Mitre, *El crimen de la guerra* (1866), aveva parlato della guerra civile o semi-civile che esisteva in Sud-America «eretta in istituzione permanente e in maniera normale di esistere... antitesi e rovescio della guerra d'indipendenza e della rivoluzione contro la Spagna. Il gaucho non combatteva per riconquistare la sua indipendenza, ma per toglierla all'indio»<sup>8</sup>.

I versi 931-1556 della *Vuelta*, che abbracciano i canti 7, 8, 9, 10, narrano, con abbondanza, talvolta, di particolari truculenti, la vicenda della cristiana prigioniera degli indii, sottoposta a una dura servitù, a cui viene ucciso il figlio sotto i propri occhi. «Ese bárbaro inhumano, / sollozando me lo dijo, / me amarró luego las manos / con las tripitas de mi hijo». E quanto racconta a Fierro la prigioniera, che da lui

<sup>6</sup> *Vuelta*, vv. 673-676.

<sup>7</sup> Si veda Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, México-Buenos Aires, segunda edición, 1958, alla p. 129 del tomo secondo e tutto il capitolo «La frontera», ma specialmente b), «Los habitantes: Las luchas contra el indio».

<sup>8</sup> Si veda in Ezequiel Martínez Estrada, *op. cit.*, tomo secondo, il paragrafo «El indio en la economía del poema», pp. 132-140.

verrà poi liberata dopo il difficile duello con un indio. È stato osservato, riguardo alla parzialità con cui Hernández mette in risalto la ferocia di quello, che egli si basava su documenti altrui, quali le notizie che gli fornivano gli scritti del suo amico Alvaro Barros, ufficiale, scrittore e politico. « Sentiva contro le tribù avversione di *estanciero*, o di figlio di *estanciero*... Si limitò a raccogliere e a rivalutare la nota storia dei selvaggi, si conformò alla testimonianza degli attori delle lotte sanguinose, senza preferire ciò che era vivo, senza sentire inquietudini né inclinazione a osservarli e spiegarli ». « Ma fino al 1872, anno della pubblicazione del *Gaucho Martín Fierro*, le sue opinioni erano diverse e ora scopriamo che si adoperavano come argomento di opposizione politica al governo di Sarmiento ». Il nostro autore scriveva in un articolo del giornale « El Río de la Plata », il 22 agosto del 1869: « Noi non abbiamo il diritto di espellere gli indii dal loro territorio e meno che mai di sterminarli... Come non attenderci che gli indii, che hanno almeno l'organizzazione umana, si rivoltino contro di noi, assetati di vendette, quando non ci annunziamo loro se non come araldi della morte? ». Hernández era uomo di passioni politiche così veementi che « poteva ricorrere a mezzi circostanziali che ripudiava nel fondo della sua anima ». Nella seconda parte del poema egli dimentica una tesi occasionale della prima: la buona accoglienza che i cacicchi possono riservare ai cristiani; e si dedica a descrivere con minuzia di particolari le bassezze e atrocità dell'indio, la sua ignoranza e la sua miseria morale. Con queste osservazioni che abbiamo in parte tradotte, in parte riassunte, Martínez Estrada risponde alle nostre perplessità circa le posizioni contraddittorie, a seconda delle epoche, dell'autore del *Martín Fierro*.

Mario Pinna

#### IPOTESI SUL RUOLO DELLA 'FOULE' IN « SALAMMBÓ »

Segno infimo, impercettibile appare in *Salammbô* la massa — che Flaubert chiama *foule*, *gens*, *populace* — decisamente emarginata nel ritmo della narrazione non solo rispetto al fluire degli avvenimenti ma anche in rapporto agli individui, ai gruppi; eppure, anzi proprio per questo, catalizzante per il critico odierno che è attento al senso di quella unità minima perché ha preso coscienza della analogia con altri ambiti, quali la microfisica o la pubblicità, nei quali ciò che sfugge alla presa diretta dei sensi — e le insinuazioni inosservate — si dimostra portatore di suprema efficacia<sup>1</sup>.

La *foule* — in quanto tale necessariamente voluminosa — ottiene da Flaubert accenni vaghi ma la vittoria finale che egli le assegna suona come un colpo di rivoltella carica<sup>2</sup> se

<sup>1</sup> Non sarà certamente un caso se uno studioso della comunicazione di massa cita spesso Flaubert (e Mallarmé, Joyce...). Eppure il suo campo d'indagine è la pubblicità, i *media* e le operazioni inconsapevoli di chi ne fruisce. Un suo esempio è suggestivo per le interrelazioni fra i vari campi: « Poco prima che un aeroplano superi la barriera del suono, sulle sue ali si rendono visibili onde sonore. L'improvvisa visibilità del suono nell'atto stesso in cui finisce è un esempio appropriato del grande meccanismo naturale, che porta a rivelare forme nuove e opposte proprio quando le forme precedenti arrivano alla loro massima attuazione » (Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 20).

<sup>2</sup> Il taglio di Flaubert ricorda quello di Sartre che, prendendo spunto da Stendhal, ha avvicinato la pistola alla parola: « L'homme... sait que les mots... sont des 'pistolets chargés'. S'il parle, il tire. Il peut se taire, mais puisqu'il a choisi de tirer, il faut que ce soit comme un homme, en visant des cibles et non comme un enfant, au hasard, en fermant les yeux et pour le seul plaisir d'entendre les détonations » (J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 31).



confrontata con altri ruoli di personaggi e gruppi sia in *Salammbô* che negli altri suoi romanzi.

A tale scopo non si può prescindere dalla bella *Introduction* di Alberto Cento all'edizione critica di *Bouvard et Pécuchet*<sup>3</sup>; infatti lì lo studioso, nel portare alla luce l'assoluta mancanza di nostalgia che caratterizza il ritorno dei due *copistes* alla loro attività iniziale, rileva la chiara intenzione di Flaubert di restituire i personaggi al loro ruolo, di rimettere tutto 'in ordine' dopo il meccanicismo di ogni capitolo.

Analogamente, possiamo notare, Flaubert si comporta con Saint Antoine per il quale non modifica affatto, nelle tre edizioni della *Tentation*, l'atteggiamento finale di preghiera<sup>4</sup>.

Circa *Salammbô*, una attenzione dello stesso stampo si evince nei riguardi della massa. Si sa dalla corrispondenza che la scrittura delle ultime pagine è stata *lourde*<sup>5</sup> — (è nelle ultime pagine che la *foule* realizza il suo ruolo) — e si sa contestualmente che la sola idea di eventuali illustrazioni proposte dall'editore faceva inorridire Flaubert poiché, secondo lui, la scrittura, da sola, dona al *type* il carattere indispensabile di generalità<sup>6</sup>. Quando parla di *esthétique* a tale proposito, egli chiede implicitamente la compartecipa-

<sup>3</sup> «...un texte fautif peut influer sur la critique. C'est le cas par exemple du point culminant de *Bouvard et Pécuchet*... On sait que ce point culminant c'est le célèbre copier comme autrefois... Or, comme autrefois n'a jamais existé sinon dans la fantaisie de la nièce de Flaubert». (A. Cento, édition critique de *Bouvard et Pécuchet*, Napoli - Paris, I.U.O. - Nizet, 1964, pp. XIII-XIV).

<sup>4</sup> « Antoine continue sa prière », edizione del 1849 (Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, Paris, Conard, 1924, p. 496); « Saint Antoine continue à prier », edizione del 1856 (*ivi* p. 651); « Antoine fait le signe de la croix et se remet en prières », edizione definitiva (*ivi*, p. 201).

<sup>5</sup> Cfr. Flaubert, *Correspondance*, cinquième série, Paris, Conard, 1929, p. 16.

<sup>6</sup> «...la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité (...) Une femme dessinée ressemble à une femme... tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique... » (*ivi*, pp. 25-26).

zione mentale creativa del lettore. L'indagine sui caratteri, i risvolti e le implicazioni di tale generalità — (per un altro testo flaubertiano parlavo di 'confusione')<sup>7</sup> — appare stimolante ben oltre la *femme* da cui prende l'avvio e determina le osservazioni che qui si propongono sui componenti, sul ruolo, sul valore della massa in *Salammbô*<sup>8</sup>.

\*  
\* \* \*

È necessario chiarire che tre entità agiscono nell'opera: gli individui, i gruppi (cioè nuclei internamente omogenei) e la massa (che, al contrario, comprende un coacervo umano di vari componenti).

Proponiamo prima di tutto una precisazione degli individui, ma ciò unicamente in funzione del microsegno finale — la *foule*; essi sono: Hamilcar, il luogo della volontà<sup>9</sup>, quindi, in sott'ordine, gli altri: Salammbô, Mathô, Spendius. Esamineremo poi i comprimari: Narr'Havas, Shahabarim, Giscon, Zarxas; i gruppi: *femmes*, *intendants*, *Anciens*, *Barbares*, *armée punique* con lo scopo di giungere alla differenza tra tutti questi e la *foule*.

Hamilcar, assente all'inizio degli eventi narrati, appare destinato a un ruolo di prepotenza: egli antepone, a seconda dell'urgenza del momento, il suo interesse pubblico a quello privato e viceversa; per esempio, se ha maledetto la figlia alla nascita perché femmina, si adopera ad organizzarle un matrimonio con l'alleato e modera il suo scandalo all'intuizione

<sup>7</sup> Cfr. il mio *Lo spirito del disordine e la condizione dell'uomo ne 'La Tentation de Saint Antoine'*, in *Annali I.U.O., Sez. Romanza*, XXV, 2, luglio, 1983, pp. 519-538.

<sup>8</sup> Perché « penser n'est pas posséder des objets de pensée, c'est circonscrire par eux un domaine à penser que nous ne pensons donc pas encore » (M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 202).

<sup>9</sup> Lontani nel tempo e nei generi, Flaubert e Racine disegnano in Hamilcar e in Joad due prototipi analoghi. Entrambi i personaggi hanno, nelle rispettive storie, un ruolo fondamentale; esse risultano quindi come frutto e sviluppo delle loro volontà in antitesi formale con i rispettivi titoli affidati alle protagoniste femminili (secondo la moda!). (Cfr. la mia prefazione a *Athalie*, Napoli, Liguori, 1978, p. 13).

dei suoi rapporti con il nemico per il fatto che in tal modo ella è riuscita a riconquistare il velo della Dea; al contrario, pur di salvare il figlio maschio, lo stesso Hamilcar non esita ad infrangere, in modo basso e meschino, le regole e i sacrifici che impone al popolo.

Invece Salammbô — di cui nel breve epicedio (ma non solo in quella occasione) si ricorda proprio, sulla scia di Omero, che è « la fille d'Hamilcar » — illumina la storia con la sua testimonianza vissuta del fatto che gli eventi costringono gli uomini e le donne a sviluppare tutte le proprie facoltà e, nel suo caso in modo particolare, la volontà. Infatti, il *plot* si snoda tra i due poli dell'assenza di una sua partecipazione volontaria all'esistenza del 'suo' uomo — è detto che ella gli si avvicina *involontairement*<sup>10</sup> — e l'accento finale alla inutilità del suo desiderio verso di lui: « ...elle *ne voulait pas* qu'il mourût » (p. 993)<sup>11</sup>. Questa volontà tardiva è significativa nella misura in cui solo pochi attimi prima Salammbô, ancora *involontairement* (p. 992), si è alzata dal suo posto sulla terrazza del palazzo e si è sporta per guardare arrivare l'amante. L'avverbio *involontairement* rappresenta quindi un microsegno letterario interessante se si vuole fare attenzione, non tanto ai rapporti di forza tra la storia di *Carthage* e l'intreccio d'amore, quanto ai messaggi sotterranei del testo<sup>12</sup>.

Psicologia analoga a quella di Salammbô ha il suo amante Mathô, 'libyen de taille colossale' (p. 720), intelligente — non però quel genio della tattica militare come in alcuni momenti pensa lo stesso Hamilcar! (p. 982) — ma ingenuo, che i Barbari 'sentono' come re in quanto ne condividono proprio questo lato del carattere per cui egli appare sempre un *primus inter pares*: d'altronde sia lui che loro si rivelano totalmente impreparati all'eventuale salto di qualità quando non sanno approfittare delle buone occasioni affinché, ad

<sup>10</sup> Cfr. Flaubert, *Salammbô*, in *Oeuvres I* (pp. 709-994), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 721. D'ora in poi i rinvii a *Salammbô* si intendono a questa edizione.

<sup>11</sup> Corsivo mio come sarà sempre all'interno di un testo riportato.

<sup>12</sup> Cfr. G. Lukacs, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1977, p. 254.

esempio, la vittoria di una battaglia si trasformi nella vittoria della guerra (p. 862).

C'è da dire in verità che né il *Suffète* né i *Mercenaires* realizzano che il vero motore della ribellione è Spendius: questi, anche se 'fils d'une prostituée' e di 'apparence chétive', è colui che vuole la guerra (p. 759, 762), che si ostina nelle operazioni belliche (p. 923), che è giustamente avvicinato da Flaubert a un 'conducteur de char' (p. 916) perché (come il più famoso che l'antichità ha rappresentato, l'auriga di Delfi) ha i tratti caratteristici del dipendente, si sente continuamente ex-schiavo liberato — come l'auriga di Delfi che, bello, giovane, vincitore, non estrinseca nemmeno in un larvato sorriso la gioia della vittoria poiché è solo un bravo dipendente che guida un carro altrui.

Una differenza razziale e sociale separa Mathô da Narr' Havas, *chef numide* (p. 720), che sa condurre bene le sue battaglie anche personali, ma che a Salammbô appare come una sorta di *soeur aînée* (p. 970). Ella è invece totalmente succuba di Schahabarim, il più saggio di Cartagine, l'eunuco malinconico e fanatico secondo il quale la verginità della fanciulla e la sua propria sventura rappresentano 'comme l'égalité d'un sexe commun' (p. 872). Anche Schahabarim, malgrado abbia organizzato la notte d'amore di Salammbô e abbia quindi permesso la riconquista del velo, appartiene al gruppo dei vinti: sacerdote di Tanit, andrà a fare atto di omaggio al rivale di lei, Moloch, quando la città assediata ricorre al dio crudele.

Invece una dignità virile, altera, caratterizza un altro comprimario cartaginese di rilievo, Giscon, che ama la patria — lo dimostra in occasione del banchetto (p. 714) e a Sicca (p. 761) —, che non esita a definire Salammbô *une prostituée* (p. 894) e che da entrambi questi atteggiamenti rigorosi viene sconfitto sia a livello personale — perché è abbandonato alla crudeltà dei nemici —, sia a livello generale — quando l'unione di Salammbô con Mathô gli fa capire che « tout est perdu » (p. 894).

Tra i Barbari, uno dei più feroci è Zarxas, capo dei Baléares, che arriva fino a succhiare avidamente il sangue di un nemico pugnalato (p. 864). Il suo ruolo è estremamente

importante perché l'azione del popolo cartaginese contro i suoi trecento uomini all'inizio del racconto anticipa la funzione finale della *foule*. Ci limitiamo per ora a segnalare che nel dire di essere stato assalito nella città mentre tutti i Barbari erano già partiti tranquillamente, egli precisa che 'le *peuple*, d'un seul mouvement, s'était poussé contre eux' (p. 743).

Se Narr'Havas, Shahabarim, Giscon e Zarxas sono dei comprimari, un ruolo intermedio tra l'individuo e la massa ricoprono i gruppi: le *femmes* dei mercenari — (« choisies dans les bouges, volées à des caravanes », *épouses* dei nomadi, *musiciennes*, *vieilles Negresses*) (p. 758) —; gli *intendants* di Hamilcar — (ognuno a capo di un determinato settore: *navires*, *voyages*, *métairies* (p. 823) e tutti sovrastati dall'*Intendant des Intendants*) (p. 826) —; i servitori (*laboureurs*, *ouvriers des manufactures*, *marins*, *pêcheurs*, *chasseurs*) (p. 819).

Se tutti questi gruppi meritano di essere nominati in funzione della massa, è interessante, in alcuni, notare quali caratteristiche avallano la definizione. Gli *Anciens*, i cento saggi crudeli di Cartagine, sostenitori di Hannon contro Hamilcar, svolgono uno strano ruolo intermedio tra Salammbô e la folla quando la fanciulla è ancora titubante al consiglio del sacerdote che la manda da Mathô. Leggiamo: « Souvent une large clameur traversant les Mappales arrivait dans Mégara, *Schahabarim* et *Salammbô* sortaient vivement; et du haut de l'escalier des galères, ils regardaient. C'étaient des *gens* sur la place de Kamon qui criaient pour avoir des armes. Les *Anciens* ne voulaient pas leur en fournir, estimant cet effort inutile... » (p. 874). I termini umani che si fronteggiano sono qui, da un lato due individui, dall'altro *des gens*; nel mezzo un gruppo, gli *Anciens*, che ha ancora, a questo punto della narrazione, un potere decisionale.

Gruppi ben più numerosi sono i due eserciti che si fronteggiano; essi sono sostanzialmente identici come si evince dal brontolio della vecchia idiota che ospita Salammbô durante il viaggio: « Elle marmottait des paroles de vengeance contre les Barbares et contre les Carthaginois » (p. 883). In verità di entrambi (individuati talvolta con i sinonimi di

*Mercenaires* per gli uni e di *carrés puniques* per gli altri) abbiamo varie notizie. Sappiamo ad esempio la consistenza numerica e la qualità delle truppe (p. 838 e segg.), sappiamo che « Ce tour de génie (di Hamilcar) enthousiasma les soldats » (p. 844); sappiamo che i Barbari possono anche essere molto ben addestrati (« Au lieu de la confusion que [les membres du Grand-Conseil] avaient imaginée, partout c'était un ordre et un silence effrayants. ») (p. 757) ma spesso sono estremamente fragili — come accade quando una disposizione di Mathô appare indispensabile: « on défendit même aux sentinelles l'usage du bouclier, car souvent elles l'appuyaient contre leur lance et s'endormaient debout » (p. 858).

\*

\* \*

Tutto ciò per rilevare lo spazio minimo, anzi marginale, in cui è relegata e agisce, si agita, soffre, una massa cittadina vaga; essa è talvolta indicata con un nome collettivo, talvolta con un altro, — infine è specificata nei suoi componenti — e, intanto, accumula offese dai Barbari, e coltiva nel tempo il suo odio contro di loro. Così, sotteraneamente, mentre i due eserciti si disputano la vittoria finale, la feccia della città — la *foule*, o altrimenti detta, e vedremo come, — si prepara inconsciamente a un soprassalto finale decisivo.

L'analisi deve necessariamente iniziare dalla fine del testo, dallo sterminio dei Barbari. Si sa che la vittoria su di loro è dovuta al fatto che essi non hanno più munizioni<sup>13</sup> ma l'andamento della fortuna che ha oscillato dagli uni agli altri predisporrebbe il lettore a un ennesimo *revirement*. Teniamo presente il mini-testo:

Hamilcar se désespérait; tout allait périr sous le génie de Mathô et l'invincible courage des Mercenaires!

Mais un large bruit de tambourins éclata dans l'horizon.

<sup>13</sup> « Les Barbares... repartaient, avec les tronçons de leurs armes à la main. Beaucoup déjà n'en avaient plus... » (Flaubert, *Salammbô* cit., p. 981).

C'était une *foule*, des vieillards, des malades, des enfants de quinze ans, et même des femmes qui, ne résistant plus à leur angoisse, étaient partis de Carthage, et, pour se mettre sous la protection d'une chose formidable, ils avaient pris, chez Hamilcar, le seul éléphant que possédât maintenant la République, celui dont la trompe était coupée.

Alors il sembla aux Carthaginois que la Patrie, abandonnant ses murailles, venait leur commander de mourir pour elle. Un redoublement de fureur les saisit, et les Numides entraînent tous les autres.

Les Barbares, au milieu de la plaine, s'étaient adossés contre un monticule. Ils n'avaient aucune chance de vaincre, pas même de survivre; mais c'étaient les meilleurs, les plus intrépides et les plus forts.

Les *gens de Carthage* se mirent à envoyer, par-dessus les Numides, des broches, des lardoires, des marteaux; ceux dont les consuls avaient eu peur mouraient sous des bâtons lancés par des femmes; la *populace punique* exterminait les Mercenaires (p. 982).

Rileviamo innanzi tutto i tre sinonimi che individuano questa forza umana: *foule*, *gens de Carthage*, *populace punique*.

Di *gens de Carthage* si è parlato poco, anzi una sola volta (ma anche in questo caso l'unicità rafforza il valore del microsegno!) ed è stato quando i Barbari, accampati fuori delle mura della città (il capitolo IV, in cui ciò avviene, è intitolato appunto « Sous les murs de Carthage »), permettono ai *citoyens de Carthage* — e poi ai *marchands*, agli *scribes*, agli *ouvriers de l'arsenal*, a intere famiglie (p. 758), spesso *misérables* (p. 759), — di entrare nel loro accampamento: « Les Carthaginois se promenaient à travers le camp... Les soldats leur frappaient sur l'épaule, en les excitant à la gaieté. (...) Ces *gens d'occupation paisible*, à tous les outrages, baissaient la tête et s'efforçaient de sourire » (*ivi*). Una rassegnazione tutta mediterranea sta a monte di queste teste basse, di questi sorrisi falsi che ci appaiono degni di nota soltanto perché intimamente comprensivi della reazione finale tutta diversa degli stessi individui.

L'uso degli altri due termini è più variegato. Di *foule* si tratta in molte accezioni e con significati a volte controversi. *Foule* può essere un insieme di domestici precedente-

mente elencati, ovvero di ricchi e di potenti anch'essi già elencati, così come, al contrario, può trattarsi di *Barbares*. Infatti, quando Mathô e Salammbô sono sorpresi da « un flot de monde, des femmes, des valets, des esclaves » (p. 781), di questo *flot de monde*, subito dopo, si sa che era « une *foule* de serviteurs » (p. 782). Analogamente, per preparare il sacrificio a Moloch, arrivano: *les Riches, les Anciens, les maîtres des finances, les gouverneurs des provinces, les marchands, les soldats* e si dice che « ... tous ... s'étaient ornés de leurs bijoux les plus splendides... et rien n'était lugubre comme cette *foule* silencieuse où les pendants d'oreilles battaient contre des faces pâles... » (pp. 944-945).

Al contrario, di fronte alle mura della città, quando si parla di *foule*, si indicano i Barbari: « ... en bas, dans la plaine, la grande *foule* s'agitait tumultueusement. Ils étaient incertains, éprouvant cet embarras que la rencontre des murailles inspire toujours aux Barbares » (p. 787). Analogamente si tratta di Barbari quando si dice che vengono a guardare i Cartaginesi prigionieri: « ... les Carthaginois captifs pouvaient distinguer... les velariums de leurs maisons... et la *foule* ne se fatiguait pas de venir les regarder » (792).

Altrove la *foule* può essere sinonimo dei *Carthaginois* non armati: « Les terrasses, les fortifications, les murs disparaissaient sous la *foule* des Carthaginois (...). Les tuniques des matelots faisaient comme des taches de sang parmi cette sombre multitude » (p. 726); e ancora: « Les deux *foules* (Carthaginois et Barbares) distinctes se mêlaient sans se confondre, l'une habillée de toile... et l'autre vêtue de fer... » (p. 758).

A noi interessa anche rilevare le azioni della *foule* a fronte di quelle degli individui e dei gruppi. Particolarmente interessante il suo rapporto con Mathô il quale talvolta la nomina soltanto, talvolta ne riceve, in cambio, alla lontana, lo sguardo e la collera. Quando, nella tenda, corteggia Salammbô, imbarazzato, tremante, dice a un tratto: « Est-ce que je m'inquiète de Carthage! La *foule* de ses hommes s'agite comme perdue dans la poussière de tes sandales, et tous ses trésors... ne me font pas envie comme la fraîcheur de tes lèvres... » (p. 888). La *foule* è ancora il suo punto di

riferimento quando percorre in catene le vie di Cartagine: « ... la *foule* était tassée contre les maisons... » (p. 990) e lo costringe a un ricordo: « C'était la même *foule* sur les terrasses, les mêmes regards, la même colère mais alors il marchait libre, tous s'écartaient, un Dieu le recouvrait... » (p. 992).

Né è da sottovalutare il rapporto *Riches* - *foule* che si crea, ad esempio, in un tempo iniziale del racconto: « Les Riches se tassaient là tout le jour pour débattre leurs intérêts... et d'en bas on les apercevait attablés... sans couthurnes... avec les diamants de leurs doigts qui se promenaient sur les viandes (...). Mais à présent ils... étaient trop pâles; la *foule* qui les attendait aux portes, les escortait... pour en tirer quelque nouvelle » (pp. 789-790).

Se, per i casi precedenti, abbiamo visto che il supporto alla *foule* è stato spesso un sinonimo, nel microtesto finale essa è innanzi tutto precisata nei suoi componenti. Ora, è necessario uno scarto. Proponiamo di avvicinare gli elementi costitutivi della *foule* agli elementi costitutivi del *peuple* e, se saranno gli stessi, è chiaro che anche i tratti specifici dell'uno si potranno applicare all'altra. Era accaduto che, dopo una delle tante battaglie con molti cadaveri e nessun vincitore, all'interno di Cartagine assediata e assetata « le *peuple* » aveva deliberato « par section, au coin des rues. Les uns disaient qu'il fallait renvoyer les *femmes*, les *malades*, et les *vieillards*... » (p. 936). Flaubert mostra la necessità di precisare le tre categorie suddette come una 'parte' del *peuple*. Egli, altrove, ha precisato i caratteri del *peuple* che, allora, si possono estendere alla *foule*: sono la *frénésie*, la *rage*. Basti ricordare che, durante il sacrificio a Moloch, « A mesure que les prêtres se hâtaient, la *frénésie* du *peuple* augmentait; » (p. 949). A ciò si può giustapporre la corsa finale di Mathô al suo supplizio quando « La *rage* du *peuple* se développait en s'assouvissant; ... et le mal qu'ils ne pouvaient lui faire, il le hurlaient » (p. 991).

Un altro tratto peculiare del *peuple* è il fatto di essere destinatario di elemosina: « Le lendemain, il (Hamilcar) ouvrit les fosses où il gardait du blé; ses intendants le donnèrent au *peuple* » (p. 929). Ciò ricorda che il *peuple* è stato

spesso legato ad Hamilcar in un'alleanza a branche di tenaglia che stringe nel mezzo i *Riches*. Quando Barca è tornato, si è saputo che « Le *peuple* accourait, quelques-uns se jetèrent à la nage » (p. 803); al *peuple*, in cambio, Barca minaccia di fare appello quando gli *Anciens* parlano di unirsi ai *Riches* (p. 818).

Il *peuple* è crudele, ingenuamente curioso, geloso della sua razza. Perciò si diverte alle crudeltà (p. 732) oppure, quando i Barbari lasciano Cartagine, sale « sur les murs pour les voir s'en aller » (p. 726); inoltre, con un'antitesi interna comprensibile in quell'ottica 'mediterranea' cui si accennava prima, reagisce male all'idea che le fanciulle nobili — che 'sente' di sua proprietà dimenticando l'abisso tra i loro rispettivi livelli sociali — siano date in matrimonio ai Barbari. Infatti troviamo un'osservazione come questa: « ...cette prétention de vouloir se mêler au sang punique indigna le *peuple* » (p. 760). Il *peuple*, infine, analogamente alla *foule*, è punto di riferimento conclusivo di Mathô quando egli elenca i suoi nemici nel corso della notte 'sous la tente'. A Salammbô, che crede di poter ottenere il velo senza contropartita, grida: « Appelle, si tu veux, ton père et son armée, les *Anciens*, les *Riches*, et ton execrable *peuple*, tout entier... » (p. 890).

Abbiamo così sottolineato l'esistenza del *peuple* con caratteristiche precise e, contemporaneamente, abbiamo visto che esso non solo è composto in realtà dalla stessa massa umana che stermina i mercenari ma ne condivide anche i tratti.

Esaminiamo infine l'altro termine del microtesto finale che precedentemente abbiamo estrapolato: la *populace*. Questa entità è un incontro precoce del lettore che intuisce il suo ruolo di anticipo sia in occasione del ritorno di Hamilcar, sia nel corso di un dialogo tra Mathô e Spendius. Nel primo caso la *populace* si inchina al padrone dopo tutti i servitori permettendo al lettore di sapere che Hamilcar la tollera per previdenza! « Par derrière se pressait une *populace* en haillons. Ils vivaient, ceux-là, sans aucun emploi, loin des appartements, dormaient la nuit dans les jardins, dévoraient les restes des cuisines, — moisissure humaine qui

végétait à l'ombre du palais. Hamilcar les tolérait par prévoyance encore plus que par dédain » (p. 820). Inoltre la *populace* precisa i suoi sentimenti nell'odio verso le classi emergenti, anche qui con reazioni prevedibili: « La *populace* était jalouse des Carthaginois-nouveaux auxquels il (Hamilcar) avait promis le droit de cité complet » (p. 866). Ma il suo ruolo di anticipo era stato maggiormente evidente prima ancora, quando Spendius faceva pessimisticamente intravedere a Mathô le due possibili soluzioni della loro avventura umana: « Aimes-tu mieux périr le soir d'une défaite... ou parmi l'outrage de la *populace*...? » (p. 770).

Tutto qui. La variazione lessicale di quella entità che riporta la vittoria finale poteva essere aumentata e *bariolée* con altri sinonimi. Flaubert non lo ha ritenuto opportuno in accordo con uno stile che, lo abbiamo visto, gioca su uno, o al massimo, due appoggi. Ciò non toglie che la *plèbe* e la *multitude* di altri brani abbiano caratteristiche analoghe alla *foule*, alla *populace*. Ricordiamo che, altrove, « ... il y avait une quantité de valets et de porteurs d'eau, hâves, jaunis par les fièvres et tous sales de vermine, écume de la *plèbe* carthaginoise... » (p. 727); oppure: « ... la *plèbe*, sans trop savoir pourquoi » gioiva della caduta delle mura che la tenevano separata dai nobili (p. 838). Circa la *multitude*, al tempo del furto dello *zaimph*, si sa che essa era 'un torrent d'hommes' (p. 782), dominati dalla stessa *rage* che caratterizzava il *peuple*.

Ciò permette di ipotizzare che questo romanzo di Flaubert rappresenti come una cassa di risonanza per sentimenti e riflessioni che, in quanto teoria, prendevano corpo a partire da Saint-Simon. In particolare ricordiamo in quest'ultimo una *escalation* di termini che partendo dal *peuple* arriva al *prolétariat*<sup>14</sup>. Mentre è chiaro che, non avendo le idee

<sup>14</sup> Dice Saint-Simon, tra l'altro, nel saggio *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* del 1824: « Peut-il exister une preuve plus forte et plus complète que la *classe du peuple*... soit parvenue à un développement suffisant pour que l'organisation sociale... puisse s'établir en France?; e continua oltre: « ...on n'a point encore suffisamment senti le haut degré de civilisation auquel la dernière classe

nessuna frontiera, voci analoghe si levino in altri contesti e che proprio in quegli anni si elabori l'enunciato famoso (« Le differenze di sesso e di età non hanno più nessun valore sociale per la classe operaia »)<sup>15</sup>, è interessante sottolineare che, non a caso, Flaubert riserva per il futuro, per il personaggio del suo romanzo ulteriore, l'appellativo di *prolétaire*<sup>16</sup>.

Per ritornare a *Salammbô*, intanto le parole sono degne di disamina, in quanto rivelano una realtà oggettiva soggiacente. Ora, benché la massa tre volte nominata nel microtesto finale di *Salammbô*, sembri piuttosto afferire *ante-litteram* a un sotto-proletariato urbano, il punto da rilevare è la frattura che qui si registra tra Cartagine-Stato e la comunità spontanea: ciò che i *vieillards*, le *femmes*, i *malades*, gli *enfants* difendono non è un bene patrimoniale ma una passione, un sogno<sup>17</sup>: Flaubert parla precisamente di *Patrie*, con la maiuscola!

La massa indigena, cittadina riporta quindi in *Salammbô* una vittoria tanto più sensibile quanto più marginale e sfuggente è la sua presentazione<sup>18</sup>; essa ha un ruolo molto preciso: di vittoria! Avvicinare gli esiti dell'aderenza al ruolo di altri personaggi (Bouvard, Pécuchet, Antoine) a questo, tutto inaspettato, della massa nel borghese Flaubert, porta

---

de la nation française est parvenue; on n'a point encore apprécié à sa juste valeur le perfectionnement positif en intelligence qu'a subi la *classe des prolétaires* » (Saint-Simon, *Textes choisis*, Paris, Editions sociales, 1951, pp. 154 e segg.).

<sup>15</sup> Cfr. Marx e Engels, *Il manifesto del partito comunista*, Roma, Editori Riuniti, 1947, p. 62.

<sup>16</sup> Infatti nella III parte de *L'éducation sentimentale*, Flaubert userà il nuovo termine *prolétaire* ed esso indicherà un individuo a fronte della massa che, anche lì, si chiama *peuple*, *multitude*, *populace*, *gens*. (Cfr. Flaubert, *L'éducation sentimentale*, in *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléide, 1952, p. 320).

<sup>17</sup> Cfr. J. Maritain, *L'homme et l'Etat*, Paris, PUF, 1965, p. 7 e segg.

<sup>18</sup> D'altronde anche l'esame di una unità compositiva del testo, il capitolo, può essere esemplare dell'atteggiamento sfuggente di Flaubert di fronte a determinati nuclei. Ricordiamo infatti che con lo stesso gusto della 'lateralità', Flaubert intitola il capitolo XII *L'aqueduc* e di tale monumento fa parola solo nelle battute finali del capitolo. (Cfr. *Salammbô* cit., pp. 898-916).

a riconoscere — nella congerie dei sinonimi dietro cui egli si trincerava — una sua idea ben chiara. Se il 'santo' deve pregare e i copisti copiare, gli individui possono morire — Salammbô, Mathô, Spendius — mentre quelli che vengono detti *Carthaginois*, e che in realtà rappresentano le ultime *couches* della società, armati di *broches*, *lardoires* e *marteaux*, devono essere ricordati nel momento in cui prendono sotteraneamente coscienza della propria forza.

#### Marina Zito

G. B. Marino, *Amori*. Introduzione e note di A. Martini. Commento a cura del Seminario di Letteratura Italiana dell'Università di Friburgo (Svizzera), Milano, Rizzoli 1982, pp. 200 e IX ill. f.t.

Il rinnovato interesse che la letteratura secentesca incontra da qualche anno presso un pubblico di lettori ormai decisamente consistente giustifica la segnalazione di una proposta libraria di recente stampa, un volume di *Amori* di Giovan Battista Marino, che l'editore Rizzoli favorisce in una collana di ampia divulgazione, accogliendo le esigenze di chi, non da specialista, si accosta alle pagine più discusse e trascurate della nostra storia letteraria, ma senza ignorare, al tempo stesso (e almeno nelle intenzioni), le domande di un pubblico già iniziato alla lettura, non sempre così attraente, di quel campionario di virtuosismi poetici che intere generazioni di studiosi, a partire dal Settecento dell'abate Tiraboschi, si sono affrettate ad archiviare tra le parentesi meno felici della letteratura nazionale.

Il volumetto che si propone, il cui titolo, in ragione del contenuto, origina dagli «Amori», sezione prima della terza parte della *Lira* (1614), si inserisce con buona autorevolezza fra le vaste ricerche che hanno condotto al recupero di alcune opere della ricca bibliografia mariniana tra le conoscenze del pubblico più sensibile al lavoro critico-letterario recente e alle sue novità, prima fra tutte la riscoperta dell'*Adone*, fatto oggetto, non senza qualche giustificata sorpresa dopo secoli di incuria, di ben due edizioni critiche in perfetta sincronia di comparsa (Milano 1976, a cura di Giovanni Pozzi, e Bari 1975-77, a cura di Marzio Pieri), seguite poi dalla *Galeria* (Padova 1979, di nuovo a cura del Pieri). L'ottima Introduzione agli *Amori*, a firma di Alessandro Martini, cui è deputato il compito di schizzare con felice incisività tanto un panorama critico e biografico dell'esperienza del Marino<sup>1</sup>, quanto le peculiarità tecniche e formali dei testi che seguono, precede l'edizione di cinquanta liriche, alle quali si accompagnano, a chiusura del libretto, altrettante schede di commento frutto di un lavoro di gruppo organizzato nell'ambito del Seminario di Italiano di Friburgo, postille efficaci e pregevoli anche agli occhi

<sup>1</sup> Segnalo tuttavia che, allo scopo di non ingenerare equivoci involontariamente favoriti dalla sinteticità del periodo, va letta 1608 la data d'inizio del soggiorno torinese del Marino (Introduzione, p. 5, riga 12 dall'alto), in quanto, con 1605, il Martini intenderà riferirsi più genericamente ai viaggi del napoletano nell'Italia settentrionale.

di un lettore non inesperto di analisi testuale e aggiornato alle sue ultime svolte. Il volume, infine, si rivela di agile consultazione anche grazie al sussidio di un indice alfabetico dei capoversi e di un essenziale glossario della terminologia retorica (non alieno tuttavia da modeste imperfezioni<sup>2</sup>) di cui il commento fa uso frequente.

I primi undici madrigali accolti nell'antologia provengono dalla seconda parte della *Lira* (le *Rime*, II, 1602); seguono trentasette liriche, principalmente madrigali e sonetti, tolte dagli «Amori» della terza parte, da cui infine sono trascritti anche due sonetti della sezione riservata ai «Capricci»; contrariamente a quanto accade nelle antologie più diffuse, dunque, nel volume prevalgono campioni provenienti dall'ultima parte della *Lira*, per tradizione la più disattesa (anche dall'autore, indispettito per la cattiva stampa riservata da G. B. Ciotti, come assicura a più riprese l'epistolario). Si tratta di liriche scarsamente note, ma il cui peso nella crescita della poetica mariniana si rivela cospicuo non appena si consideri che esse documentano nel suo sviluppo la fase lirica e madrigalesca che precede la stagione dell'*Adone* e delle raccolte della *Galeria* e della *Sampogna*, lasciando, specialmente nel poema, tracce profonde.

Fra le prime due parti della *Lira* e la terza (quindi tra il 1602 e il 1614) maturano infatti esperienze decisive per la poetica del Marino, rinforzata dall'incontro con la lirica bolognese ancora governata dall'autorevolezza dell'anziano Cesare Rinaldi, ma anche dalle prime ostilità del napoletano con Ferrante Carli, nel 1614, segnali di prossime battaglie ben più appassionate e di interminabili polemiche, spesso di consistenza apparentemente futile, destinate a investire tutta la prima metà del secolo. Verso la fine del 1606, a Roma, il Marino poté assistere ai festeggiamenti organizzati in occasione degli sponsali del marchese Ludovico Fachinetti e Violante di Correggio, per celebrare i quali il napoletano scrisse l'ecloga «Su l'idalio frondoso»<sup>3</sup>; nella stessa circostanza, egli ebbe l'opportunità di stringere rapporti amichevoli con il giureconsulto bolognese Claudio Achillini, a Roma per incombenze politiche e amministrative riguardanti la sua città, e a sua volta impegnato a celebrare le nozze con liriche d'augurio: furono circostanze e tramite indubbiamente favorevoli, che permisero infine al Marino di comparire al primo posto, l'anno successivo, nell'opuscolo epitalamico che una folta schiera di poeti bolognesi, tra cui lo stesso Achillini, dedicò alla coppia insieme a numerose rime augurali. Una testimonianza, indiretta ma probante, dell'attenzione assicurata con puntualità dal Marino alle sortite della lirica bolognese

<sup>2</sup> Nel commento, ad esempio, si fa menzione della figura dell'anadiplosi (p. 137), che il glossario non trascrive; su di essa cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna 1969, § 250.

<sup>3</sup> Cfr. O. Besomi, recens. a C. Colombo, *Cultura e tradizione nell'Adone di G. B. Marino*, Padova 1967, in «Aevum», XLIII (1969), pp. 158-59.

è racchiusa nei fitti prestiti di cui nel poema si rivela debitrice la pagina dedicata alle lodi della passiflora (*Adone*, VI, 137-144); la fonte, come è noto dopo i persuasivi studi della Colombo<sup>4</sup>, va identificata nelle liriche raccolte in opuscolo a Bologna nel 1609 sotto il titolo di *Rime in lode del fiore della granadiglia*, in cui, alla testa dei nominativi più noti del mondo poetico bolognese, si distingue, con i due sonetti d'apertura (già diffusi nel foglio volante che annunciava l'imminente comparsa della raccolta), Claudio Achillini. Escluso dall'opuscolo della passiflora, forse turbato dalle prime ostilità mossegli dall'ambiente letterario sabauda, il Marino rientrò subito nel circuito degli amici bolognesi nello stesso 1609, in occasione di una scadenza mondana analoga a quella celebrata a Roma tre anni prima, allorché si festeggiarono le nozze del conte Ercole Pepoli e Vittoria Cybo, che egli salutò con l'epitalamio «Vittorioso Alcide», tornando ad affiancarsi con prontezza al coro dei celebratori bolognesi, primo fra i quali ancora l'amico Achillini<sup>5</sup>; quest'ultimo, nello stesso anno, si dimostrava pronto a corrispondere le proprie felicitazioni al Marino per lo scampato pericolo in cui il napoletano era incorso presso la corte torinese a seguito dell'attentato nel quale era degenerata la sua sferzante ostilità con Gaspare Murtola; tra le righe, non è difficile leggere l'attenzione riservata alla pericolosa vicenda, tramite il più intrinseco Achillini, da tutto il mondo poetico bolognese. Testimonianza dell'amichevole competizione con i lirici di Bologna, tuttavia, non sono solamente vari documenti custoditi nel carteggio, dove i nominativi che si raccolgono non lasciano dubbi, ma ancora lo stesso soggiorno del Marino, nel medesimo giro d'anni, presso l'abitazione di Andrea Barbazza, amico, a sua volta, sia dell'Achillini che di altri poeti bolognesi. In un così fitto concorso di occasioni poetiche, preziose conoscenze, amicizie solide, la familiarità del Marino con la lirica di Bologna dovette maturare esiti fruttuosi, assicurati per di più da quella pratica dell'imitazione, spesso sconfinante in plagio *tout court*, di cui il napoletano discuterà, e non a caso, nell'celebre lettera sui furti poetici indirizzata proprio all'Achillini e pre-messa alla *Sampogna*, nel 1620.

Per quanto sommari, questi cenni sono dunque utili a suggerire le circostanze poetiche, altrimenti taciute, fra le quali si devono inquadrare le rime degli *Amori* per riconoscere il ruolo strategico e la posizione di forza che esse occupano a pieno titolo nella storia del-

<sup>4</sup> Colombo, *Cultura e tradizione...*, cit., pp. 44-55.

<sup>5</sup> Segnalo a tal proposito un opuscolo finora sconosciuto che ho rintracciato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna (esemplare mutilo del frontespizio, segnato Aula V, Caps. 245.35), *Nelle felicissime nozze de gl'Illustriss. Signori conte Ercole Pepoli e Vittoria Cibo de' Principi di Massa*, Bologna 1609; l'opuscolo si apre con due sonetti di Claudio Achillini. Per le altre notizie si confrontino gli studi di Besomi, *Ricerche intorno alla 'Lira' di G. B. Marino*, Padova 1969, ed *Esplorazioni secentesche*, Padova 1975.



l'esperienza lirica del Marino. Qualche parola in più meritano invece il commento e la selezione dei testi operata dal volume di cui si discute. Per ciò che attiene ai caratteri del primo, tanto per genesi, quanto per struttura, che privilegia un'attenzione rigorosa all'assetto formale di ciascun testo in esame, è fin troppo ovvio riconoscervi una stretta parentela, del resto dichiarata, con il monumentale commento all'*Adone* nell'edizione del Pozzi; alla 'équipe' svizzera che egli guidò nel lavoro critico sul poema mariniano appartengono vari collaboratori del gruppo di studio che ha messo a punto il commento agli *Amori*. Alcuni di essi, inoltre, figurano nell'elenco degli autori di un manipolo di esercizi di lettura su testi poetici diversi edito anni fa a cura dello stesso Seminario di Letteratura italiana dell'Università di Friburgo<sup>6</sup>; la scheda (pp. 135-37) che accompagna il sonetto «O che dolce sentier tra mamma e mamma» (p. 70) era stata anticipata in quella sede e agli stessi criteri di lettura si rivolgono, non senza qualche schematismo scolastico di troppo, le pagine di commento alle altre quarantanove liriche della raccolta.

Alcune riserve devono invece toccare più da vicino il piano di lavoro e le scelte che hanno sostenuto la preparazione del volume. Va da sé che l'importanza prioritaria della raccolta consiste nel sottoporre a un lettore, in special modo universitario, sprovvisto il più delle volte di strumenti maneggevoli, testi altrimenti fuori tiro per chi è meno adusato alla consultazione, non sempre agevole, delle stampe secentesche alla cui custodia è ancora affidata, nonostante sillogi egregie pubblicate nel nostro secolo (a partire dall'antologia del Croce per i laterziani «Scrittori d'Italia»), una massa di materiali poetici, non solo mariniani, in larga misura poco noti e in attesa di un recupero integrale. Spiace quindi, pur senza in ciò negare la bontà della proposta, che ancora una volta si sia privilegiata una dimensione meramente antologica all'edizione completa di un'opera, o almeno integrale di una sezione autonoma tolta da un testo più ampio, com'è il caso degli «Amori» rispetto alla *Lira*, in un'iniziativa che avrebbe messo a disposizione del lettore un blocco omogeneo di materiali lirici su cui esercitare un'analisi sistematica e meno segmentaria di quella cui il commento, in verità, non pare sottrarsi in più punti. La stessa selezione delle liriche è largamente rivelatrice di un'attitudine critica e mentale che sembra anteporre alle ragioni di un corpus unitario i criteri, non sempre così giustificati, della campionatura; è di effetto discutibile, ad esempio, che una simile operazione di scelta e di tagli, di cui non si forniscono tra l'altro i necessari indici di lettura, conduca al risultato di accostare materiali poetici provenienti dagli estremi di una produzione più che decennale (1602-

<sup>6</sup> Una dozzina di analisi di testo all'indirizzo dei docenti ticinesi del settore medio, pref. di G. Pozzi, Zürich 1975 (poi, ridotto, con il titolo di *Analisi testuali per l'insegnamento*, pres. di G. Pozzi, Padova 1976).

1614), senza il corredo di opportune chiose storiche e critiche intese a distinguerne i rispettivi caratteri: oltre alle differenti impaginazione dei materiali dalla prima-seconda parte della *Lira* alla terza, il favore medesimo che gli «Amori» accordano alla forma metrica del sonetto, che la seconda parte evita invece per suddivisioni e scelte distinte di programma, può suggerire, nella continuità dei temi poetici, una diversa modulazione della lirica mariniana, alla ricerca di spazi metrici più complessi in cui trapiantare l'esito epigrammatico inizialmente esclusivo della brevità madrigalesca, in un sistema di trasferimenti e di intimi scambi di valore a cui si sono rivolti anche studi recenti<sup>7</sup>.

A ben guardare nella tradizione dei testi, anzi, il Marino stesso suggerisce la loro compattezza, che, di rimando, ne sconsiglia la dispersione in un pulviscolo di liriche autonome da concedere a letture separate; è il caso di soffermarsi, pur senza voler giungere a indicazioni vincolanti, su questo aspetto, che invita a una lettura intertestuale della poesia mariniana, alla quale il commento non ottempera che in misura minima.

Non è mistero, mi pare, che numerosi madrigali della *Lira*, terza parte, vennero anticipati da quel solerte compilatore di fatiche altrui che fu Pietro Petracchi, nel volumetto che egli intitolò *Ghirlanda dell'Aurora*, edito a Venezia nel 1609<sup>8</sup>; in esso si contano trentasette madrigali del Marino (*Ghirlanda...*, pp. 192-210), ma la diligente cura del Petracchi riserva al napoletano, a debita distanza dai precedenti, un'apposita sezione di madrigali di dubbia paternità, che al Marino vengono solo attribuiti mediante una formula di reticenza (la rubrica suona «Incerto autore terzo creduto il Signor Gio. Battista Marino») e che in tale veste sono dunque offerti a un lettore non inesperto di simili deliziose ambiguità (*Ghirlanda...*, p. 291). La sezione comprende dieci madrigali, tra i quali alcuni molto noti perché, dopo essere passati alla terza *Lira*, figurano in antologie del nostro secolo; cinque di essi compaiono negli *Amori*, alle pp. 70 (n. 14, madr. «E labra ha di rubino»), 75 (n. 19, «Luci belle e spietate»), 78 (n. 22, «Altra mercè giammai»), 82 (n. 26, «Ardi contento e taci») e 113 (n. 48, «Questo

<sup>7</sup> Cfr. E. Raimondi, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in *Pre-marinarismo e pregongorismo*. Atti del Convegno internazionale, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 19-20 aprile 1971. Roma 1973, pp. 95-123; G. Parenti, *Vicende napoletane del sonetto tra manierismo e marinismo*, «Metrica», I (1978), pp. 225-39 e A. Rossi, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia 1980, pp. 75-79. Nuove indicazioni si leggono ora in D. Delcorno Branca, *Da Poliziano a Serafino*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, III, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze 1983, tomo II, pp. 423-50.

<sup>8</sup> *Ghirlanda dell'Aurora*. Scelta di Madrigali de' più famosi Autori di questo secolo, fatta dal Signor Pietro Petracchi, Con Privilegio, e Licenza de' Superiori. In Venetia MDCVIII Appresso Bernardo Giunti et Gio. Bat.a Ciotti.

bel crine aurato»). Non intendo soffermarmi, in questa sede, su intricate questioni di paternità, rese ancora più complesse tanto dalla consumata perizia del napoletano nel mettere a punto sottili calchi linguistico-espressivi dalla tradizione poetica a lui coeva, quanto dall'interpretazione elastica del concetto di «imitazione» tra i virtuosi di lettere del Seicento; mi limito a rammentare, per quanto attiene all'effettiva genitura mariniana dei madrigali d'«Incerto autore» della raccolta del Petracchi, che la loro ristampa nella *Lira* non assicura naturalmente nulla dell'autenticità piena e senza veli della firma appostavi. Esiste, d'altra parte, una buona letteratura critica su ciò che il Bartoli, pensando al Marino una ventina d'anni dopo la sua scomparsa, definiva «ladroneccio» poetico<sup>9</sup>, e qualcosa ho aggiunto in un mio ultimo contributo, nel quale ho evidenziato, tra l'altro, come fosse consuetudine diffusa giustificare operazioni di dubbia liceità, come l'usurpazione *stricto sensu* di testi altrui, fuorviando sullo stampatore e sulla sua presunta imperizia tecnica i motivi del travisamento (e si rammenti a tal proposito che il Marino si dichiarò sempre insoddisfatto, come già si asseriva in precedenza, della stampa della terza *Lira*)<sup>10</sup>. Più interessante è notare come l'autore dei madrigali 'incerti' della *Ghirlanda* si muova, seguendo il filo dell'omogeneità dei temi, secondo criteri di disposizione che appaiono i medesimi della *Lira*, additando perciò una lettura dei testi per gruppi compatti e, all'occorrenza, spostandoli, cinque anni dopo, per integrarli nelle rispettive sezioni tematiche, nel rispetto di quel piano che fa della *Lira*, a pieno titolo, una vera enciclopedia del poetabile ordinato in capitoli distinti, paragrafi e commi. Ad esempio, i due madrigali «S'io non ti toglio un bacio» e «Ardi contento e taci» (*Ghirlanda...*, pp. 292-93) passano, nella terza parte della *Lira*, rispettivamente alle pp. 46 e 16 per congiungersi ad altre liriche di tema analogo (l'«amor segreto» e i «baci»). All'estremità opposta, la *Lira* rispetta la connessione di gruppi già formati nella *Ghirlanda*, trasferendoli senza spezzarli nel luogo che la raccolta intende riservare alle liriche dello stesso argomento; è il caso dei due madrigali «Questo bel crine aurato» (*Ghirlanda...*, p. 291) e «O treccia di colei» (ivi, p. 292), purtroppo separati invece dagli *Amori*, in cui solo il primo dei due testi viene riprodotto. È il caso perciò di trascriverli entrambi, sia per rispettarne l'integrità, sia per illustrare, attraverso qualche parola di commento, l'attenzione che deve accompagnare l'allestimento di una raccolta che, per quanto destinata a un uso preci-

<sup>9</sup> Si vedano almeno, a tal proposito, Colombo, *Cultura e tradizione...*, cit., pp. 42-84 e D. Alonso, *Lope despojado por Marino*, «Revista de Filología Española», XXXIII (1947), pp. 110-43.

<sup>10</sup> A. Colombo, *Sul plagio: una rettifica della bibliografia di Claudio Achillini (e di G. B. Marino)*, «Studi secenteschi», vol. XXV (1984), pp. 101-22.

puamente divulgativo, non può andare disgiunta da garanzie di rigore e di scrupolosa puntualità.

Questo bel crine aurato,  
prezzo del mio dolore,  
ritegno del mio core,  
de le lagrime mie tutto fregiato,  
fu già tuo laccio, or è mio dono, Amore.  
Ecco ch'io 'l bacio e godo  
e del mio ricco nodo  
movo invidia a gli amanti, e dico altrui:  
vedete l'oro, ond'io comprato fui.

(*Amori*, p. 113; *Ghirlanda*, p. 291; *Lira*, III, p. 80)

O treccia di colei  
ch'io fra tormenti adoro,  
tu pur mia preda sei,  
non so se per vendetta o per tesoro.  
Lasso, ch'io ben vorrei,  
per vendicarmi in parte,  
nel rogo del mio cor cenere farte;  
ma quel foco, ond'io moro,  
più ti raffina (oimè) perché sei d'oro.

(*Ghirlanda*, p. 292; *Lira*, III, p. 81)

Nel primo madrigale, il più consueto «aurato crine» della donna, di ascendenza petrarchesca, è stato offerto all'amante; ciò permette a quest'ultimo di investirlo di un valore di scambio, da riconoscere nell'economia del rapporto d'amore, mediante la sua trasformazione in denaro («oro»<sup>9</sup>, metonimico), che esprime il prezzo tramite il quale la donna ha comprato il cuore del poeta privandolo della libertà (ricorso alle attese metafore di «laccio» e «nodo», 5 e 7). La situazione, apparentemente chiusa con l'immagine della servitù del poeta, è rilanciata dal madrigale successivo, dove il dono è visto ora, nel crescendo lirico e passionale, come «preda» che l'amante non sa se investire di un valore positivo di preziosità («tesoro», 4, che rinvia, nel precedente, a «oro»-denaro, 9) o, negativamente, di effetti di rivalsa governati, tramite la sua «treccia», dalla perfidia dell'amata; lo stadio seguente (vv. 5-9) consolida la condizione di impotenza dell'amante, che, ormai risoluto a sbarazzarsi della treccia incenerendola nel «foco» del suo cuore, si compiace di prolungare l'equivoco generato dalla collisione dei valori letterale e metaforico del proprio linguaggio, intralciando il suo progetto distruttivo e chiamando in causa l'interferenza concettuale del nucleo metaforico da cui il precedente madrigale prendeva le mosse, l'«oro» dei capelli, che non brucia ma si «raffina». In tal modo l'immagine poeticamente consunta del «crine aurato» viene riscattata in una chiusa a effetto che ne rigenera intimamente la carica figurale e che conferisce inoltre, tramite l'accostamento fuoco-oro, una dimensione fortemente visiva ai vv. 8-9. Il secondo madrigale appare dunque in grado di tra-

scrivere in un nuovo esito materiali già mobilitati dal precedente riattivandoli, in coda a una tradizione plurisecolare, tramite un acorto sfruttamento delle più riposte potenzialità espressive che scaturiscono dal loro accostamento.

Se il primo dei due testi che si sono presentati a scopo di sommaria esemplificazione di un problema oltremodo complesso, quello della intertestualità, rilancia effettivamente i propri valori poetici in una parabola che si conclude nell'uso rinnovato di cui essi sono oggetto nel secondo, suggerendo così un profilo 'narrativo' dell'intero frammento lirico, ciò non significa solamente che, tra le fonti letterarie delle quali si avvale, il Marino non esita ad annoverare anche se stesso — fatto del resto noto —, ma sconsiglia (quanto più importa) il ricorso alla lettura meramente intratestuale cui il commento degli *Amori* si attiene invece in misura pressoché completa (si confronti, ad esempio, alle pp. 189-90, la scheda riservata al primo dei due madrigali qui discussi). I riferimenti alla tradizione dei testi, il cui valore, come si è tentato di documentare, va ben oltre il mero sfoggio di una postilla erudita, sono sostanzialmente assenti nel volume, eccettuato il caso più significativo dei due madrigali « Quel musico tebano » e « Non è di vita privo » (pp. 66-67), che il commento rivela poi confluiti, insieme a un'altra quarantina di testi, nella *Galeria* (cfr. p. 128); essi sono presenti anche nell'abozzo verosimilmente autografo della medesima, custodito nel Codice miscell. 288 della Biblioteca Reale di Torino<sup>11</sup>.

È taciuto invece un caso inverso e piuttosto cospicuo, quello della canzone « Era nela stagion quando ha tra noi » (pp. 105-110), che il commento si limita a segnalare affine, per tema, alla canzone « Quando, stanco del corso, a Teti in seno » (gli *Amori notturni*) della seconda *Lira* (p. 185). Essa era stata pubblicata da Pier Girolamo Gentile nella raccolta *Della corona di Apollo* (Venezia 1605, parte II, pp. 5-11) e deve essere perciò accostata, più che alle rime della terza *Lira*, successive di quasi dieci anni, alle canzoni della seconda parte e alla stagione poetica suggellata proprio dalle *Rime I* e *II* del 1602; la prossimità agli *Amori notturni* non appare perciò un semplice per quanto interessante fatto tematico, ma trova un preciso riscontro nell'effettiva data di composizione della lirica e nelle circostanze editoriali che la documentano già conclusa entro il 1605. Inoltre, sul piano della lettura critica del testo, mi sembra opportuno segnalare una circostanza di interesse ulteriore. L'assestamento dei complessi riferimenti astronomici, finalizzati nella prima strofa a delineare la stagione estiva e l'ora meridiana dell'incontro amoroso (e che in parte sostituiscono il più tradizionale ricorso alla

<sup>11</sup> Cfr. G. Rua, *Poeti alla corte di Carlo Emanuele I*, Torino 1898, p. 147 e G. B. Marino, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, Padova 1979, tomo II, pp. 247-53; le due liriche si leggono, nello stesso volume, tomo I, alle pp. 279-80.

descrizione del *locus amoenus*), non si rivela esente da echeggiamenti danteschi, che appaiono meno vaghi degli effetti da riconoscere come propri di un incontro fortuito; i vv. 5-8, pur nelle profonde differenze metriche e nella diversa struttura sintattica, mi sembrano derivare da *Purg.* II, vv. 1-3, come suggeriscono la coincidenza delle parole in rima e la parziale identità dei materiali lessicali di cui sono intesute sedi metricamente strategiche:

allor che 'l sol congiunto  
con la stella che rugge  
dal più sublime punto  
saetta i campi, e i fiori uccide e strugge;  
(*Amori*, p. 105, 5-8)

Già era 'l sole all'orizzonte giunto  
lo cui meridian cerchio soverchia  
Ierusalèm col suo più alto punto;  
(*Purg.* II, 1-3)

Con un procedimento che gli è congeniale, il Marino ha trasferito alla descrizione dei momenti che precedono l'arrivo dell'amata i materiali ritmici e lessicali che nel secondo canto del *Purgatorio* preparano la comparsa dell'angelo nocchiero, dando così un saggio di quello spostamento di testi propri della sfera del sacro e del teologico al registro del profano e dell'erotico secondo una strategia costruttiva la cui efficacia si rivelerà in tutti i suoi effetti creativi nell'*Adone*<sup>12</sup>. Nonostante la prevalenza di spie indiziarie, dai versi considerati e dal raffronto stabilito emerge dunque l'attesa e spiccata abilità del Marino nell'investire di funzioni e di valori espressivi rinnovati ritagli imprevisi della tradizione letteraria più illustre, attorno ai quali è allestito un sistema di rinvii e di allusioni non immediatamente fruibili per un lettore meno che avvertito.

Ritengo che un'edizione delle rime mariniane, per quanto divulgativa si possa dichiarare, non debba sottrarsi all'esigenza di dare spazio a questioni di tale natura, ovviamente modellandole in funzione del pubblico a cui presume rivolgersi, ma che, per quanto ampio si immagini, non comprende senz'altro lettori ignari quanto basti a sfogliare per mera casualità un volume di liriche di G. B. Marino senza cogliere il significato e il peso specifico che una simile proposta dovrebbe avere nel faticoso recupero odierno della letteratura lirica secentesca. Senza voler sminuire, in ultima analisi, l'opportunità e l'interesse che la raccolta degli *Amori*, a buon diritto, può stimolare e a cui intende dare seguito, non mi sembra che essa sia in grado, al tempo stesso, di rispondere in modo del tutto esauriente alle curiosità e ai quesiti di un lettore che verosimilmente attende, dopo antologie ben note

<sup>12</sup> Cfr. G. Pozzi, *Guida alla lettura*, in G. B. Marino, *L'Adone*, Milano 1976, II, pp. 62-64.

edite negli scorsi decenni e iniziative recenti di varia autorevolezza, una proposta più efficace sia sotto il profilo del rigore filologico e dell'integrità nella trasmissione dei materiali di studio, sia sotto quello di una lettura critica pienamente persuasiva non solo per quanto attenga i processi costitutivi di ciascun testo e le rispettive peculiarità formali (compito che il commento assolve egregiamente), ma intesa soprattutto a fare piena luce sulle vicende poetiche che hanno presieduto alla costituzione e all'intreccio di un gruppo di testi traditi nell'unità complessa di una raccolta quale la *Lira*; per quanto riguarda quest'ultima, infatti, nonostante indagini più che pregevoli (basti pensare alle ricerche del Besomi), mancano ancora, mi sembra di aver chiarito, supplementi di istruttoria altrettanto decisivi che solo un'edizione critica del testo, fortunatamente in preparazione, sarà abilitata a condurre.

Angelo Colombo

Chiara Sibona, *Le sens qui résonne. Une étude sur le sonnet français à travers l'oeuvre de Louise Labé*, Longo Editore - Ravenna, 1984, pp. 146, Lire 20.000.

*Le sens qui résonne*, il senso che si fa suono, che diventa forma poetica, un titolo cattivante che, aggiunto alla raffinata veste editoriale e alla preziosa incisione di copertina, invita a ripercorrere con l'autrice, Chiara Sibona, questa avventura dello spirito che ha come protagonista la scrittrice francese del Cinquecento Louise Labé e la sua produzione poetica: un *Canzoniere* composto di ventiquattro sonetti d'amore.

Il saggio si apre con due capitoli di carattere preliminare sull'introduzione del sonetto in Francia agli inizi del Cinquecento e sulla trasformazione che ivi subisce ad opera dei primi poeti che lo adottarono: nato in Italia, assunto ad altissima fama ad opera di Petrarca e dei suoi emuli, il sonetto trova una nuova patria nella ricca città di Lione, terra di mercanti e vivo centro intellettuale legato da rapporti stretti e continui con l'Italia. La scuola poetica lionese trova nel sonetto l'architettura adatta a contenere la brillante e spesso audace voluta di pensiero che è il tema prediletto della lirica amorosa, la forma breve e raffinata che meglio si adatta ad un percorso dello spirito improntato soprattutto alla lucidità dell'intelligenza. Ma la scuola lionese opera una trasformazione nella successione delle rime tradizionale del sonetto italiano, trasformazione che per la costanza del suo riproporsi non può essere accidentale. Con un occhio alla forma della struttura poetica e uno all'evoluzione della cultura francese del Cinquecento, Chiara Sibona studia le cause del mutamento e ne ricerca la necessità causale nel diverso atteggiamento intellettuale e filosofico degli scrittori francesi rispetto ai predecessori italiani. Si precisa in questi due primi capitoli, introduttivi allo stu-

dio di tipo monografico su Louise Labé, il metodo di indagine di tutto il saggio, che parte sì dall'esame delle forme — strofa, metro, rima — ma non solo non prescinde mai dal contenuto di pensiero, bensì trascorre incessantemente ad esso come a parte inseparabile dalla forma, fino ad attingere il contesto culturale in cui l'opera viene prodotta.

Sulla base di questo metodo di indagine l'autrice passa all'analisi dei sonetti del *Canzoniere* individuando in essi un sistema « binario » che si afferma su strutture « monologiche, bilogiche e trilogiche » in cui si articola il pensiero. Attraverso l'osservazione capillare delle microstrutture che reggono tutto il componimento poetico il sistema binario viene ricondotto ad una essenziale unità di pensiero che si prospetta come la causa necessaria e motivante della struttura stessa, il principio intellettuale che provoca tutti gli elementi della forma, dalla strofa al metro e alla rima. Non un contenuto che si cala in un contenitore preformato quindi — la forma antica e illustre del sonetto — ma un pensiero che edifica attorno a sé le strutture idonee per giungere alla comunicazione più completa e perfetta, il senso che sceglie metro e rime, gli elementi della forma attraverso i quali « risonare », far sentire la propria voce. Al di là della trasformazione del sonetto, del suo adattarsi al pensiero, direi che qui il pensiero ricrea la forma per cui risonare.

E se è un pregio che un saggio critico si possa leggere in chiave di romanzo per la tensione ideale che lo regge e non viene meno pur nelle analisi più minuziose e puntuali, il saggio di Chiara Sibona questo pregio lo possiede.

Laura Mancinelli

di tipo monografico su Louis Labe, il metodo di indagine di fatto il saggio che parte si dall'analisi delle forme — «forma, ritmo, rima» — non solo non prescinde mai dal contenuto di pensiero, bensì fa scaturire necessariamente ad esso una parte meditata della forma, uno ad allargare il concetto culturale in cui l'opera viene prodotta. Sulla base di questo metodo di indagine l'autore passa all'analisi del soggetto del Capotondo individuando in essi un sistema « di natura che si anima in strutture e non logiche, biologiche e filologiche » in cui si articola il pensiero. Attraverso l'osservazione capillare delle microstrutture che trascorrono tutto il compendioso poetico il sistema diventa « concreto » ed una essenziale unità di pensiero che si proietta come la causa necessaria e motivata della struttura stessa. Il principio intellettuale che provoca tutti gli elementi della forma, dalla strofa al metro e alla rima. Non un contenuto che si cala in un contenitore preformato quindi — la forma antica e attuale del soggetto — ma un pensiero che si libera attorno a sé la struttura idonea per giungere alla comunicazione più completa e portante. Il senso che sceglie metro e rima, gli elementi della forma strutturali e filologici, far sentire la propria voce. Al di là della determinazione del soggetto, del suo elemento di pensiero, cioè del pensiero stesso, viene la forma per cui trascorre.

E se è un progetto che un saggio critico si possa leggere in chiave di formale per la tendenza ideale che lo regge e non viene tanto per la scelta del « minimo » e puntuali il saggio di Chiara Sibona questo progetto è possibile.

Laura Mancinelli

Il saggio di Chiara Sibona è un progetto che un saggio critico si possa leggere in chiave di formale per la tendenza ideale che lo regge e non viene tanto per la scelta del « minimo » e puntuali il saggio di Chiara Sibona questo progetto è possibile.

George de Sadey, *Revue de la Littérature Française*, Paris, 1983, pp. 231, con altri saggini.

Joaquín de Entrambasaguas, *Bibliografía*, Madrid 1983, pp. XXXIX + 90.

Preceduta da un ironico e compiaciuto « autoprólogo » che è un vero e proprio « curriculum vitae et studiorum », da cui si evidenzia la precocità e la versatilità dell'ormai ottuagenario Joaquín de Entrambasaguas, appare questa eccezionale bibliografia.

Per chi non avesse ancora avuto la possibilità di conoscere il critico madrileni, questa è un'occasione straordinaria, e anche per chi lo conosce da tempo costituisce un utile momento di riflessione soprattutto per avere il quadro completo della sua abbondantissima produzione critica e letteraria, opportunamente divisa in dodici sezioni.

La prima, *Estudios, ensayos y notas de investigación erudita y de crítica sobre Literatura, Filología, Historia, Arte, Bibliografía y otras materias afines a éstas*, è completata dall'indicazione delle recensioni più importanti avute dallo scrittore, ed appare la più significativa sia per numero di pagine sia per i titoli che racchiude; basti ricordare: *La Jerusalén conquistada. Epopeya trágica* (Madrid 1935, II ed. 1951-54), i due volumi dedicati a Lope de Vega (Madrid, CSIC, 1946-58) a cui si dovrebbero aggiungere un'infinità di lavori su aspetti e opere particolari del « Fénix », le tre serie di *Miscelánea erudita* (Madrid 1949-51), i saggi su Fernando Pessoa (1955), su Vicente Espinel (1950 e 1955), su Góngora, su Fernández de Moratín, su Bécquer, su Zorrilla, le critiche che precedono *Las mejores novelas contemporáneas* (Barcelona, Planeta, 1957-71) per finire con la collaborazione offerta a la *Historia de la Literatura Española*, curata da José María Díez Borque, *El teatro del siglo XVII* (Madrid, Taurus, 1980, II t.).

Seguono: *Ensayos y artículos* su varie tematiche; *Reseñas críticas*; *Prólogos, pregones, presentaciones*; *Publicaciones periódicas*; l'interessante *Temas docentes*; la meno nota (per chi scrive) *Poesía*; e poi *Ensayos literarios y Cuentos*; *Cinematografía y Teatro*, materia che l'autore per primo inserì nei programmi universitari spagnoli; *Gastronomía* (da quella di Cervantes o Lope fino all'attualità), *Varia* (interviste, opinioni, polemiche) e una *Miscelánea diversa*, apparsa in letterature, enciclopedie, manuali di bibliografia e riviste sul poliedrico D. Joaquín.

Filomena Liberatori

George de Sadey, *Revue de la Littérature Française*, Paris, 1983, pp. 231, con altri saggini.

Georges De Scudéry, *Poésies diverses*, par Rosa Galli Pellegrini, Fasano di Puglia, Schena/Paris, Nizet, 1983, pp. 231.

Alexandre Hardy, *La Belle Egyptienne*, Tragi-comédie, par Bernadette Béarez Caravaggi, Fasano di Puglia, Schena/Paris, Nizet, 1983, pp. 223.

L. Beffroy De Reigny, dit le Cousin-Jacques, *Nicodème dans la Lune*, Folie en prose et en trois actes, par Michele Sajous, Fasano di Puglia, Schena/Paris, Nizet, 1983, pp. 287.

Sono usciti i primi tre volumi della sezione « Testi stranieri » della collana « Biblioteca della Ricerca » fondata e diretta da Giovanni Dotoli, con varietà di autori, di genere e di secolo: una raccolta di poesie di Georges de Scudéry, una tragicommedia di Alexandre Hardy e una « folie en prose et en trois actes » di L.-A. Beffroy de Reigny, dit le Cousin-Jacques, sotto l'egida di due editori: Schena di Fasano di Puglia e Nizet di Parigi.

Nel primo (Georges de Scudéry, *Poésies diverses - Sonnets, Élégies, Stances, Madrigal, Epigrammes et Rondeaux*, I. Texte établi annoté et présenté par Rosa Galli Pellegrini, Schena-Nizet, 1983) si ha una presentazione chiara e ordinata dell'opera lirica di Georges de Scudéry, con cenni sulle fonti mariniste barocche e con rinvio, per una più approfondita conoscenza del poeta, al completamento della pubblicazione in un secondo volume, con promessa, allora, di « analyser sur le plan critique la technique et la création de Scudéry, qui devrait englober aussi son vocabulaire et ses images poétiques ». La citazione ci induce a sottolineare il fatto che presentazione, note e commenti sono tutti in francese, con la speranza che sia più facile per i lettori e gli studiosi di Francia la conoscenza della critica italiana sui loro scrittori.

Il secondo volume è dedicato al più fertile scrittore di teatro che abbia avuto la Francia (ben seicento sarebbero i suoi lavori drammatici, al dire dello stesso autore, che riuscì però a salvarne solo trentaquattro nei cinque volumi del suo *Théâtre*, pubblicati tra il 1623 e il 1628): Alexandre Hardy, *La Belle Egyptienne*. Tragi-comédie. Texte établi annoté et présenté par Bernadette Béarez Caravaggi, Schena-Nizet, 1983.

Il desiderio di conoscere meglio l'iniziatore teatrale del « grand siècle », schiacciato dalla fama dei più illustri Corneille, Racine e Molière, ha spinto vari studiosi a riprenderlo e a rivalutarlo, tra cui ricordiamo É. Rigal (*A. Hardy et le théâtre français à la fin du XVIIe et au commencement du XVIIIe siècle*, Paris, 1889 e Genève, Slatkine, 1970) e W. Deierkauf-Holsboer (*Vie d'A. Hardy, poète du roi*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Nizet, 1972). Benvenuta dunque la pubblicazione di una sua opera che è il modo migliore per conoscere direttamente un autore, soprattutto se si tratta de *La Belle Égyptienne*,

*tienne*, che è della piena maturità e che rappresenta l'evoluzione ultima della sua arte.

Il movimento costante e il seguirsi di colpi di scena e di emozioni danno un ritmo vivace all'azione drammatica, in cui la protagonista Précieuse è insieme la donna dell'amore, del desiderio, della gelosia e della lotta, in una rapidità che è propria dell'arte barocca. D. Jean, chiamato anche Andres, passa per tutti gli stati dell'atteggiamento amoroso (impassibilità, passione e gelosia) e per tutte le avventure che a un certo punto volgono all'erotico (la seduzione della ricca proprietaria Carduche che gli si offre, con una cospicua dote) e alla fine al tragico, con l'uccisione del soldato che lo ha offeso e con la condanna a morte dell'eroe. La messa in scena del finto matrimonio di Précieuse con Andres è una delle prime prove di teatro nel teatro.

La bella introduzione, il glossario e le note di Bernadette Béarez Caravaggi presentano doti di chiarezza e acutezza, rilevando che lingua e stile del drammaturgo sono specchiati nella poetica di Ronsard, maestro proclamato: *l'Art poétique* e la prefazione della *Franciade* sono ben presenti all'autore che tiene conto della raccomandazione di usare per lo stile tragico « un grave mélange de belles sentences qui tonnent en la bouche de l'acteur et resonnent jusqu'en l'âme du spectateur ». Il gusto delle sentenze è tipico degli autori del Cinquecento (Jodelle e Garnier ne han fatto grande uso) suscitando l'interesse dei teorici, da Scaligero all'abbé d'Aubignac, come ha notato Jacques Schérer. D'altra parte, il sovrabbondante gioco metaforico e le continue allusioni mitologiche inseriscono l'opera in una prospettiva barocca, come ha studiato Karsten Garscha (*Hardy als Barockdramatiker*. Franckfurt am Main, Lang, 1971). Così Hardy ha saputo liberare il teatro dall'eccessivo lirismo e ha rinnovato la tragicommedia centrandola sullo spettacolo e sull'azione, utilizzando l'amore e l'avventura come principali ingredienti. Inoltre la varietà di toni, lirismo esotismo e comicità, sono particolarmente intrecciati in *La Belle Egyptienne* che ha la sua fonte nella *Gitanilla delle Novelas Ejemplares* di Cervantes, tradotte in francese nel 1615. Le variazioni dell'illusione, dell'incostanza, della finzione, del travestimento immergono tutta la tragicommedia nella tematica barocca.

Al teatro della Rivoluzione francese si ascrive il terzo volume pubblicato: L.-A. Beffroy de Reigny, dit le Cousin-Jacques, *Nicodème dans la Lune*. Folie et prose et en trois actes. Texte établi, annoté et présenté par Michèle Sajous, Schena-Nizet, 1983. Si tratta di una commedia con ariette e « vaudevilles » cantati, com'era di moda nei teatri parigini dell'epoca, che mette in scena l'attualità, la rivoluzione e la recente invenzione dei fratelli Montgolfier che il 1° dicembre 1783 erano saliti nel cielo di Parigi sul loro pallone, chiamato mongolfiera, e che avevano inoltre festeggiato l'anniversario della presa della Bastiglia con un'ascensione celebrativa il 19 luglio 1790 davanti a duecentomila parigini, come ricorda L.-S. Mercier nel suo *Tableau*

de Paris. Nicodème «pauv'paysan de la terre», annunciato nell'elenco dei personaggi come «voyageur aérien», perché è asceso «dans la lune en ballon», parla come i contadini lunari, tra cui si svolge l'azione, in «jargon». C'è un bravo parroco che cerca di aiutarli, un nobile che li sfrutta, un ministro, un prelado e cortigiani che pensano solo ai propri interessi e un imperatore a cui i contadini vorrebbero far conoscere la loro misera condizione. La Luna è un doppio della Francia, anche se l'imperatore ha seicento mogli (sola nota esotica), una delle quali è offerta all'ospite Nicodème, il cui nome dalle sacre rappresentazioni mantiene il significato di uomo semplice e limitato nell'intelligenza. Ma da contadino e da «nigaud» Nicodème si è trasformato in «philosophe» sulla Luna, dove riesce a esportare la rivoluzione e ad aiutare nella sua opera l'imperatore, «Prince si juste, si sage et si bon». Era il primo periodo ottimista, in cui sembrava andassero d'accordo monarchia e rivoluzione, patriottismo e regalità, e infatti la commedia presentata per la prima volta il 7 novembre 1790 ebbe un grandissimo successo al Théâtre Français Comique et Lyrique, proseguendo nelle oltre trecentosettanta rappresentazioni con adattamenti progressivi secondo le fasi della rivoluzione, della fuga, dell'arresto e dell'esecuzione della famiglia reale e del terrore, per riapparire, completamente trasformata e travisata al Théâtre de la Cité il 31 dicembre 1796 in pieno Direttorio. Michèle Sajous presenta il testo della prima edizione del 1791 con le varianti notevoli e numerose dell'edizione del 1797, con un'introduzione che dà conto non solo della commedia, ma della storia del teatro e del genere lungo tutto il secolo, con un corredo d'illustrazioni, di note e di bibliografia eccezionale sugli argomenti trattati, teatro, società, utopia, e sull'autore, Beffroy de Reigny, detto le Cousin-Jacques o le «cousin lunatique», come amava definirsi altre volte, autore com'era di un periodico intitolato successivamente «Les Lunes», «Le Courrier des Planètes», «Le Courrier de la Lune et des Planètes» e che non poteva fare a meno di creare e di mandare il suo personaggio sulla luna, com'è il titolo di questa commedia, *Nicodème dans la Lune*.

Giovanni Marchi

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO

- «Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae». Budapest, XXX (1980) nn. 1-2-3-4.
- «Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae». Budapest, XXIV (1982) nn. 1-2.
- «Aevum». Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, LXVI (1982) n. 3; LVII (1983) nn. 1-2-3.
- «Alfa». Universidade Estadual Paulista, XXVI (1982).
- «Anais». XVI Colóquio de estudos luso-brasileiros, Tóquio 1982.
- «Analele Universitatii București - Drept.». XXXI (1982); XXXII (1983).
- «Analele Universitatii București», Limbași Literatura Română, XXXI (1982).
- «Analele Universitatii București», Limbiși Literature Străine, XXXI-XXXII (1982-83).
- «Analele Universitatii București - Filosofie». XXXI (1982).
- «Annali della Fondazione Luigi Einaudi». Torino, XVI (1982).
- «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa». XII (1982) nn. 2-3-4; XIII (1983) nn. 1-2.
- «Annali». Università di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia, XXIV (1982) n. 12.
- «Anuario de Estudios Filológicos». Cáceres, Universidad de Extremadura, VI (1982).
- «Boletim de Filologia». Universidade de Lisboa. Centro de Linguística, XXXVII (1982).
- «Boletín de Filología». Santiago, Universidad de Chile, XXXI (1980-81) nn. 1-2.
- «Boletín de la Academia Nacional de la Historia». Caracas, LXV (1982) n. 260; LXVI (1983) nn. 261-262-263.
- «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo». Santander, LIX (1983).
- «Boletín de la Real Academia de Córdoba, Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes». LIII (1983) nn. 104-105.
- «Bulletin Hispanique». Bordeaux, Faculté des Lettres, LXXXIV (1982) nn. 3-4.
- «Bulletin of Hispanic Studies». Liverpool University Press, LX (1983) nn. 2-3-4.
- «Cadernos de Estudos Linguísticos». Universidade Estadual Campinas (1981-82-83).
- «Cadernos de Literatura». Universidade de Coimbra, Instituto de Investigação Científica, (1983) nn. 14-15.

- « Cahiers d'Etudes Romanes ». Université de Provence, Aix-Marseille, VIII (1983).
- « Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien (Caravelle) ». Université de Toulouse - Le Mirail, (1983) nn. 40-41.
- « Casa de las Américas ». La Habana, Ministerio de Cultura, XXIII (1983) nn. 137-138-139-140-141.
- « Cercetari de Linguistica ». Ed. Academiei Republicii Socialiste România, XXVII (1982) n. 1-2.
- « Colóquio - Letras ». Lisboa, Fundação Gulbenkian, (1983) nn. 71-72-73-74-75-76.
- « Comparative Literature ». Eugene, University of Oregon, XXXIV (1982), n. 4; XXXV (1983) nn. 1-2-3-4; XXXVI (1983) n. 1.
- « Cuadernos Americanos ». México, CCXLV (1982) nn. 5-6.
- « Cuadernos de la Cátedra de M. de Unamuno ». XXVII-XXVIII (1983).
- « Etudes Portugaises et Brésiliennes ». Rennes, Université de Haute Bretagne, XIX (1983).
- « Forum for Modern Language Studies ». University of St. Andrews, XIX (1983) nn. 1-2-3-4.
- « Grial ». Vigo, XXI (1983) nn. 79-80-81; XXII (1984) nn. 82-83.
- « Handbook of Latin American Studies ». Texas Press University, XLII (1980).
- « Hispanic Journal ». Indiana, University of Pennsylvania, IV (1983) n. 2.
- « Humanistica e Teologia ». Porto (1982) n. 3.
- « Ibero-Americana Pregensia ». Praga, Universidade Carolina, XIII (1979).
- « Ibero-Romania ». Tübingen, XVIII-XVIII (1983).
- « Incipit ». Buenos Aires, Seminario de Edición y Crítica Textual, II (1982).
- « Índice Histórico Español ». Universidad de Barcelona, XXV (1984) nn. 84-85-86.
- « Italian Quarterly ». Rutgers University, New Brunswick, (1982) n. 88-89-90; (1983) n. 91.
- « Latino America ». Universidad Nacional Autónoma de México. Centro de Estudios Latino-americanos, (1982) n. 15.
- « Latin-American Theatre Review ». Lawrence, University of Kansas, XVI (1982) n. 1.
- « Letras de Deusto ». Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, (1983) nn. 25-26-27; (1984) n. 28.
- « Letras de hoje ». Porto Alegre, Pontificia Universidade. Rio Grande do Sul, Centro de Estudos de Língua Portuguesa, (1982) nn. 30-31-32.
- « Letterature ». Università di Genova. Facoltà di Magistero, (1982) n. 5.
- « Limba Româna ». Ed. Academiei Republicii Socialiste România, Bucaresti, XXXI (1982) n. 6; XXXII (1983) nn. 1-2-3-4.
- « Língua e Literatura ». Universidade de São Paulo, Departamentos de Letras, IX (1980).

- « Língua Portuguesa ». Sociedade de Língua portuguesa. Lisboa, I (1984).
- « Lingüística y Literatura ». Medellín - Colombia. Universidad de Antioquia (1982) nn. 4-5.
- « Manuscripta ». Saint Louis University Library, XXVI (1982-83).
- « Mélanges de la Casa de Velázquez ». Paris, XVIII (1982) nn. 1-2.
- « Montalbán ». Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, XIV (1983).
- « Neuphilologische Mitteilungen ». Helsinki, LXXXIII (1982) n. 4; LXXXIV (1983) nn. 1-2-3-4.
- « Nueva Revista de Filología Hispánica ». El Colegio de México. México, XXIX (1980) n. 2; XXX (1981) nn. 1-2.
- « Nueva Revista del Pacífico ». Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Valparaíso, (1982) nn. 21-22.
- « Poetica ». Amsterdam, XIII (1981) nn. 1-2-3-4; XIV (1982) nn. 1-2; XV (1983) nn. 1-2.
- « Quaderni d'Italianistica ». Toronto, Société Canadienne pour les Etudes Italiennes, IV (1983) n. 2.
- « Rassegna Iberistica ». Università di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, (1982) nn. 14-15; (1983) nn. 16-17.
- « Reseña de literatura, arte e espectáculos ». Madrid 1983.
- « Revista de Letras ». Universidade Estadual Paulista, (1980) n. 20; (1981) n. 21; (1982) n. 22.
- « Revista do Instituto de Estudos Brasileiros ». Universidade de S. Paulo, XXIV (1982).
- « Revista Iberoamericana ». University of Pittsburgh, Centro Internacional de Literatura Ibero-americana, (1981) nn. 116-117; (1982) nn. 121-122-123-124; (1983) n. 125.
- « Revue Romane ». Université de Copenhague, XVIII (1983) nn. 1-2.
- « Revue Roumaine de Linguistique ». Bucaresti, Edit. Academiei Republicii Socialiste România, XXVII (1982) nn. 5-6; XXVIII (1983) nn. 1-2-3-4-5-6.
- « Revista Universitaria de Letras ». Universidad Nacional de Mar del Plata, III (1981) n. 2.
- « Rinascimento ». Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, XXII (1982); XXIII (1983).
- « Románica ». La Plata, IX (1980).
- « Studium Ovetense ». Oviedo, IX (1981); X (1982).
- « Sumario Actual de Rivistas ». Madrid, (1978) nn. 33-34; (1979) nn. 35-36-37; (1983) n. 45.
- « Thesaurus ». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, XXXVII (1982) n. 2; (1983) n. 3.
- « Universitas Humanística ». Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Filosofía y Letras, XI (1982); XII (1983).
- « Verba » Universidad de Santiago de Compostela, VIII (1981); IX (1982).
- « Zona Franca ». Caracas, V (1982); VI (1983).



LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

AA.VV., *Creation and Re-creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain*. Studies in Honor of Stephen Gilman. Edited by R. E. Surtz and N. Weinerth. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1983, pp. 124.

AA.VV., *Dicționarul Limbii Române (DLR). Tomul XI, partea A3A, Litera T Tocăna - Twist*. București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1983, pp. 377-763.

AA.VV., *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*. Edited by S. Molloy and L. Fernández Cifuentes. London, Tamesis Books Ltd, 1983, pp. 269.

AA.VV., *Fundamentos lingüísticos para una política idiomática en la comunidad hispanohablante*. Santiago, ed. de Universidad de Chile, 1983, pp. 93.

AA.VV., *Hechos de don Berenguel de Landoria, arzobispo de Santiago*. Santiago de Compostela, Universidade, 1983, pp. 204.

AA.VV., *Letteratura popolare di espressione francese dall' 'Ancien Regime' all'Ottocento. Roland Barthes e il suo metodo critico. Atti del X Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese*. Fasano, Schena, 1983, pp. 346.

AA.VV., *Paesi Mediterranei e America Latina*. A cura di Gaetano Massa. Roma, Centro di Studi americanisti. America in Italia, 1982, pp. 336.

AA.VV., *Panorama histórico-literario de nuestra América 1900-1943 y 1944-1970*. (2 tomos). La Habana, Casa de Las Américas, 1982, pp. 1171.

S. G. Armistead, J. H. Silverman, *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)* Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1982, pp. 287.

B. L. Carpineti, *Francesco De Sanctis y la crítica literaria*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Italiana de la Universidad, 1981, pp. 183.

H. P. Clive, *Marguerite de Navarre. An Annotated Bibliography*. London, Grant & Cutler Ltd, 1983, pp. 169.

E. Coseriu, *Introducción a la lingüística*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1983, pp. 112.

A. Ferrer, *Paisaje y propiedad en la tierra de Alhama. (Granada siglos XVIII-XX)*. Granada, Universidad, 1982, pp. 590 e *Apéndice Cartográfico*.

- W. Flint, N. Flint, *Pío Baroja: Camino de perfección*. Grant & Cutler Ltd with Tamesis Books Ltd, 1983, pp. 103.
- M. L. García Valverde, *Los problemas económicos de la Iglesia en el siglo XIX. (El clero parroquial de Granada 1840-1900)*. Granada, Universidad, 1983, pp. 254.
- J. C. Gay Armenteros, M. Pinto Molina, *La Masonería en Andalucía Oriental a finales del siglo XIX. Jaén y Granada*. Granada, Universidad, 1983, pp. 355.
- A. de la Granja, *La vida de San Eustaquio. Comedia jesuítica del siglo de oro*. Estudio, edición y notas por... Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1982, pp. 608.
- J. Iffland, *Quevedo and the Grotesque*. (II). London, Tamesis Books Ltd, 1983, pp. 283.
- A. G. Kinder, *Spanish Protestants and Reformers in the 16th Century*. London, Grant & Cutler Ltd, 1983, pp. 108.
- D. Liñán Nogueras, *El detenido en el convenio europeo de los derechos humanos*. Granada, ed. de la Universidad, 1980, pp. 134.
- A. Malpica Cuello, *El Concejo de Loja. (1486-1508)*. Granada, ed. de la Universidad, 1981, pp. 452.
- E. Marinheiro, *A intertextualidade das formas simples*. Rio de Janeiro, Olimpica ed., 1977, pp. 184.
- E. Marinheiro, *Vozes de uma voz*. Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 1982, pp. 84.
- M. T. Martín Palma, *El Consulado de Manila*. Granada, ed. de la Universidad, 1981, pp. 225.
- E. Martín Ruiz, *La delincuencia contemporánea. Introducción a la delincuencia Isabelina*. Granada, ed. de la Universidad, 1982, pp. 276.
- M. Massoli, *Federico García Lorca e il suo «Libro de Poemas»: un poeta alla ricerca della propria voce*. (Introduzione, testo critico e commento). Pisa, Cursi ed. 1982, pp. 286.
- N. Messina, *Pseudo - Eugenio di Toledo. Speculum per un nobile visigoto*. Santiago de Compostela, Universidade, 1984, pp. 147.
- V. Minervini, *Il «Libro di Sidrac. Versione catalana»*. Roma, Lerici, 1982, pp. 398.
- E. Montero, *El eufemismo en Galicia*. Santiago de Compostela, Universidade, 1981, pp. 325.
- A. L. Nelson, *Cabrera Infante in the Menippean Tradition*. Newark, Delaware, Juan de La Cuesta, 1983, pp. 124.
- M. S. Ortolá, *Un estudio del «Viaje de Turquía». Autobiografía o ficción*. London, Tamesis Books Ltd, 1983, pp. 160.
- J. Peña, *La derivación en español. Verbos derivados y sustantivos verbales*. Santiago de Compostela, Universidade, 1980, pp. 299.
- J. L. Pensado, C. Pensado Ruiz, «Gueada» y «Geada» Gallegas. Santiago de Compostela, Universidade, 1983, pp. 121.
- A. M. Perrone Capano Compagna, *Testi Lucani del Quattro e Cinquecento. I. Testi*. Napoli, Ed. Liguori, 1983, pp. 345.

- R. M. Price, *Quevedo. Los sueños*. London, Grant & Cutler Ltd with Tamesis Books Ltd, 1983, pp. 87.
- C. Reis, *O discurso ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra, Livraria Almedina, 1983, pp. 678.
- J. Riezu, *La concepción moral en el sistema de Comte*. Granada, ed. de la Universidad, 1981, pp. 194.
- M. C. Ríos Panisse, *Nomenclatura de flora y fauna marítimas de Galicia. II. Mamíferos, aves y algas*. Santiago de Compostela, Universidade, 1983, pp. 116.
- E. Rivas Quintas, *Toponimia de Marín*. Santiago de Compostela, Universidade, 1982, pp. 409.
- E. S. Rivers, *Fray Luis de León: The Original Poems*. London, Grant & Cutler Ltd with Tamesis Books Ltd, 1983, pp. 79.
- L. N. Rodrigues Correia Raitt, *Garret and the English Muse*. London, Grant & Cutler Ltd, 1983, pp. 146.
- E. Rodríguez y Antonio Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*. London, Tamesis Books Ltd, 1983, pp. 228.
- E. M. Rojas, *Americanismos usados en Tucumán. II. e III*. Tucumán, Universidad Nacional, 1981, pp. 529.
- J. M. Sobrino Heredia, *La situación regional en las comunidades europeas. Perspectivas para Galicia*. Santiago de Compostela, Universidade, 1982, pp. 122.
- V. Smith, *Carpentier: Los Pasos Perdidos*. Grant & Cutler Ltd with Tamesis Books Ltd, 1983, pp. 76.
- A. Soria, *De Lope a Lorca y otros ensayos*. Granada, ed. de la Universidad, 1980, pp. 309.
- P. Standish, *Vargas Llosa: La Ciudad y los Perros*. London, Grant & Cutler Ltd with Tamesis Books Ltd, 1983, pp. 79.
- J. Trevor Dadson, *The Genoese in Spain: Gabriel Bocangel y Unzueta (1603-1658). A biography*. London, Tamesis Books Ltd, 1984, pp. 192.
- F. Vrhel, *Apuntes tipológicos sobre las lenguas nativas del Paraguay*. Praha, Univerzita Karlova, 1981, pp. 102.
- K. Whinnom, *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550*. London, Grant & Cutler Ltd, 1983, pp. 85.
- J. Whiston, *The Early Stages of Composition of Galdós's «Lo prohibido»*. London, Tamesis Books Ltd, 1983, pp. 269.
- R. A. Young, *Carpentier: El Reino de este Mundo*. London, Grant & Cutler Ltd with Tamesis Books Ltd, 1983, pp. 122.