

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE — NAPOLI
Dipartimento di studi letterari e linguistici dell'occidente

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Raffaele Sirri

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

Redazione: Roberto Barchiesi - Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo
- Giovanni Battista De Cesare - Giuseppe Grilli - Enrico Guaraldo -
Mariantonia Liborio - Gian Carlo Menichelli - Vincenzo Placella -
Raffaele Sirri - Cristina Vallini

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXIX, 1

Gennaio 1987

I N D I C E

Articoli:	p.
Mariantonia Liborio, <i>I luoghi privilegiati della descrizione.</i>	5
Dario Puccini, <i>La presenza degli occhi nella poesia di Hernández.</i> (Una chiave di lettura)	13
Raffaele Sirri, <i>Padula e il suo "Bruzio"</i>	23
<i>Contributi e Rassegne:</i>	
Clara Borrelli, <i>Interpunzione nel pieno e tardo Rinascimento:</i> <i>teoria e prassi</i>	43
Mauda Bregoli-Russo, <i>Boiardo, Ariosto e i Commentatori del</i> <i>Cinquecento</i>	77
Anna Cerbo, <i>Il narrativo in commedia</i>	87
André Jansen, <i>¿Es "La consagración de la primavera" (1978) la</i> <i>obra maestra de Alejo Carpentier?</i>	109
Ana María Oliveros, <i>La funzione dei sogni di Cadalso in "Miau"</i> <i>di Galdós</i>	127
François Orsini, <i>Elementi espressionistici nel teatro di Luigi</i> <i>Pirandello</i>	145
Annamaria Pagliaro Micieli, <i>L'impero del Brasile nelle relazioni</i> <i>diplomatiche del barone Antonini</i>	177
Roberto Pasanisi, <i>Saggio di 'Metroanalisi'</i>	187
Antonio Saccone, <i>Formule e produzione del testo nello "Charroi</i> <i>de Nîmes"</i>	195
<i>Recensione:</i>	
Erminio G. Neglia, <i>El hecho teatral en Hispanoamérica, Roma</i> <i>1985 (Augusto Guarino)</i>	225

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

ISSN: 0547-2121

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXIX, 1

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 55165

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente:



SOCIETA EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO
NAPOLI 1987

I LUOGHI PRIVILEGIATI DELLA DESCRIZIONE*

Se è vero che «ogni teoria può essere intesa come sintomo di una sottostante disfunzione»¹ il recente interesse della critica letteraria e della narratologia per il problema teorico della descrizione viene da lontano; dalla coscienza dell'impossibilità di descrivere ingenuamente di cui hanno parlato con disperazione Rilke, Hofmannsthal, Proust, Sartre e molti altri². Ma è soprattutto col Nouveau Roman che la descrizione è balzata al centro dell'interesse critico e non è certo un caso che uno dei più intelligenti teorici del problema, Jean Ricardou, sia critico del Nouveau Roman e di quello che si definisce Nouveau Nouveau Roman e scrittore in proprio³.

La descrizione, *ancilla narrationis* ancora per Genette⁴,

* Con i dovuti aggiornamenti bibliografici si tratta della relazione al VI Convegno Interuniversitario di Bressanone (8-10 luglio 1978).

¹ E. Melandri, *La linea e il circolo*, Il Mulino, Bologna 1968, p. 14.

² Penso alle splendide pagine delle *Aufzeichnungen* in cui Malte tenta invano di descrivere l'omino che vende i giornali al Luxembourg; all'*Ein Brief des Lord Chandos*; alle tante pagine della *Recherche* in cui l'oggetto da descrivere, cosa o personaggio, si sgretola poco a poco sotto i colpi delle associazioni mentali o dei ricordi; al Sartre della *Nausée* e a tutta la discussione filosofica che da Kant in poi si interroga sul mondo e che si può ritrovare in filigrana nelle pagine di Heidegger che portano il titolo emblematico *Die Frage nach dem Ding*. Cfr. M. Liborio, *Problèmes théoriques de la description*, in «AION-N», XXI (1978), pp. 315-334.

³ Cfr. per il problema teorico della descrizione *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, Paris 1967 e *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Seuil, Paris 1971 oltre agli interventi al Colloque di Cerisy-la-Salle del luglio 1971 pubblicati in due volumi col titolo *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, 10/18, Paris 1972.

⁴ È la conclusione del capitolo di *Figures II*, Seuil, Paris 1969 dedicato ai rapporti tra narrazione e descrizione: «La descrizione — cito dall'ed. it.

non aveva particolarmente interessato né i formalisti russi, né Propp — che la relegava all'intreccio e le attribuiva al massimo un interesse storico —, né la scuola francese di analisi del racconto, tutta tesa a studiare la logica delle azioni. Barthes, attento come sempre al fatto letterario e meno preoccupato di teorizzare ne tenta un recupero a livello formale aggiungendo alle funzioni proppiane *indizi* e *informanti* che appartengono non alla sfera del 'fare' ma alla sfera dell' 'essere'⁵. E sarebbe interessante studiare perché il 'fare' ha così prepotentemente dominato in questi anni, non solo nell'analisi del racconto⁶.

Eppure il problema della descrizione pone degli interrogativi teorici di grande interesse, legato com'è da una parte al problema dei rapporti del linguaggio col reale, dall'altra ai meccanismi convenzionali di registrazione del mondo attraverso la scrittura che costituiscono essenzialmente la Retorica.

La descrizione non sembra essere altro infatti che una

Einaudi, Torino 1972, p. 31 — è per natura *ancilla narrationis*, schiava sempre necessaria ma sempre sottomessa, mai emancipata». La posizione teorica di Genette non cambia in *Figures III*, Seuil, Paris 1972 benché l'oggetto di analisi sia la *Recherche*: ogni racconto, *Recherche* compresa, viene considerato come lo sviluppo di una frase verbale, analizzabile quindi «secondo le categorie derivate dalla grammatica del verbo» (ed. it. cit., p. 78).

⁵ *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in "Communications", 8, 1966, pp. 10-11.

⁶ Va fatta un'unica eccezione ed è quella del Saussure teorico di letteratura, meno noto dello spesso travisato Saussure linguista. Se per Propp e per la tradizione narratologica occidentale l'analisi del racconto è l'equivalente dell'analisi logica del periodo e vi prevale quindi il predicato (= la funzione), per Saussure l'analisi deve partire dalla scomposizione del personaggio inteso come combinatoria di elementi. Di questi elementi fanno parte, ma senza nessuna preminenza gerarchica, anche le azioni (= funzioni). Cfr. D'A. S. Avalle, *Dai sistemi di segni alle nebulose di elementi*, in "Strumenti critici", 19 (1972), p. 237 e p. 240, dove si rimanda alla *Nota sul «segno»* di Saussure pubblicata alle pp. 275-281. Sempre di Avalle si veda anche *L'ontologia del segno in Saussure*, Giappichelli, Torino 1973. In questa direzione si muove anche Cesare Segre che, nella voce 'tema' dell'Enciclopedia Einaudi, auspica una possibilità di analisi del contenuto «ancora da mettere a punto teoricamente, che fornisca un modello delle situazioni, delle azioni e dei loro nessi, dei personaggi». Di C. Segre si veda anche *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, p. 121.

denominazione espansa⁷. E la denominazione è garanzia di realtà solo in quelle culture in cui tra il piano dell'espressione e il piano del contenuto si riconosce una correlazione biunivoca e non arbitraria⁸. È il caso del Medio Evo romanzo, poiché Dio si fa garante della denominazione: dei nomi da dare alle cose e della corrispondenza del nome alla cosa. Non solo, ma nell'opposizione Questo Mondo vs Quel Mondo è il mondo dell'IN a essere disorganizzato e falso perché degradato, transeunte e provvisorio. In questo mondo dell'IN, vero e falso, reale e irreali si equivalgono, parvenze temporanee del luogo di confusione che è la vita nei confronti dell'unico mondo del vero che è l'al di là. Questa concezione ideologica permette il realismo fantastico⁹ tipico della letteratura medievale romanza e spiega il fallimento di ogni tentativo di ricavare documenti di vita dai testi poetici dell'epoca¹⁰. Chrétien de Troyes non si fa scrupolo di mescolare reale e fantastico nella descrizione dell'atelier di tessitura del *Chevalier au Lyon* o della rivolta della comune nel *Perceval*. Queste descrizioni, sgombrato ogni pregiudizio realistico, vanno lette esattamente come la descrizione del giardino incantato di *Erec et Enide*¹¹.

⁷ È l'ipotesi di partenza di Hamon nel suo articolo *Qu'est-ce qu'une description?*, apparso in "Poétique", 16 (1972), ora raccolto con una serie di altri testi teorici in traduzione italiana nel volume *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Pratiche Editrice, Parma-Lucca 1977. Cfr. anche di Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif* Seuil, Paris 1981.

⁸ Cfr. Ju. Lotman, e B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975, pp. 48-49, ma anche *Semiotica e cultura*, a cura di D. Ferrari-Bravo, Ricciardi, Milano 1975, pp. 72-73.

⁹ Il «merveilleux pur» nella terminologia ormai corrente di Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970, pp. 59-60.

¹⁰ Basta sfogliare i patetici elenchi che corredano le edizioni dei CFMA dei romanzi di Chrétien de Troyes in cui viene registrata quella che dovrebbe essere la nomenclatura del reale.

¹¹ Nessuna di queste descrizioni risponde ai criteri di una mimesi del reale. Tutte infatti sono espansioni di nuclei semantici topici: il salvataggio eroico di una fanciulla in pericolo, il *locus amoenus* e le sue presunte delizie. La descrizione del giardino incantato in *Erec et Enide* è inoltre un bell'esempio di *ecphrasis* al negativo. È infatti, come visto in uno specchio deformante, il giardino sognato da Tristano e Isotta, solo che tutto ciò che racchiude e tutto

Vale la pena allora di riprendere il problema di fondo che la descrizione ci pone e proprio *Erec et Enide* di Chrétien de Troyes ci servirà da pretesto¹².

Sgomberiamo subito il campo dalla retorica della descrizione. È l'aspetto più studiato¹³, quello che più facilmente si può recuperare sui manuali di retorica.

La *descriptio*, figura di pensiero, nelle *Artes* medievali è presentata come parte dell'*amplificatio*, interpretata come uno dei modi per dilatare il discorso e si confonde a volte con la *disgressio*. L'*Ars Versificatoria* di Matthieu de Vendôme, scritta prima del 1175, più o meno contemporanea quindi dell'*Erec et Enide*, ne dà una trattazione esauriente. Matthieu analizza, con una serie di esempi in versi, la *descriptio personae*, sia *ad praeconium* che *ad vituperium*, l'uso del nome proprio come epiteto e degli epiteti adatti ad ogni personaggio, la *descriptio superficialis* e la *intrinseca*, che avviene mediante *attributa* (o *argumenta*) a *nomine*, a *natura*, a *convictu*, a *fortuna*, *ab habitu*, a *studio*, *ab affectione*, a *consilio*, a *casu*, a *facto*, *ab oratione*; la descrizione di cose; la descrizione di fatti con i suoi nove *attributa*: *summa facti*, *causa facti*, *ante rem*, *cum re*, *post rem*, *facultas faciendi*, *qualitas facti*, *tempus*, *locus*. Matthieu rias-

ciò che vi avviene porta il segno del negativo e non può che essere rifiutato anche perché vi si esplicita, con grande sottigliezza, la simbologia del regno dei morti implicita nel Tristano.

¹² La scelta di *Erec et Enide* è casuale, avrebbe potuto essere qualsiasi romanzo di Chrétien de Troyes. Non è casuale la scelta di un romanzo cortese. È un luogo comune della critica che l'epica non ami dilungarsi in descrizioni. Esse sono di fatto inutili dato che, come nota Lotman, per l'ideologia sottesa allo spirito epico, tra mondo dell'IN e mondo dell'ES non esiste possibilità di comunicazione e di scambio e l'ES è semplicemente l'immagine in negativo dell'IN. È il passaggio delle frontiere che obbliga a rendere conto dei due mondi. L'eroe è colui che sa penetrare nel mondo dell'ES e tornare vittorioso, arricchito dalla straordinaria esperienza. Questo passaggio di frontiere è l'*aventure* del romanzo cortese (cfr. la simbologia della soglia, del fiume, delle pareti d'aria, della foresta). I luoghi della descrizione sono i luoghi di questo movimento provocato dall'essere di chi è stato eletto per compierlo.

¹³ Cfr. E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Champion, Paris 1971, ma originale del 1924. Meno utile, perché basato essenzialmente su motivi piuttosto che su schemi retorici lo studio di F. Lyons, *Les éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII^e siècle*, Droz, Genève 1965.

sume il tutto così: *Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando*¹⁴.

In campo letterario, è questo, si può ritenere, il massimo della riflessione medievale sulla descrizione. Matthieu premette anche ai suoi insegnamenti il consiglio di inserire una descrizione solo là dove è utile, il che sembra dimostrare uno scrupolo notevole per i rapporti narrazione/descrizione e una tranquilla concezione di quest'ultima come *ancilla narrationis*¹⁵.

Chrétien de Troyes apparentemente non ne sa di più visto che questa dottrina o una molto simile deve aver imparato a scuola. Così, in *Erec et Enide* troviamo puntualmente l'*effictio*, più o meno elaborata a seconda dell'importanza dei personaggi, troviamo descrizioni di luoghi, di oggetti, di fatti d'arme ma anche di nozze, pranzi e riunioni alla corte. La sudditanza di Chrétien agli insegnamenti delle *Artes* è relativa¹⁶, la sua abilità nell'inserire le descrizioni nella narrazione ben nota¹⁷.

¹⁴ Faral, *op. cit.*, pp. 118-151.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 118-119.

¹⁶ Cfr. lo studio dettagliato della Colby, *The Portrait in the XII Century French Literature*, Droz, Genève 1965. Sull'originalità di Chrétien in questo campo cfr. la bella tesi del mio allievo Domenico D'Alessandro, di cui una parte è stata pubblicata sugli "Annali dell'IUO", sez. rom., XXVIII, 2 (1986), pp. 553-566.

¹⁷ Proprio l'abilità nella descrizione dei personaggi ci può fornire un esempio della capacità di Chrétien di manipolare la *langue* narrativa del suo tempo. L'*effictio* in Chrétien potrebbe essere definita, per usare una formula di Ricardou, come una sintesi differita. La descrizione indizia e determina la crescita dei personaggi. Per limitarmi a *Erec et Enide*, vi è tutta una serie di descrizioni parziali, sia di Erec che di Enide, ognuna delle quali caratterizza un momento importante del loro sviluppo. L'abilità narrativa risulta anche dalla continua variazione del punto di vista. Erec è descritto una prima volta 'oggettivamente' (vv. 81-104 dell'Ed. Roques dei CFMA da cui sono tratte tutte le citazioni), è visto poi una seconda volta nel momento in cui si arma, finalmente, al completo e l'*effictio* si traduce nella denominazione dei gesti della vestizione, secondo il modello omerico (vv. 707-726, ma anche 2629-2657), la terza *effictio* è assunta dalla voce ammirativa della folla dopo il primo *exploit* di Erec (vv. 765-772), la quarta è addirittura un'eco della fama raggiunta dall'eroe e Erec diventa degno di stare accanto a personaggi emblematici come Assalonne per la bellezza, Salomone per la saggezza, Alessandro per la forza e la generosità (vv. 2206-2214). Stessa abilità di *variatio* nelle descrizioni di Enide, vista una prima volta solo nella sua apparenza fisica, esterna (vv. 411-441); ma le qualità

Un'analisi dettagliata di ogni passo descrittivo metterebbe in luce anche la felicità delle sue scelte retoriche. Ma queste sono tutte cose note e studiatissime e possiamo darle per scontate.

Il punto di vero interesse è un altro: è quello del rapporto descrizione/narrazione.

Abbiamo detto, ripetendo un luogo comune, che Chrétien dimostra grande abilità nell'inserire le sue descrizioni nel corso della narrazione. Come tutti i luoghi comuni, anche questo dice una verità ma non tutta la verità.

Erec et Enide, dopo il prologo che ci informa, fra altre cose, che Erec è l'eroe del *conte*, inizia con l'equivalente narrativo del *locus amoenus* proprio della canzone (ce ne dà una riprova il *premiers vers* del v. 1796 che conclude la prima parte del racconto)¹⁸: siamo alla corte di Artù, luogo deputato alla partenza dell'eroe e alla sua glorificazione, siamo in primavera, con un re Artù voglioso di ripristinare vecchie usanze. Così si trascina dietro cavalieri e damigelle alla caccia del cervo bianco nonostante i rimbrotti di Gauvain. Anche la regina monta a cavallo con una sua *pucele*, e, dice Chrétien:

Après les siust a esperon
uns chevaliers, Erec a non;
de la Table Reonde estoit,
an la cort molt grant los avoit;

(vv. 81-84)

Sappiamo già che Erec è l'eroe del romanzo, non ci stupisce quindi l'*effictio* iperbolica, che insiste sulla sua bellezza e bravura cavalleresca nonostante la giovane età, e, con un compiacimento certo voluto, sul suo abbigliamento:

morali risultano dal suo modo di comportarsi e sono poi riassunte, con qualche sospetto di esagerazione, nell'elogio del padre (vv. 533-540). Una nuova descrizione di Enide è fatta attraverso gli occhi di Erec, che la guarda pieno di amore e di desiderio (vv. 1471-1477) e a questo punto Chrétien passa genialmente alla descrizione della coppia (vv. 1484-1496). Per Enide alla corte la descrizione è assunta dall'azione del vestirsi e una nuova *effictio* ce la mostra nella sua recente posizione di dama, moglie ormai di Erec (vv. 2401-2422).

¹⁸ L'intuizione è di Hoepffner, «*Matière et sens*» dans le roman d'*Erec et Enide*, in "Archivum Romanicum", 18 (1934), p. 434.

Sor un destrier estoit montez,
afublez d'un mantel hermin:
galopant vient tot le chemin;
s'ot cote d'un diapre noble
qui fu fez an Costantinoble;
chaucés de paile avoit chauciees,
molt bien fetes et bien tailliees;
et fu es estriés afichiez,
uns esperons a or chauciez;

(vv. 94-102)

Tutto bene, ma i due versi che seguono, con l'aria di niente, capovolgono il senso e sono la chiave di tutto il romanzo:

n'ot avoec lui arme aportee
fors que tant seulemant s'espee.

(vv. 103-104)

È questa mancanza, simbolica, che fa di Erec un cavaliere incompleto e che lo porterà a subire l'affronto del cavaliere, armato, lui, di tutto punto e all'avventura dello sparpiero con la conseguente conquista di Enide. Sarà ancora un *manque*, nella descrizione della vita dei due coniugi, a lanciare la serie di avventure che costituiscono il farsi del romanzo.

Anche l'*effictio* di Enide non è solo l'amplificazione del lessema 'eroina', richiesta dalla retorica. Ancora una volta la descrizione parte da una mancanza: Enide ha un vestito consunto e tutto rotto, simbolo della sua incompletezza.

Che rapporto tra queste descrizioni e la narrazione? Per tutto il romanzo le descrizioni reiterate dei due personaggi (e anche la loro denominazione, Enide avrà un nome solo il giorno delle nozze) e il tema ricorrente della vestizione non sono affatto pause descrittive, «interruzione della sintagmatica del racconto mediante un paradigma (una nomenclatura, un'enumerazione, un lessico)» o espansione di un lessema di partenza e neppure si può dire che questi enunciati descrittivi «inquadrano quelli narrativi»¹⁹, qui la descrizione è generatrice di narrazione, l'essere e i vari stadi dell'essere generano il 'fare'

¹⁹ Cfr. Hamon, p. 59, ma anche p. 68, 193 n. 21 dell'ed. it. cit.

e l'*aventure*, la *bele conjointure* nasce tutta dal *manque* iniziale di cui soffrono i due protagonisti e che la 'storia' serve a recuperare.

Da *artefact lexicographique*²⁰, da blocco semantico che congela momentaneamente in un paradigma la sintagmatica del racconto²¹, da *ancilla narrationis*²², qui, ma non credo solo qui, la descrizione diventa generatrice della narrazione e i suoi luoghi privilegiati non sono più i *tòpi* della retorica classica e delle *Artes* ma i nodi del racconto: tutte le volte che un 'fare' si instaura nel racconto viene giustificato, anzi generato, da un 'essere'. I rapporti tra le due sfere, descrizione e narrazione, sono più complessi di quanto non si sia voluto ammettere fino ad oggi.

Proust rovesciava già là gerarchia comunemente accettata quando parlava di «quelle pagine puramente descrittive fra le quali un artista, per renderle più complete, introduce una finzione, un intero romanzo».

Mariantonia Liborio

²⁰ La definizione è di Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Seuil, Paris 1973, p. 45.

²¹ Hamon, loc. cit.

²² Cfr. qui la n. 4.

LA PRESENZA DEGLI OCCHI NELLA POESIA DI HERNÁNDEZ (UNA CHIAVE DI LETTURA)

Il fenomeno è di una certa rilevanza e merita di essere studiato tra i temi e motivi o meglio tra le chiavi stilistiche della poesia di Hernández¹. Già nel mio libro avevo notato² che non sono pochi i componimenti del nostro poeta, specie dell'ultima sua stagione creativa, dove si fa riferimento agli occhi e alla percezione visiva. E che tale riferimento appaia in apertura ovvero già nei versi iniziali, e particolarmente nei versi iniziali, è perché agli occhi Hernández riserva una netta preminenza³.

La serie, in un primo tempo sporadica, si inaugura con uno dei più bei sonetti di *Imagen de tu huella*: quello appunto in cui compare questo sintagma di sapore mistico, derivato da San

¹ Di temi e motivi poetici di Miguel Hernández ha trattato principalmente Marie Chevallier in *L'homme, ses œuvres et son destin dans la poésie de M. H.*, Parigi 1974, o nel secondo volume in traduzione spagnola, *Los temas poéticos de M. H.*, Madrid 1974. Un accenno ad «algunas claves de lectura» della poesia hernandiana troviamo nella introduzione di José Carlos Rovira alla recente sua edizione del *Cancionero y romancero de ausencias*, Alicante 1985, di cui mi servo per la numerazione delle singole composizioni qui citate.

² *M. H. Vita e poesia*, Milano 1966, p. 132. Alla pagina 134 riferisco poi che J. Guerrero Zamora (*M. H., poeta*, Madrid 1955), nel segnalare la presenza di alcuni simboli ricorrenti nella poesia di H., attribuisce alla parola «occhi» il valore di «segno della coscienza». A sua volta, J. C. Rovira, nel libro *Léxico y creación poética en M. H.* (Alicante 1983, pp. 291-2), ha tratto, dall'uso frequente dello stesso termine, alcune utili osservazioni sul suo valore «esistenziale-amoroso».

³ Non si dimentichi che, nella tradizione che va dal Petrarca alla poesia petrarchista barocca, il ritratto poetico femminile prende in generale le mosse dalla descrizione della fronte e degli occhi, seguendo quasi una «panoramica» verticale.

Juan de la Cruz⁴, e che serve da titolo al primo stadio di quel complesso corpus sonettistico (e non) che sfocerà nel libro *El rayo que no cesa*⁵.

Si leggano i due primi versi:

Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos
que son dos hormigueros solitarios...

Come accade di frequente nella poesia hernandiana⁶, tali versi derivano da una copla popolare, già registrata e raccolta nei *Cantes flamencos* da Antonio Machado y Álvarez, folklorista insigne⁷:

Tus ojos no son ojos,
que son saetas;
cada vez que me miras
me dejas muerta.
Mírame mucho.
Que ya que muero, quiero
morir a gusto.

Nel sonetto sono invertiti i pronomi — da *tus ojos* a *mis ojos* — ma identica rimane la costruzione a contrasto: *no son — que son*. E il suggerimento testuale, se così vogliamo chiamarlo, proveniente dalla copla non si ferma all'incipit, dato che essa si sviluppa per intero su un motivo misticheggiante, assunto dalla fantasia popolare: come indica l'uso metaforico

⁴ Come è noto, il sintagma usato da San Juan de la Cruz è «a la zaga de tu huella».

⁵ Della lunga e complessa elaborazione dei due libri — *Imagen de tu huella* e *El silbo vulnerado* — che confluiranno ne *El rayo que no cesa* si sono occupati vari critici. Da parte mia, ho studiato le varianti dei tre testi nell'appendice del libro già ricordato.

⁶ Anche questo carattere della poesia hernandiana è stato studiato più volte: da William Rose in *Lo popular en la poesía de M. H.*, "Revista nacional de cultura", Caracas, maggio-agosto 1960; da me, nel libro citato, alle pp. 132-3; da Marie Chevallier in *La escritura poética de M. H.*, Madrid 1977, pp. 382-413 ("Formas y fórmulas del canto popular"); e, più recentemente, da J. C. Rovira in *Cancionero y romancero de ausencias, Aproximación crítica*, Alicante, IEA, 1976, pp. 143-148.

⁷ Nella sezione "Serranas", p. 115.

tradizionale della «morte per amore» degli ultimi versi. Definiti «saetas», gli occhi possono procurare l'amorosa morte. Tutto questo, con una carica lirica mistico-amorosa più marcata e depurata, passa nel sonetto.

Così, per analogia, i due versi finali di Hernández paiono alludere a un circolo chiuso dell'immagine, e quindi della percezione o della memoria visiva, stabilendo una perfetta simmetria con i primi due versi e soprattutto col primo, come si vede nella terzina conclusiva:

Los olores persigo de tu viento
y la olvidada imagen de tu huella
que en tí principia, amor, y en mí termina.

Questo ci permette o ci autorizza, in un certo senso, a leggere isolatamente il primo splendido verso — *Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos* — quasi per anticipare l'assolutizzazione dello sguardo che si verificherà poi in alcune poesie del *Cancionero* e *romancero de ausencias*, come, ad esempio, in questa apertura:

Tus ojos se me van
de mis ojos, y vuelven
después de recorrer
un páramo de ausentes...

(poema 28)

Ma c'è di più. Se risaliamo ad alcuni componimenti hernandiani della primissima fase creativa, contrassegnati da una spiritualità tanto accentuata da sfiorare forme di discorso dottrinale e teologico, avremo come risultato una vasta e singolare sintesi dell'intero percorso del nostro poeta, sulla scorta appunto della visualità: da una visione ascetica a una visionarietà totale, passando attraverso dati e referenti reali (come occhi lontani della sua donna, mentre il poeta è in guerra o in carcere — ed è il caso delle lettere che restano prive degli occhi per poterle leggere —; o gli occhi spalancati del suo bambino morto). Per illustrare il passaggio, ricorro a due esempi estremi: uno della primitiva epoca giovanile; l'altro, dell'epoca matura.

In *Ciego - espiritual* (si ponga mente anche al titolo), Hernández canta la «noche oscura del cuerpo», ed esalta l'oscurità, il buio, la «fe tenebrosa». Si leggano queste strofe:

¿ Para qué? la presencia; ya te basta
la esencia de las cosas:
ellas te dan sus nombres, tú las cargas
de condición y forma.

¿ Cómo son los colores? Como quieres
en tus oscuridades.
Dios ha creado el mundo; tú lo vuelves
a crear a tu imagen.

.....
Creer para ver tan sólo te hace falta:
los ciegos son los otros,
que no ven en la sombra sus miradas...
¿ De qué sirven los ojos?

¡ Ay hermosos pecados para el sueño!
que duelen y que lloran.
Ves tú el mundo mejor, si no su ejemplo
que tus pasos estorba...⁸

All'altro estremo — protagonista sempre lo sguardo — sta una poesia, che al suo esordio, nei primi due versi, sembra alludere a un materialismo dei sensi («El mundo es como aparece / ante mis cinco sentidos...») e che si rivela poi d'un intimismo esclusivo, quasi assoluto:

Ciegos para los demás,
oscuros, siempre remisos,
miramos siempre hacia adentro,
vemos desde lo más íntimo.
Trabajo y amor me cuesta
conmigo así, ver contigo;
aparecer, como el agua
con la arena, siempre unidos.

⁸ Cito da *Obra poética completa*, a cura di Leopoldo de Luis e Jorge Urrutia, Madrid 1982, p. 156.

Nadie me verá del todo
ni es nadie como lo miro.
Somos algo más que vemos,
algo menos que inquirimos.
Algún suceso de todos
pasa desapercibido.
Nadie nos ha visto. A nadie
ciegos de ver, hemos visto.

(poema 75)

La divergenza concettuale tra i due componimenti non potrebbe essere più netta. Anche perché tale divergenza si articola attraverso un tessuto di analogie espressive e semantiche notevolissime: come in *ciegos son los otros* e *ciegos para los demás*; ovvero nel significato diverso attribuito al sema *oscuro*; ovvero, più in profondo, tra la ricerca della *esencia de las cosas* a cui si oppongono i versi *somos algo más que vemos / algo menos que inquirimos*, dove pare cogliere — al pari di tutta la poesia 75 — una potenzialità maggiore del *vedere* e del *vedersi*, quasi un'energia aggiunta dalla solitudine (e solidarietà) della coppia amorosa, la cui unione supera l'indifferenza degli altri, o le costrizioni della guerra e del carcere, e le distanze che la dividono.

Naturalmente, l'accostamento tra le due poesie serve anche a segnalare il passaggio da un linguaggio intriso di termini e forme della neoscolastica alla Ramón Sijé a un linguaggio di interiorità sofferta, di solitudine, di separatezza, da «carcere d'amore», ancora con echi di San Juan, come è quello di tutta la poesia di Hernández. Oppure, detto in altro modo, nella seconda composizione sembrerebbe ripristinata, nella funzione profonda (e poetica) dello sguardo — al pari che nella sequenza di *Hijo de la luz y de la sombra* — una visione quasi agostiniana della vita, *in interiore homine*, ancora con movenze mistiche, come è stato osservato⁹, ma con valori divergenti e intrinseci.

⁹ A proposito dell'iniziale concezione del mondo hernandiana e del «desgarrón interior» legato al peccato e alla carnalità, si veda cosa scrive Marie Chevallier nel citato *Temas poéticos*. Sui residui di misticismo e di conflittualità spirituale che si possono rintracciare nell'ultimo H. sono da leggere le

mente liberatori. Insomma, il richiamo va inteso — anche questa volta — nel senso in cui vanno lette le altre poesie ultime di Hernández, dove la solitudine appare infranta o superata solo dall'atto amoroso, come in *Antes del odio* (si ricordi il ritornello «sólo por amor») e in *Eterna sombra*, e dove una dolente incomunicabilità avvolge senza scampo la coppia in amore e l'amore stesso. Non un ritorno, quindi, ma piuttosto una fuga in avanti, e forse verso il nulla¹⁰.

La controprova di questo mutamento di significati e di significanti sta proprio nel fatto che, nella sua ultima stagione, la poesia di Hernández acquista sempre più forza visionaria, non solo perché, in mancanza di referenti concreti, il poeta si ripiega su se stesso, ma perché vive da vidente la sua condizione di isolamento. Si direbbe quasi che il detto popolare «non mi restano che gli occhi per piangere» si sia esteso, per il carcerato Miguel Hernández, in un *veder oltre*, in una facoltà immaginativa senza limiti e senza confini. Il primo stacco verso la visione, «che opera in senso interiore»¹¹, si compie al cospetto degli occhi sbarrati del figlio morto:

Te has negado a cerrar los ojos, muerto mío,
abiertos ante el cielo como dos golondrinas:
su color coronado de junios, ya es rocío
alejándose a ciertas regiones matutinas.¹²

Ma da quel «momento» e da quella «condizione», gli occhi

pagine relative a «Formas de la meditación y de la exaltación lírica», nel libro su *La escritura poética*, anch'esso già citato, e la parte riguardante M. H. dell'antologia *Poesía española del Novecento* di Oreste Macri (1ª ed., Parma 1952), che intitola il capitolo relativo «La poesía mística e tellurica di M. H.».

¹⁰ Non è questo ovviamente il luogo più consono per ribadire la mia opinione sul carattere teleologico-utopico dell'ultimo «messaggio» poetico hernandiano. Rimando, problematicamente, il discorso a quanto Oreste Macri ed io abbiamo scritto in proposito, in amichevole polemica, e che è stato raccolto da María de Gracia Ifach nel volume dedicato a M. H. della collana «Taurus» della serie «El Escritor y la Crítica», Madrid 1975.

¹¹ La definizione del termine «visione» («che opera in senso interiore») sta nel famoso *Dizionario dei sinonimi* di Niccolò Tommaseo, prima edizione 1830.

¹² *Obra poética completa*, già citata, p. 441.

diventano il simbolo del suo rapporto con il mondo, si che si trasformano in motivo ossessivo, quasi allucinatorio e amplificante, come si nota specialmente in una poesia del *Cancionero*¹³, che sta al culmine di tale modalità espressiva:

Llueve. La casa padece,
ciega sin tus ojos: esos
dos ojos que se alejaron
a la sombra cuenca adentro.

Mirada con horizontes
cálidos y fondos tiernos,
íntimamente alentada
por un sol de fértil fuego,
que era en las pestañas negra
coronación de los sueños.

Mirada negra y dorada,
hecha de dardos directos,
signo de un alma en la cima
de todo lo verdadero.

Ojos que se han consumado
infinitamente abiertos
hacia el saber que vivir
es llevar la luz a un centro.

Llueve como si llorara
los mares un ojo inmenso:
un ojo gris sepultado,
pisoteado en el cielo.
Y llueve sobre tus ojos
que pisan ya hasta los perros.

Y llueve como si el agua
verdes quisiera volverlos.

¹³ Del poema 50 del *Cancionero* preferisco accogliere qui la redazione non definitiva o meglio quella transitoria, da me rinvenuta, a suo tempo, tra i manoscritti che mi furono posti a disposizione dalla vedova del poeta, Josefina Manresa, che ancora ringrazio. Tale redazione mi pare più efficace e probatoria per il tema che qui analizzo.

Pero sus arcos prosiguen
alejándose y hundiendo
negrura frutal en todo
el corazón de lo negro.

(poema 50)

Facendo perno sugli occhi, soggetto e insieme oggetto dello sguardo, qui troviamo raccolti quasi tutti i nessi metaforici (occhi-pioggia, occhi-acqua, occhi-mari, occhi-casa, occhi-nerezza) che proliferano in altri versi hernandiani. Quello che collega gli occhi alla pioggia, fino a divenire trasfigurazione fantastica e globale, era già nel primo verso di un sonetto del Rayo:

Lluviosos ojos que lluviosamente...¹⁴

E che si ripete puntuale nel *Cancionero*. Altrove la immagine si estende alla mobilità (e «ambiguità») dell'acqua:

Tus ojos parecen
agua removida.

¿ Qué son?

Tus ojos parecen
al agua más turbia
de tu corazón.

¿ Qué fueron?

¿ Qué son?

(poema 4)

Infine, la «negrura» di *Llueve*. *La casa padece* si ritrova in questa canzoncina:

Negros ojos negros

El mundo se abría
sobre tus pestañas
de negras distancias.

Dorada mirada.

¹⁴ *Obra poética completa*, p. 250.

El mundo se cierra
sobre tus pestañas
lluviosas y negras.

(poema 2)

Ma questo contrasto tra «dorato» e «nero» sembra, a sua volta, derivare, come ultimo approdo visivo e visionario, da due poesie sulla morte del figlio: quella, già ricordata, *Te has negado a cerrar los ojos, muerto mío* e *Todo era azul delante de aquellos ojos*. Solo che in quelle poesie apparivano anche altri colori: ma ugualmente (e significativamente) concentrati sugli occhi, e rapportati come qui («el mundo se abría», «el mundo se cierra») a elementi spaziali («ojos sin ponientes», «lejos», «alejarse», «mirada inundadora»). Cito alcuni versi della prima poesia del '39, con alcune sottolineature:

Los consejos del mar de nada te han valido...
Vengo de dar a un tierno sol una puñalada,
de enterrar un pedazo de pan en el olvido,
de echar sobre unos ojos un puñado de nada.

Verde, rojo, moreno; verde, azul y dorado;
los latentes colores de la vida, los huertos,
el centro de las flores a tus pies destinado,
de oscuros negros tristes, de graves blancos yertos.

Mujer arrinconada; mira que ya es de día.
(¡ Ay, ojos son poniente por siempre en la alborada!)
Pero en tu vientre, pero en tus ojos, mujer mía,
la noche continúa cayendo desolada¹⁵.

Più precisa ancora sembra la derivazione da *Todo era azul*. Questo sonetto in versi alessandrini è, in effetti, tutto fondato sugli occhi e sullo sguardo:

Todo era azul delante de aquellos ojos y era
verde hasta lo entrañable, dorado hasta muy lejos.
Porque el color hallaba su encarnación primera
dentro de aquellos ojos de frágiles reflejos.

¹⁵ *Ibidem*, p. 442.

Ojos nacientes: luces en una doble esfera.
 Todo irradiaba en torno como un solar de espejos.
 Vivificar las cosas para la primavera
 poder fue de unos ojos que nunca han sido viejos.

Se los devoran. ¿Sabes? No soy feliz. No hay goce
 como sentir aquella mirada inundadora.
 Cuando se me alejaba, me despedí del día.

La claridad brotaba de su directo roce,
 pero los devoraron. Y están brotando ahora
 penumbras como el pardo rubor de la agonía¹⁶.

Ed è appunto in questo sonetto che si può individuare il nucleo e la chiave di questa insistenza e preminenza dello sguardo e degli occhi nella poesia ultima di Hernández: anche quando privato o spogliato dei suoi colori, il suo messaggio poetico— come si è visto — conserva e anzi propaga, già a contatto con la morte, la sua mirabile potenza visionaria.

Dario Puccini

¹⁶ Ibidem, pp. 443-4.

PADULA E IL SUO "BRUZIO"

Stato delle persone in Calabria è il titolo unificante di una lunga serie di articoli pubblicati dal Padula nel suo "Bruzio". Il primo, dedicato al *massaro*, apparve nel foglio del 18 giugno 1864, n. 23 dell'anno I, quando il giornale era bisettimanale («si pubblica ogni mercoledì e sabato»); l'ultimo, *Mugnai e gualchirai*, apparve nel foglio del 29 giugno '65, n. 21 dell'anno II, quando il giornale era diventato settimanale («si pubblica il giovedì») ed era ormai alla fine. L'ultimo numero, infatti, sarà il 25°, giovedì 28 luglio '65.

Stato delle persone in Calabria. Un secolo prima, Antonio Genovesi aveva dato al XXII cap. della prima parte delle sue *Lezioni di commercio* (1^a ed. 1765, 2^a 1768; le lezioni erano state tenute nel 1757-58) questo titolo: «Dello stato, e delle naturali forze del regno di Napoli per rispetto all'arti e al commercio». Stato delle forze naturali, come dire stato delle cose, il Genovesi; stato delle persone, il Padula. Fra i due titoli c'è una sostanziale corrispondenza. Volutamente, programmaticamente, Padula si richiama al Genovesi. Il titolo, nella sua dizione necessariamente e largamente comprensiva, il Padula potrebbe averlo dato autonomamente, fuori cioè da qualunque suggestione; ma il progetto, nella sua specificità economica, sociale, politica, echeggia il progetto del Genovesi, che era questo: indagare e valutare le ragioni storiche e geografiche di una situazione, descriverne l'essere nella sua spietata realtà, proporre il dover essere come programma strategico e tattico, concretamente realizzabile con strumenti a portata di mano e con un minimo di fantasia, o piuttosto di buona volontà.

Vincenzo Padula conosceva bene l'opera del Genovesi. Qualche anno dopo la malinconica conclusione del "Bruzio", nel

1869, a Napoli, diede alle stampe l'*Elogio dell'abate Antonio Genovesi pronunciato innanzi a S.A.R. il Principe Umberto nella festa scolastica del 17 marzo in occasione della distribuzione dei premi agli alunni del Liceo Vittorio Emanuele dal Cav. Vincenzo Padula*. È un discorso prolisso e paludato come il titolo, ma l'a., come spesso gli avviene, tra l'antiquato e il gonfio della retorica riesce a venir fuori con la sua grinta ben nota. Individua infatti alcuni punti essenziali della biografia culturale del Genovesi e traccia con sicurezza, persuasivamente, linee di ascendenza e discendenza dottrinarie e morali. È chiaro che egli cerchi in Genovesi uno specchio in cui riconoscersi, in cui riflettere e scomputare le ragioni della sconfitta del "Bruzio" o piuttosto della sua rinuncia alla lotta che pure aveva intrapreso con illuminata baldanza. Ad un certo punto dell'*Elogio*, fa questa considerazione:

Quando al mattino, uscendo dai suoi lari modesti, s'incamminava a passo lento alla volta della Università, io credo che parlasse così a se medesimo: «Ciò ch'è utile è vero; ma in che e come riescono proficue al popolo napoletano le mie lezioni di economia? Non è ridicolo che voglia insegnare la danza ad un uomo legato? E degno di beffa non sono anche io, che dico ad un popolo ignorante: Specola! ad un popolo proletario: Lavora! [...]» Così credo ch'ei pensasse, e così veramente pensò.

No. Qui Padula si sbagliava. Genovesi era certo che il suo programma fosse realizzabile e che sarebbe stato realizzato. Tutta la sua opera si fonda su una strenua fiducia, che del resto traspare dalla forma pacata e serena della sua prosa. La sfiducia verrà, poco più tardi, e investirà la seconda generazione degli Illuministi, a partire da Gaetano Filangieri.

Il fatto è che Padula nel «popolo napoletano» del '700, a cui immagina rivolte le riflessioni mattutine del Genovesi, vede specchiato il popolo calabrese dell'800, a cui aveva dedicato due anni di febbrile lavoro giornalistico, di indagini, di polemiche, di progetti.

Il suo errore è d'indole psicologica, si capisce; ma è anche dovuto a conoscenze non vagliate con l'acribia critica con cui potremmo vagliarle oggi, dopo tanti studi sul Settecento riformatore. Non sbaglia invece nel tracciare una linea retta fra Genovesi e le età successive: «Dal freddo e muto cenere del

Genovesi seppellito a S. Efrem partì la prima scintilla che accese la rivoluzione del Novantanove, e la prima voce che gridò la repubblica Partenopea». Noi oggi, magari, non diremmo che quegli avvenimenti furono suscitati dal cenere muto del Genovesi, ma dalle *Lezioni di commercio*, dal *Discorso sopra il vero fine delle lettere e delle scienze*, dalla sua scuola, viva e comunicativa. Ma la sostanza è quella, e ad ogni modo il Padula intende sottolineare una grande verità: che dalla scuola del Genovesi ai fatti del '99, dal '99 all'Unità d'Italia corre un filo teso; che il complesso politico e morale che scaturì da quella continuità è il retaggio della nuova Nazione: illuminismo, giacobinismo, liberalismo: cultura laica. In fondo il Padula ripete quella che era stata la grande avventura del Manzoni, quando si incontrò con gli esuli napoletani del '99, soprattutto con Francesco Lomonaco e con Vincenzo Cuoco, e da giacobino divenne liberale e liberista.

Il Padula non ha nulla del Manzoni, nel senso più perentorio. È abissalmente lontano da quel temperamento, da quella lucidità di controllo, di dominio, di caparbia coerenza, di personalità affabile di modi, rocciosa di carattere; lontano soprattutto dal milieu culturale e sociale nel quale il Manzoni viveva e operava. Ma ci sono costanti ideologiche che accomunano gli italiani del Risorgimento, nonosante le divergenze. E d'altra parte il divario di anni, fra il tempo del Manzoni e il tempo del Padula, non implica sostanziale diversità di situazione. L'età del Padula è l'età del Settembrini, del De Sanctis, del Carducci; e in certo senso anche del Croce, che proprio negli anni che furono gli ultimi del Padula aveva cominciato a tessere la tela meravigliosa della sua opera di storico, di letterato, di filosofo dell'Italia rinnovata dal retaggio del '99. Il Padula si è formato a Napoli, o comunque nell'ambito della cultura napoletana di discendenza illuministica, nella quale l'anticurialismo settecentesco aveva lasciato un segno assai profondo, continuamente rinnovato dall'incalzare degli avvenimenti che portarono all'Unità e, prima e dopo, alla polemica contro il potere temporale di papi.

Il senso schietto e deciso dell'Unità — questo veramente senza tentennamenti e senza remore di sorta, laico — al Padula deriva direttamente, come già al Manzoni, dall'ideologia giaco-

bina, che dopo i fatti del '99 aveva imboccato, con decisione fino ad allora inusitata, la via dell'Unità e del liberalesimo.

L'altro punto fermo della sua dottrina (e predicazione) politica di derivazione illuministico-giacobina, è l'anticlericalismo, lui prete, e di conseguenza l'avversione al dominio temporale dei papi. Sull'onda della passione risorgimentale e garibaldina (per Garibaldi egli ebbe un culto che in alcuni momenti rasentava il fanatismo; ma anche Manzoni si accendeva quando parlava di Garibaldi), dalle pagine del "Bruzio" si fece promotore dell'idea di necessità — necessità politica, s'intende — della guerra per reintegrare la libertà offesa dalla presenza antistorica dello Stato della Chiesa in un'Italia libera e indipendente.

Ma a portarlo direttamente al Genovesi non fu soltanto questo complesso di idee, parte in fermento, parte già sedimentate. Fu soprattutto il programma di rinnovamento della vita civile e sociale della Calabria, di adeguamento di essa alla condizione di tutta l'altra Italia all'indomani del grande evento dell'Unità: un evento rigeneratore al quale la Calabria e personalmente lo stesso Padula avevano dato un contributo non vile. La tensione ideale che aveva guidato in Calabria i moti pre-risorgimentali e risorgimentali, che aveva alimentato meditazioni filosofiche e dato slancio alla creatività letteraria, che aveva anche sostenuto quel minimo di attività politica concreta che il Padula aveva svolto, appare troppo discorde dalle reali condizioni sociali ed economiche della regione, ancora immersa in una greve immobilità feudale. Di qui la richiesta di interventi riformatori che aggrediscano le coscienze, scuotano dal profondo lo stato delle cose e delle persone. Non c'è altro sistema per entrare in sintonia con lo spirito che ha prodotto, ed ora nelle regioni più evolute sorregge, il compimento dell'Unità. Questo evento dell'Unità, esaltante per pienezza di idee e slancio di azione, ha coinvolto consapevolmente solo gruppi privilegiati per ceto e per cultura. La nuova classe dirigente è perciò chiamata a creare nel Paese le condizioni per estendere ed assestare il moto unitario, la cultura del Risorgimento. Il programma è un programma scopertamente moderato. Nell'esplicitarsi in prassi tende ora all'autoritarismo ora all'attendismo; ma è un programma che il Padula ha ormai fatto proprio e per esso impegna la sua attività di scrittore. Dopo i trascorsi del '48, era

ora che mettesse giudizio, può pensare qualcuno confrontando le posizioni ideologiche del primo e del secondo periodo. Del nuovo governo il Padula si è fatto paladino convinto. Nel manifesto programmatico con cui il "Bruzio" scende in campo, il Padula espone i suoi principi e i suoi intendimenti, tutti filogovernativi e di matrice riformista. La rivoluzione è lontana, anche nei ricordi.

Nel '62 il Padula è tornato da Napoli in Calabria tutto contento di sé. Il Ministro De Sanctis, che aveva stima delle sue qualità di studioso, lo aveva nominato professore titolare al Liceo di Cosenza: «Finalmente è venuto il decreto — scrive alla sorella Cristina —. Sono professore titolare, e ciò è piacevole perché ho assicurato il pane per la mia vecchiaia». E aggiunge: «Domani sarò nominato predicatore quaresimale qui in Cosenza ed avrò ottanta ducati [...] Gli invidiosi crepano, ma ora è tempo mio [...]». Queste ultime frasi, correlate con altre, anteriori e posteriori, che si leggono in lettere dirette a vario titolo a potenti, ad amici, a parenti, danno un senso di grande malinconia. O di disagio. Padula l'anima del pitocco l'aveva. In parte, quel comportamento era giustificato dalla condizione in cui era nato ed era stato tenuto. Soprattutto era, non giustificato, ma compensato da alternative generose che sapeva impetuosamente prendere o far proprie. Certo è che invece di far crepare di invidia i suoi concittadini ostentando l'agiatezza raggiunta, godendosi ad Acri la casa "impalazzata" che finalmente si era «fatta», egli nel '64 si getta nell'impresa del "Bruzio". Le difficoltà da superare per impostare una tale impresa e quelle da affrontare di giorno in giorno per mandarla avanti, in una provincia di grandi contrasti, tormentata da problemi di esistenza elementare, delusa, perennemente delusa, sono state ampiamente indagate e non c'è alcun bisogno di fermarcisi.

L'idea cardine, che anima il direttore e compilatore unico di quel giornale, è che il problema della Calabria va affrontato in termini economicistici. Lui diceva Calabria, e anche noi diciamo Calabria. In realtà egli la Calabria la vedeva da Cosenza e la restringeva in Cosenza e nelle sue campagne, nei Casali, pur essendo perfettamente informato del profondo divario di cultura, in senso storico, antropologico e sociologico, fra Calabria citra e Calabria ultra. Nelle pagine del "Bruzio" si

parla del mondo, dell'Europa, dell'Italia, di Cosenza. Catanzaro e Reggio non esistono se non per qualche cenno statistico obbligato. Questa è una tendenza strutturale del calabrese. Trovare un cosentino che dicendo Calabria allunghi il concetto oltre i Casali, credo che sia impresa disperata. Se lo fa, lo fa per pressione dottrinale. Visceralmente, per educazione familiare, non esce fuori dalla ghirlanda dei Casali che ricinge elegantemente la capitale. Ma, tant'è, per Padula il problema di principio era fondamentalmente lo stesso, per cui, pur pensando solo a Cosenza, poteva innalzare una bandiera unitaria e parlare per tutta la regione. Nello spirito è così, ed ha ragione lui.

A dargli la spinta dottrinarica e la misura per un'impostazione economicistica del problema Calabria, lo abbiamo detto, è Antonio Genovesi. Nel n. 2, 5 marzo '64, del "Bruzio", prendendo le mosse da un progetto di costruzione di una strada, il Padula descrive l'ultimo viaggio di Ferdinando II nelle contrade calabre avvilitte da una miseria barbarica. Una folla cenciosa di uomini e donne si assiepava lungo il passaggio, ed il re colse con un brivido, negli occhi febbricitanti dei quei bruti, una sorta di oscura minaccia, un presentimento di morte. E disse a se stesso: «In quella turba miserabile di uomini, di donne e fanciulli, o si trova il mio uccisore o vi deve nascere». Non si ingannava, perché due di quei tanti occhi che lo fissavano erano di Agesilao Milano fanciullo.

In quella situazione, scrive Padula, «Carlo III avrebbe detto: Mutiamo in floridi paesi tutti quei meschini villaggi, che, secondo m'inoltro, mi si avanzano minacciosi agli occhi or dalle falde dirupate dell'Appennino, ora dai pantani fetidi e melmosi del Vallo; e quando il commercio avrà creato l'agiatezza, e l'agiatezza il buon costume, quando una strada commerciale avrà cangiato quei paesucoli in centri attivi di manifatture e d'industrie, io avrò un popolo di uomini e non di bruti feroci, io sarò il padre ricco di una ricca famiglia. — Ma il pronipote di Carlo III non trovò tra le gioie, che n'ereditò, l'anzidetto raziocinio, e però disse: Facciamo una strada militare».

Il richiamo a Carlo III, al re delle riforme, è suggerito ovviamente dal contrasto fra la politica praticata da quel re, in funzione del bene pubblico, inteso anche come bene della monarchia, e la politica di oppressione feudale praticata da re

Ferdinando II. Ma ritornare a Carlo III, al re del Genovesi, significava soprattutto proporre il ripristino dello spirito del principe riformatore. La politica delle riforme, cominciata e poi interrotta nel secolo XVIII, è da riprendere. Non strade militari, ma strade commerciali, che servano ai traffici. La lezione del Genovesi, insomma, funziona: è la lezione che Giuseppe Maria Galanti, Domenico e Francescantonio Grimaldi avevano già accolto e applicato alle cose di Calabria, come altri illuministi di scuola genovesiana l'avevano applicata, espandendola, ad altre situazioni regionali. Poco prima il Padula aveva deprecato che governi e feudatari del passato anche recente avevano favorito le arti belle, non si erano curati delle arti utili. Che è un concetto tipicamente genovesiano, diffuso nelle *Lezioni di commercio*, teorizzato per la prima volta in quella *ratio studiorum* che è il *Discorso sopra il vero fine delle lettere e delle scienze* del '53. Il Padula lo riprende e ripete in più punti, applicandolo alla situazione specifica della sua regione. Tra noi, egli dice nel n. 7, 23 marzo '64, «l'insegnamento scolastico fuorviò le vergini forze di nostra intelligenza con studii morti, che alimentano una curiosità puerile, un orgoglio ridicolo, e tu ti abbatte in persone che, conoscitrici dell'attica mina e del sesterzio romano, non possono ancora, e siamo a tre anni (*dall'Unità*), comprendere il nuovo sistema metrico».

Il borbonico governo, dice poco oltre, nel n. 17, 27 aprile '64, «fondò accademie pei poeti, collegi pei musicisti, istituti di pittura e scultura, ed i profusi sussidi diedero ottimi frutti. Avemmo poeti e cantanti, avemmo pittori e scultori e musicisti valentissimi: ma qual bene ce ne venne? [...] Con che pietà dee guardarci lo straniero che mettendo piede in Napoli vi trova mille che pingono le più lievi tinte di un bel tramonto, e non un solo che sappia colorare un filo di cotone, una stoffa di seta!». E venendo alla Calabria attuale, egli trova modo non solo di contestare ma anche di irridere gli studi sterili di lingua e di filosofia. Che erano gli studi che egli stesso aveva attraversato. Ma ora a quegli studi contrappone le discipline pratiche. Quelli «rendono per quanto inutile altrettanto superbo chi gli coltiva» e non menano a nessuna professione; queste invece immettono all'industria, alle arti, ai mestieri.

Non ci vuol molto a scoprire nella filigrana di queste

pagine il volto del Genovesi: il Genovesi p. es. di questo passo delle *Lezioni*:

In molti domina tuttavia lo spirito delle vane e inutili sottigliezze, una sfrenata passione per la pedanteria. Egli pare che ci manchi il buon gusto di riflettere che gli studi, i quali migliorano l'uomo e gli son giovevoli, non sono già né quelli delle pure e astratte immaginazioni senza pratica nessuna, né quelli delle mere parole; ma bensì quelli delle cose, alle quali debbono essere indirizzate le ricerche delle idee e delle voci. Conciossiaché, essendo l'uomo un essere reale, per poter ben vivere gli è bisogno di avere reali e sode, non fantastiche, cognizioni. In fatti noi siamo rimasti molto indietro alle altre nazioni nella vera fisica, nella storia naturale, nelle scienze geometriche, nelle meccaniche e in molte altre di quelle che riguardano l'uomo fisico. Siamo anche indietro assaissimo nelle scienze morali e nell'economiche.

(I, XXII, 18)

Oppure di quest'altro del *Discorso sopra il vero fine* che cronologicamente precede quello che abbiamo letto e che può considerarsi a fondamento della nuova *ratio studiorum*:

Eravamo avvezzi alla gloria delle inutili sottigliezze e della ciarleria [...]. Quindi è che con tutti i nostri studi noi non abbiamo ancora fatto alle gentili e utili scienze quell'onore ch'esse da noi dovevano e potevano aspettare. La geometria, l'astronomia, l'aritmetica, la fisica, la storia della natura, le quali i Francesi, gl'Inglese, gli Olandesi, trapiantate dall'Italia [...], hanno coltivate e ingrandite [...]. Ci desteremo giammai per raccogliere il vero e sodo frutto de' nostri studi, o saremo sempre gli ultimi di Europa? Sacrifichiamo una volta la seduttrice e vana gloria dell'astratta speculazione [...]. Comuniciamoci un poco agli ignoranti [...]. Io ardisco dire esserci pochi paesi in tutta la Terra ne' quali le scienze, quandoché lor piaccia comunicarsi un poco a' contadini e agli artisti, possano una maggiore e più soda ricchezza e grandezza produrre, quante sono le fortunate provincie di questo Regno.

(XLIII-IV)

Che le pagine del Padula siano intonate sulle argomentazioni del Genovesi è così evidente che il fatto si sottolinea da sé: ripreso il tema dell'oziosità degli studi contemplativi, ripreso il rigetto della ciarleria accademica, ripreso il riconoscimento del primato delle scienze pratiche, volte all'utile della società umana, ripresa infine la fiducia che industrie e commerci migliorano non solo le condizioni economiche ma anche

quelle morali. Solo che il discorso del Genovesi è tenuto su un livello di altissima filosofia, investe problemi di fondo di una civiltà in crisi, si sviluppa lungo l'asse di un integrale rinnovamento di funzioni e di valori. Nelle pagine del Genovesi non solo si imposta la nuova *ratio studiorum*, ma si propone con chiarezza galileiana la fondazione di un nuovo concetto di cultura e di letteratura. Come se ciò non bastasse, nelle pagine del Genovesi si celebra la caduta della tradizione della retorica di tipo umanistico, e il problema della lingua viene inteso non più come fatto letterario ma come fatto sociale e nazionale. Genovesi sa di operare positivamente per una svolta decisiva nella storia della cultura italiana ed europea. E sa anche di operare non in una zona periferica ma al centro di uno dei quadrivi della cultura europea, come era Napoli nella sua età. Non si commette delitto di lesa maestà se si riconosce che quei temi, in Padula, si sono abbassati, hanno smarrito lungo la strada della mutuazione l'intensità e l'altezza del loro valore filosofico per divenire — ma è forse proprio questo il loro pregio — espedienti di prassi elementare di vita associata.

È normale che ciò avvenga. Le cose della seconda metà dell'Ottocento, in una regione periferica come la Calabria, non potevano valutarsi con metro illuministico. Sotto la coltre dell'immobilità economica e sociale sono mutati i referenti storici, i parametri di giudizio e di comportamento. E difatti il Padula, pur impostando, illuministicamente, i problemi sociali come problemi economici, tende per lo più a svincolarsi dalle strettoie di quel discorso economicistico per dilagare nel territorio, a lui più congeniale, della politica e soprattutto, con maggiore soddisfazione sua e nostra, della letteratura. La predicazione mazziniana non è passata invano e nemmeno possono essere passate invano le proposizioni del romanticismo germanico. La partenza genovesiana del lungo discorso che il Padula fa nel "Bruzio" mal si adatta all'accensione garibaldina, alla passione patriottica fondata, mazzinianamente, su un concetto morale della Nazione; mal si adatta soprattutto alla sua formazione retorica, al culto mai smesso per la retorica di tipo umanistico. Di qui non tanto le contraddizioni quanto i mutamenti di tono: dico mutamenti di tono nella tenuta delle argomentazioni essenziali, di livello teorico, in tema di principi. Il problema della

società calabrese, dello stato delle persone in Calabria è volenterosamente affrontato in termini economicistici, lo abbiamo detto più volte ormai, ma non riesce il Padula a tenerlo su una griglia di saldi principi dottrinali. La sfera in cui il problema si muove, si distende e dilaga è quella morale e quella letteraria, soprattutto quella letteraria.

Si prenda il tema della feudalità. La feudalità, si capisce, nell'età del Padula è poco più che un tropo; ma è un tropo che in Calabria è assunto ad emblema di uno stato acquitrinoso, su cui il tempo si è fermato, immemore e grigio. Il Padula, proprio sullo slancio della lezione degli Illuministi, affronta il problema in termini giuridici ed economici. Alla partenza, l'idea che muove la sua prosa sembra modellata su quella del Filangieri; ma subito il suo discorso si frange in rivoli di argomentazioni acute ma di contenuto locale, occasionale, provvisorio. La feudalità è in Padula un grumo allusivo, con filamenti morali e psicologici che giustificano la passionalità del dire, l'intensità simbolica attribuita al tema. Feudalità sono i proprietari terrieri, sono le terre incolte, le terre demaniali usurpate, i galantuomini, i fantasmi dell'oppressione paesana di cui egli stesso era stato, e in certo senso si sentiva ancora, vittima; feudalità è il sistema sociale ingiusto, stantio. Ma seguiamolo in qualche passo del "Bruzio":

L'inerzia dei proprietari non stimolata dal lusso, che manca, non corretta dall'istruzione di che sono privi, non distrutta dal bisogno, stante il modo feudale ond'è organata la famiglia, e l'inerzia eziandio del popolo, che privo d'idee è pure privo di bisogni, e soddisfatte le prime necessità naturali non chiede più in là, lasciano incoltivate le terre [...].

(27 aprile '64)

Non stimolata dal lusso: il lusso di cui aveva parlato il Genovesi, appunto, nelle *Lezioni di commercio* (I, X), come di un incentivo economico essenziale nella vita delle nazioni. È difficile per Padula svolgere un discorso in chiave economica senza ricorrere ai testi di quel maestro. E insiste, facendo qualche passo avanti rispetto al Genovesi, verso Adamo Smith:

Le fonti della ricchezza sono tre, *terre, lavoro, capitali*, e 'l lavoro è una relazione, la copula dei due estremi. Ora le terre sono incolte, i capitali

sono morti, o seppelliti nel Banco, o dati ad usura: che ne siegue? Ne siegue che il *lavoro* manca, che l'indigenza, e con essa il malcostume, l'ignoranza e il brigantaggio montano l'un di più che l'altro.

Non so se un economista dell'Ottocento direbbe che i capitali depositati in banca sono «seppelliti» e se condannerebbe l'usura se non sul piano morale o religioso. Certo parlerebbe di investimenti. Ma a Padula non interessano né i sistemi finanziari né i sistemi monetari. A lui interessano le terre, le desolate distese di terre abbandonate al pascolo nomade e stento; interessano i contadini senza lavoro, i braccianti a braccia conserte, abbruttiti dall'inedia. Mettendosi su questa direzione il discorso mantiene il mordente argomentativo. Il tono dottrinale cala, ma ne guadagna il piglio giornalistico, di facile presa sul sentimento e sull'immaginazione. La visione generale va in dissolvenza, ma si fa pastosa l'oratoria, diretta e personalizzata l'aggressione verbale. Il fatto è, però, che i contenuti, invece di chiarirsi e sciogliersi, si fanno via via vischiosi. La polemica alla lunga perde colpi. Innalzarsi al cielo della dottrina non si può. Genovesi e Filangieri si sono allontanati, e hanno lasciato il povero prete a sbrigarcela da sé. Sul tema della feudalità, o più propriamente sul tema della redistribuzione delle terre e, correlativamente, sul tema più assillante, in Calabria e a Cosenza, della usurpazione delle terre demaniali, il Padula finirà per scivolare. Il "Bruzio" chiuderà la sua esistenza su questa questione insoluta, praticamente abbandonando il campo.

A questo punto, ricorderete tutti, il Croce, come al solito per primo, pone un quesito:

Ma come mai un uomo che aveva visto così chiaro nel 1864, e posto la mano sopra un grave problema, se ne disinteressò poi affatto nei trent'anni che ancora visse, talché quelle osservazioni e meditazioni restarono un incidente nel corso della sua vita mentale?

(*La lett. d. n. Italia*, I, p. 89).

Chiunque ponga mano ad uno studio sul Padula si sente obbligato a riprendere quel quesito del Croce e a svilupparlo, confermandolo o negandolo, tanto più che il Croce notava, subito dopo quell'interrogativo, che la discontinuità era una costante anche

del Padula poeta, «ricco d'ingegno e d'immaginazione» ma sostanzialmente privo «d'intima serietà» (ivi, pp. 89-104). Sul problema c'è ormai una nutrita letteratura critica. In questi ultimi decenni, dopo lo scritto di Carlo Muscetta (che è diventato un classico), premesso all'edizione di *Persone in Calabria* (Edizioni dell'Ateneo, Roma 1967, 2^a), sono stati pubblicati numerosi saggi e qualche rassegna. A parte l'inevitabile paccottiglia, molti sono redatti con l'accortezza e l'umiltà che sono necessarie in queste cose; qualcuno è stato scritto con grande lena ma anche con la discutibile pretesa di impartire lezioni a dritta e a manca, cominciando col mettere tra i banchi, se non dietro la lavagna, lo stesso Croce. Ma tutti in varia misura utili per l'interesse che hanno suscitato intorno al problema Padula. Quanto a me, non avendo trovato la chiave per aprire porte chiuse, provo ad entrare in quelle aperte, a entrare cioè negli articoli del "Bruzio" nei quali a me pare che lo scrittore in quanto scrittore, con la sua poetica, con la sua retorica, sia sempre presente, sempre pronto a scavalcare politica economia sociologia e ad accamparsi in posizione di dominio.

Si può dire che ad ogni svolta del suo periodare si apre un quadretto, con sue figure e figurine realisticamente atteggiata, umorose, colorite, irriverenti. Altre volte basta, gli basta, un aggettivo a illuminare una scena, a far saltare in primo piano un fondo scuro. Accanto allo scrittore, ora sobrio e scabro, ora effusivo e invadente, sempre scaltro e sorprendente, c'è anche il retore, che però è raro che prenda il sopravvento.

Avevo cominciato col citare uno dei primi art. del "Bruzio", scritto per una strada che il vecchio governo doveva costruire come strada militare, il nuovo come strada commerciale, e che poi naturalmente non fu costruita più, né militare né commerciale. È l'art. 2 dell'anno I, 5 marzo '64. Comincia col dare dati e numeri, descrive situazioni e progetti. Ed ecco come di tra il groviglio dei numeri e dei dati progettuali sbucca lo scrittore di razza:

Che cosa si proponeva il Borbone con quella strada? Tenerci una mano sul collo, insidiarne, assalirne. Ed un traditore come c'insidia e ci assale? Ora si curva, ora si alza, cammina di sbieco, ci viene alle spalle, e ci stringe. Ora quella strada si muove appunto così; non entra bella e

franca nei paesi a dire: Eccomi la ben venuta; ma li rasenta di fianco, li segue con la coda dell'occhio, gli avvicina alle spalle; è insomma una strada quale potea concepirla il Borbone, strada insidiosa, strada traditora, strada serpe.

Una sequenza di immagini abilmente disposte per descrivere non già il percorso della strada, ma il suo significato, l'impressione e il senso di sconcerto che dà all'occhio e alla coscienza il suo andamento irregolare ed occhiuto. Si badi alla finezza del passaggio dal maschile al femminile: *Un* traditore, prima, che insidia e assale alle spalle; *La* benvenuta poi: eccomi la benvenuta, con tutti i sottintesi di letizia, di sorriso aperto e suasivo, confidente, di chi ci viene in casa ed apre le braccia. Ma questa è l'illusione, un lampo di desiderio accarezzato e subito smesso. Quella che ci arriva in casa non ha il portamento franco delle persone dabbene e amiche; non entra a viso aperto: *ci rasenta*; non guarda dritto negli occhi: ci segue con la coda dell'occhio ecc. Un capolavoro insomma di giornalismo immaginoso, giocato su variazioni letterarie e linguistiche, ad effetto.

Nello stesso articolo, verso la fine, espone le difficoltà in cui verranno a trovarsi i Comuni e la Provincia che dovranno, o piuttosto dovrebbero accollarsi le spese per la costruzione di quella strada. Le enuncia pacatamente, cifre alla mano; infine si prepara allo scatto, prendendo la rincorsa da lontano;

Ora, quando la provincia possa essere in grado di pagare la sua quota, i soli profeti dell'antica Palestina potrebbero saperlo; ma quello che senz'essere profeti dell'antica Palestina noi sappiamo di certo, egli è questo, che i Comuni pagheranno alle calende greche.

E fin qui siamo nell'ordinario: due periodi a costruzione sincrona, perfetta *concinnitas*, insomma prosa pianeggiante, a parte la malizia di quell'*ictus* che rinvia ai profeti del Vecchio Testamento, ripetuto per scandirlo con più gusto, goderlo e farlo godere. Che ci sia compiacimento letterario si vede subito; ma si vede subito anche la proprietà e la venustà saputa e controllata del dire. Ed ecco come, a ridosso di questo passo preparatorio, scatta il grande scrittore:

350 mila [ducati]! E dove volete che li piglino e Mongrassano e Cerzeto e Lattarico e San Fili e va dicendo, Comuni così poveri, che se coll'aiuto

delle grucce potessero fare il miracolo di muoversi con tutte le case, si vedrebbero gire pitoccano fino a Torino?

Torino è la capitale del nuovo Regno dove stanno i potenti, quelli che comandano. La visione di questi paesi della Calabria, in fila, che si tirano dietro ciascuno le proprie case, che vanno a Torino, e qui giunti, premuti dallo sferragliare dei cocchi ai margini delle strade, stendono la mano e mostrano le grucce come segno di menomazione per impietosire la gente, è esilarante. Ma attinge il suo umore da due verità storiche: la miseria oggettiva, che si vede e si tocca, e l'altrettanto oggettiva tendenza dei calabresi a rovesciare sull'autorità o sul potente piagnistei e proteste. Voglio dire che l'ironia, che si è condensata in immagini, sale su da un fondo serio e amaro. Subito dopo, di seguito, sullo stesso respiro, lo scrittore incalza:

Il solo San Benedetto Ullano può dire al Consiglio Provinciale: Se vuoi tre soldi, non gli ho; se un Agesilao Milano per uccidere tutti i nemici d'Italia, ne ho mille.

Che significato può avere, ci domandiamo, questa chiamata per direttissima di Agesilao Milano? Il quale era di San Benedetto Ullano, va bene. Ma non si comprende quella offerta di patriottismo, fatta in quel modo, con gli occhi rossi (*uccidere tutti i nemici d'Italia*), in un contesto dominato dall'ironia e dal compiacimento delle immagini e delle variazioni. Non ho tre soldi, dice San Benedetto, ma ho tanto amor di patria da esportarne, sotto forma di professionisti dell'attentato. L'incongruenza è palese. L'amor di patria, l'Unità da difendere a coltellate o a revolverate non sono in corsa, nessuno li ha chiamati. Di nemici d'Italia non si è parlato, non c'è ragione di parlarne. E allora? Allora il fatto è questo: che improvvisamente Padula, in quella miseria, intravede il gesto disperato, l'eversione. Nella prima parte dell'art. aveva rappresentato la folla di calabresi accorsa al passaggio di Ferdinando II: una folla cenciosa e minacciosa che comunica al Re il presentimento dell'attentato, il brivido della morte. Quest'ombra di eversione e di morte, evocata nella prima parte dello scritto, non si è dissolta, aleggia funerea sui periodi, si insinua nelle giunture. Dall'inedia generale, dalla miseria, può scattare la disperazione di uno. Un Agesilao

Milano potrebbe essere già in agguato, questa volta non contro la tirannide borbonica ma contro la nuova Istituzione. Un attimo: il Padula ci ripensa, fa un'inversione e volge ad offerta di amor di patria la sottesa minaccia. San Benedetto Ullano non ha tre soldi, ma ha mille Agesilao Milano. Contro chi? Contro l'Italia Unita? No, contro i nemici d'Italia: correzione troppo frettolosa e non richiesta. Dunque, un'aggiunta gratuita? Apparentemente sì. Ma in realtà è connessa ad un tema che ritorna. Fra non molto, infatti, di qui a pochi numeri del "Bruzio", Padula prospetterà esplicitamente il pericolo dell'eversione come latente nella situazione calabrese. I giovani calabresi, egli dirà, istruiti in discipline umanistiche, non trovando sbocchi di lavoro, frustrati nelle loro aspettative «non veggono altro argomento per uscire dai miseri termini dove sono ridotti, che di sconvolgere il governo costituito» (n. 17, del 27 aprile '64). E d'altra parte il brigantaggio, che è un tema che occupa moltissime pagine del "Bruzio", non è che una delle possibili scelte eversive, tremendamente attuale, incombente sulle sorti della nuova Istituzione.

Un articolo del 22 giugno '64 ha un titolo mesto: *L'Orfanotrofio di Cosenza*. Sotto quel titolo si sgranano a scoppi improvvisi, ripetuti e prolungati una miriade di immagini: immagini gioiose e lievi nella dizione e nella positura sintattica, ironiche, invece, e taglienti e amare nella prospezione del significato politico e sociale. Lo citiamo come esempio di bravura letteraria, ma non solo per questo; in prima istanza va indicato come esempio di passaggio, propiziato dalla letteratura, da questioni di principio a questioni concrete e quotidiane.

In uno dei primi articoli del "Bruzio", il Padula, enunciando il principio generale per il quale l'utile ha il primato sul bello, aveva consigliato ai suoi amici calabresi di costruire prima il pollaio (l'utile) e poi l'uccelliera (il bello). In quest'articolo sull'*Orfanotrofio di Cosenza* parte direttamente dall'uccelliera:

Tutti gli ordini religiosi amano... gli uccelli

principio generale, assiomatico. Conseguenza:

e 'l frate e la monaca fan di lor celle un'uccelliera, educano i cana-

rini, preparano i nidi e vanno in estasi sante quando li veggono a covare.

A cavare l'intenzione dell'a. di sotto il velo di quello svenevole amore per gli uccelli, ci aiuta un aggettivo. Il Padula forse qualche volta eccede nell'uso degli aggettivi; ma di solito non sciala: le sue aggettivazioni sono una sfida alla frase per la forza semantica che condensano su di sé, per la sorpresa che propagano intorno all'immagine. Come qui, appunto, dove l'aggettivo «santo» — *vanno in estasi sante* — copre di ironia divertita la visione di quella santità estatica e anticipa contenuto e finalità del passo.

Subito dopo dirà che anche i Gesuiti sdilinquiscono d'amore per le uccelliere. Tanto è vero che a Cosenza ne vollero due, una a destra e una a sinistra: uccelliere per bambini e bambine asserviti a pratiche degradanti.

Quanti dolci gorgheggi, quanti soavi pispigliamenti, quanti lievi battimenti d'ali non beava ciascuno di quei ruggiadosi!

L'aggettivo «santo», *estasi sante*, anticipa la scala sapientemente graduata degli aggettivi di questo passo: *dolci* i gorgheggi, *soavi* i pispigliamenti, *lievi* i tocchi d'ala: il tutto accolto e sintetizzato nella beatitudine ruggiadosa di quei tangheri: il contento *beava ciascuno di quei ruggiadosi*. Santa estasi, beatitudine ruggiadosa: perfetta corrispondenza a distanza, trasmessa dall'unità timbrica.

Qui la letteratura, o se volete, la retorica, è al servizio delle idee, e aguzza le armi dell'attacco. Non è un'ennesima occasione di anticlericalismo, un'altra professione di fede laica: è una protesta dell'umanità offesa, della dignità della persona che esige rispetto soprattutto quando è indifesa ed è facile oggetto di plagio.

Il grande Padula è forse in queste piccole cose. L'unità d'Italia, che è in cima al programma del "Bruzio" come programma di unità morale e sociale, si realizza in quest'opera di riscatto dal basso, la quale a sua volta si realizza nella mimèsi letteraria più propria. Nei versi, specialmente nei sonetti, e anche in alcuni pezzi di prosa intestati alle grandi occasioni patriottiche, alle adunate, alle esibizioni della Guardia Nazio-

nale, ai ricevimenti in Prefettura ecc., la voce prende intonazione melensa e la ricerca linguistica si fa insopportabilmente preziosa e pretensiosa. È il poeta che non ci convince. Se l'Unità d'Italia, la sua Unità d'Italia fosse quella, quella della filza di sonetti e canzoni scodellati nel foglio del 4 giugno — Viva lo Statuto, Viva il Re, Viva l'Italia ecc. tra fiori, telai operosi e querule ninne-nanne — preferiremmo la confederazione e persino la disgregazione. Invece, per fortuna, l'Unità d'Italia, sia come fatto politico sia come fatto culturale e morale, è mimata dal quotidiano della sua prosa giornalistica, dalle sprezzature calibrate e ammiccanti, dai divertenti funambolismi retorici, insomma dalla sua bravura di letterato al servizio di un'idea, per il riscatto dei diseredati del Sud. In questa prosa, fra politica e letteratura, fra antropologia e sociologia, la Calabria non si intrude, come tema a soggetto, ma sta, corpostamente, punto fermo, miraglio lucente.

Ed ora mi sia consentita una nota. *L'Ostracismo de' porci* è un articolo (4 maggio '64) che polarizza l'attenzione del lettore con questo attacco a sorpresa:

Il calabrese nasce tra i porci e le porcelle.

Questo attacco, che è piaciuto a molti, ma per ragioni diverse da quelle per le quali piace a me, è rivelatore dell'amore costante e inconcusso per la Calabria.

I porci e le porcelle:

non è una dizione corrente e nemmeno è un'invenzione da poema epico; è una dizione italianizzata su una sinopia dialettale. E la sinopia, bellamente calabrese, è questa:

puorci e purcielli.

Il calabrese nasce «tra puorci e purcielli», cioè in mezzo ad un'enorme quantità di porci, maschi e femmine, piccoli e grandi, tanti tanti. Il dialetto rende la figura della quantità indefinita col raddoppiamento tematico e fonetico del termine. Alla stessa stregua il napoletano ha forme del tipo *feste e festicciole*, per dire tante feste, di tutti i tipi, tante. *Puorci e purcielli*, dunque. Ma la trascrizione letterale sarebbe deviante, perché l'italiano non ha una figura omologa.

Il calabrese nasce fra porci e porcelli

significherebbe altra cosa, cioè «tra proci grandi e piccoli», senza l'idea della quantità che è nella formula dialettale. Peggio sarebbe

tra i porci ed i porcelli

che definirebbe individualmente (con l'articolo determinativo) le immagini dei porci grandi e dei porci piccoli. E allora il Padula di colpo decide per la formula a sorpresa, divertita e sorridente, saltando l'esigenza semantica. E scrive

tra i porci e le porcelle

caricando fra l'altro il sorriso di saputa malizia. Ma il sostrato calabrese e dialettale rimane, evidente e provocatorio.

Un'altra nota. In un articolo del 6 luglio '64 riporta dei versi di canzone popolare:

Nu juornu li peducchi feru festa,
Mi jiano pe li spalli cumi muschi

.....

E traduce: «I pidocchi... festeggiano e fan galloria».

Il verbo *festeggiare*, nel senso di «far festa», «manifestare gioia», «far baldoria» insomma, intransitivo, è registrato: è in Boccaccio e in Machiavelli. Ma a me pare che il Padula qui si sia lasciato prendere la mano da un napoletanismo. A Napoli *festià* = far festa, intransitivo. In Calabria invece *festijà* è transitivo, ha dopo di sé il complemento diretto, come in italiano: festeggiare qualcuno, qualche cosa. La canzone popolare, infatti, dice *feru festa*; non dice *festijaru*, come pure avrebbe potuto dire senza turbare né quantità sillabica né ritmo: *feru festa* → *festijaru*: la strofa non ha obblighi di rima, e l'assonanza sarebbe salva. Perché allora il Padula ha tradotto *feru festa* con «festeggiano»? Per esibire un vezzo linguistico? Sì, certo, nel Padula non sono rari i compiacimenti e i virtuosismi linguistici. Si pensi per es. all'agg. *boccino* usato più di una volta:

Il vivere nomade di nostre bestie boccine (13.7.64)

per dire bovine. L'aggettivo "boccino" non aggiunge nulla né dal punto di vista suggestivo né dal punto di vista grammaticale, perché alla sua radice e nella sua storia non ha niente più della «vacca» da cui deriva. Ma è una rarità, presente in pochissimi scrittori toscani, il Pulci, il Varchi, qualche altro, e nel vernacolo antico di Arezzo: un'esibizione e nient'altro. Non così, invece, mi pare, *festeggiare* da *festià* napoletano.

Forse questa mia insistenza nell'indicare una filigrana napoletana sotto l'italiano di Padula, in questo tramite, è una forzatura. Ma, lo sia o non lo sia, per me ovviamente non lo è, voglio dire che i due poli della cultura di Padula, a livello antropologico e a livello storico, sono la Calabria e Napoli. Sia sul piano paradigmatico sia sul piano sintagmatico si rinven- gono calchi e si scoprono sinopie del calabrese e del napoletano, il tutto entro un'unità italiana e letteraria senza sbregghi, perfetta. Ecco qui: la Calabria, Napoli, l'Italia. Voglio dire soprattutto che l'analisi linguistica, praticata con scaltrezza di metodo e finezza di tecnica, è in grado di rilevare e documentare poli culturali, ascendenze e prestiti letterari, filigrane e griglie di sostrato: di rilevarli con una ricchezza e fermezza documentaria che la critica delle idee non può consentirsi.

A me sia consentito di concludere mutuando un brano da una relazione che tenni sul Genovesi in un convegno di studi.

Un'elencazione prolungata di fatti di lingua, fuori di un sistematico spoglio, non ha senso. È però importante denunciare certe occorrenze, certe consuetudini sintattiche e lessicali. E ad ogni modo dobbiamo dire che coloro, pochi o molti, i quali accusano la critica letteraria di indugio troppo prolungato su considerazioni e analisi formali, forse non dicono sciocchezze; ma denunciano impazienza e incomprensione*.

Raffaele Sirri

* Questo saggio riproduce, rimaneggiato e adattato, il testo di una conferenza tenuta all'Accademia Cosentina la sera del 27 dicembre 1985.

Per la bibliografia sul Padula rinvio al vol. di Domenico Scafoglio, *Vincenzo Padula: storia di una censura*, Lerici, Cosenza 1979, che contiene una nutrita schedatura bibliografica aggiornata fino al 1978. Un recente scritto su Padula: Luigi Reina, *V. P., "Parallelo 38"*, (Reggio C. 1985).

INTERPUNZIONE NEL PIENO E TARDO RINASCIMENTO: TEORIA E PRASSI

1. Il primo tentativo di fondare una disciplina linguistica, rappresentato dalle *Regole della lingua fiorentina* (1495)¹, ebbe incidenza insignificante nel processo di formazione di un omogeneo sistema della scrittura volgare.

Quando, nei primi decenni del Cinquecento, la questione del volgare si porrà in termini più consapevoli e con intenti di comunicazione, si manifesterà, soprattutto nell'ambito della editoria, l'esigenza di fissar regole ben precise per una lingua che sembra presentare una varietà di forme e suoni irriducibile ad una precisa codificazione, un insieme differenziato e conflittuale di usi della comunicazione linguistica e una serie estremamente eterogenea di eventi nel campo della parola e della scrittura.

È questo il momento delle polemiche sulla natura del volgare letterario, che comportano insieme i primi tentativi della sua definizione e regolamentazione; è il momento dei problemi della ormai fiorente produzione libraria, dell'industria editoriale e dell'offerta del libro come merce: è il momento della nascita della grammatica volgare².

L'attività grammaticale cinquecentesca non si esaurisce nella compilazione di pochi trattatelli; dal 1516, anno della pubblicazione delle *Regole grammaticali della lingua volgare* del Fortunio, è tutto un fiorire di testi di riflessione teorica sulla lingua che tentano di determinare e indicare leggi generali e di superare la conflittualità e disomogeneità delle «pratiche» della comunicazione linguistica.

È una produzione ampia — si registrano ben duecento edizioni di testi sull'argomento — ma estremamente disorganica, diversa per livello tecnico, tipologia e estensione (grammatiche elementari, complesse trattazioni teorico-linguistiche, opuscoli, voluminose argomen-

¹ *Regole della lingua fiorentina*, Bibl. Vaticana, cod. lat., reg. 1370, cc. 1-16.

² A. Quondam, *Nascita della Grammatica, appunti e materiali per una descrizione analitica*, in *Quaderni storici*, n. 38 (1978), p. 565: «... durante il percorso la "questione della lingua" si è trasformata nella "questione della grammatica", proprio come segno generale, tendenza propria della dinamica del processo in atto nella comunicazione linguistica, nelle sue forme determinate (di scrittura e di testo), nei suoi luoghi deputati (la Corte, l'Accademia), nei suoi oggetti materiali e istituzionali (il libro, la scuola)».

tazioni) che descrive il percorso delle strutture fonetiche, morfologiche e sintattiche della nostra lingua nel corso di un secolo, con le sue provvisorie, incerte, mutevoli, ma significative tappe.

I grammatici, tra i problemi di carattere pratico e normativo, spesso, fanno rientrare anche l'*ars punctandi* che è strettamente legata alla storia della lingua e accompagna la scrittura nel suo farsi come «*ars naturaliter scribendi e ars artificialiter scribendi*».

Il discorso sulla punteggiatura cinquecentesca non può prescindere da una rapida premessa storica sull'argomento, che va studiato inizialmente appunto nel suo duplice aspetto storico e teorico.

La storia dei segni nel tempo mette a nostra disposizione, infatti, una serie di dati volti a chiarire l'origine, lo sviluppo e gli elementi costitutivi dell'*ars*.

Il medioevo eredita, inizialmente, il sistema interpuntivo dell'antichità classica: tre *positurae* o *distinctiones*, in seguito *puncturae* rappresentate graficamente da un unico segno: il punto, che varia di nome e di collocazione secondo le posizioni che deve indicare.

In basso segna la *subdistinctio* e si dice *coma*; a mezzo rappresenta la *media distinctio* e prende il nome di *colon*; in alto esprime la *distinctio* e si chiama *periodos*³.

In seguito le rappresenta graficamente in modo diverso, specialmente dopo l'introduzione dei caratteri minuscoli: *coma* /'./; *colon* /:/; *periodos* /.../.

Quest'uso si conserva fino alla fine del XIII sec., quando subisce significative modificazioni per effetto dello studio più approfondito della grammatica e della sintassi ad opera dei maestri bolognesi dell'*ars dictandi*.

In realtà Tommasino Armannini, nel *Microcosmus Dictaminis*, Giovanni Odonetti, nell'*Illuminarium sive introductorium in arte dictaminis* e lo sconosciuto grammatico che, verso la metà del Trecento, commentò l'*Ars dictaminis* di Giovanni di Bonandrea, hanno il merito di presentare, per gradi, la definitiva emancipazione dal sistema interpuntivo classico. Per l'ignoto commentatore dell'*Ars*, infatti, i punti, ben sette, sono divisi in sostanziali e accidentali; sostanziali sono: la *virgola* /,/ = subdistinzione, il *coma* /'./ = distinzione, il *Colo* /:/ = clausola, il *periodo* /;/ = tutta epistola; accidentali, invece, il *punto legitimo* o *doppio* /.../ che si usa in luogo di un nome proprio ignorato, il *semi-*

³ Cfr. Donatus, *Ars Prima*, in *Diomedis Opus Quam Plurimis Erroribus Purgatum*, Venetiis MDXIX, p. 93.

«Distinctio est, ubi finitur plena sententia: huius punctum ad summam literam ponimus. Subdistinctio est ubi non multum superest de sententia: quod tamen necessario separatum mox interferendum sit: huius punctum ad imam literam ponimus. Media est, ubi fere tantum de sententia superest quantum iam diximus, cum tamen respirandum sit: huius punctum ad mediam literam ponimus».

punto /./ o = /, che si usa per andare a capo interrompendo la parola e il *punto interrogativo* /:/⁴.

Questa feconda attività grammaticale, volta a regolamentare la funzione dei segni, resta quasi lettera morta nei manoscritti volgari. Nel codice trivulziano della *Divina Commedia*, ad es., si registra solo il punto alla fine di ogni terzina e null'altro; il Petrarca stesso, che ebbe gran cura nel punteggiare le sue opere latine e volgari, come risulta dagli autografi, non rivela sicurezza e precisione nell'uso dei segni e scambia il *sospensivo* col *colon* e viceversa.

Anche in età umanistica il divario tra gli interventi normativi (teoria) e l'impiego dei segni (prassi) è insanabile. Sia che si parli genericamente di *cursus* o particolarmente di *periodo*, l'interpunzione viene considerata dagli umanisti un elemento importante dell'espressione⁵; ma l'*Ars* di Gasparino Barzizza, il *De Rhetorica* di E. S. Piccolomini e i *Rudimenta Grammatices* del Perotti non trovano corrispondenza nella prassi interpuntiva seguita nei manoscritti e negli incunaboli. In questi, mentre la trattatistica codifica ormai l'esistenza di nove segni (*suspensivus* /,/ = virgola; *colus* /:/ = punto fermo; *coma* /'./ = punto e virgola; *periodus* /;/ = tutta epistola; *semi-punctus* /-/ = accapo; *geminus punctus* /:/ = punto fermo; *interrogativus* /:/; *exclamativus* //./ e *parenthesis* /)/, o non si riscontra alcun segno interpuntivo o solo il punto e, raramente, il punto, la virgola e i due punti insieme.

Ricordata brevemente la situazione interpuntiva dell'età medievale e umanistica, l'indagine può prendere in esame il processo dell'elaborazione dell'*ars* nel Cinquecento.

Non esiste riferimento alla punteggiatura nel quasi sconosciuto trattatello delle *Regole Fiorentine* (1495); l'argomento è trascurato più tardi anche dal Fortunio, nelle *Regole grammaticali della lingua volgare* e solo *en passant* è sfiorato dal Bembo nelle *Prose* e dal Trissino nella *Grammatichetta*.

Per la storia dell'*ars punctandi* rinascimentale, assume rilievo la trattazione che del problema offre il Dolce nel terzo libro *Delle osservazioni nella volgar lingua*⁶.

⁴ Cfr. A. Roncaglia, *Note sulla punteggiatura medievale e il segno di parentesi*, in *Lingua nostra*, f. I, gennaio 1941, p. 8. (racchiudo d'ora in poi, anche nelle citazioni, tra due sbarre il segno preso in esame).

⁵ Cfr. C. Trabalza, *Storia della Grammatica Italiana*, Milano 1908, p. 45, n. 1: «Avevamo tentativi parziali di ortografia e anche più particolari di punteggiatura. Questa precedenza nella costituzione di regole ortografiche e di punteggiatura ebbe due diverse cause oltre quella del dissidio tra il latino e il volgare: le esigenze create dall'invenzione della stampa, e il gusto che il classicismo veniva sempre più raffinando e che voleva dimostrare anche nei minimi particolari della scrittura. Per tale rispetto il costituirsi di questa parte della grammatica in norme speciali era un avviamento di progresso, perché moveva, dal bisogno sentito dall'artista di conservare alla sua parola tutta quella vita, o la parte di quella sua vita di cui egli aveva coscienza».

⁶ L. Dolce, *Delle osservazioni nella volgar lingua*, Venezia 1550, (Qui cito dalla ed. Venezia MDLVI).

L'a. esordisce con un elogio all'inventore dell'ars:

Qual si fosse lo inventore del distinguer con la diversità de' punti le diverse qualità de' pensieri nostri; apportò egli senza fallo, grandissimo utile agli studiosi delle lettere, e ai lettori di qualunque libro conciosia cosa che le distinzioni poste ai luoghi loro levano molte difficoltà dall'animo di chi legge: le quali spesso rendono i sentimenti dubbiosi, furono già e saranno tuttavia cagione di fare incorrere gli uomini in diversi errori [...]. Ma, come che questa bellissima invenzione sia cagione di molto bene: nondimeno pochissimi si trovano di quelli che v'abbiano posto cura: e si sono veduti alle volte scritti di mano d'uomini dottissimi senza punto, o distinzione alcuna, altri, che pure mettendogli, gli poneno fuori di luogo: come che essi stessi se medesimi non intendessero⁷.

La trascuratezza degli autori e stampatori della prima metà del Cinquecento, continua ancora l'a., rende la lettura dei classici greci e latini e addirittura dei nostri Dante e Petrarca assai difficile; basta a tal riguardo l'esempio seguente:

lo aver trovato alcuni in questo verso:

E corcherassi il Sol là oltre, ond'esce,

la distinzione dopo il verbo, fece loro confondere e guastar tutto il puro e lucido sentimento di quel Poeta, non si avvedendo, che l'istesso verbo s'applicava ai due fiumi Eufrate e Tigri, che nel seguente verso posti si trovano;

D'un medesimo fonte Eufrate e Tigri;

e che essi fiumi, e non il Sole, erano il retto di tal verbo⁸.

Il Dolce scorge nella chiarezza il fine della punteggiatura e loda l'opera accurata di alcuni editori, correttori-filologi e grammatici, come Aldo Manuzio, Andrea Navagero e Pietro Bembo «che con grandissima fatica e diligenza [...] arrecano nelle tenebre luce» consentendo di leggere Omero, Demostene, Virgilio, Cicerone e i nostri poeti toscani «corretti e ben distinti e quindi lucidi e ordinati».

Prima di inoltrarsi, poi, nell'analisi separata di ogni segno che sarà, passo passo, sostenuta da numerose esemplificazioni tratte da opere di Petrarca e Boccaccio, l'a. anticipa in una rapida sintesi i punti focali della successiva esposizione analitica:

Noi adunque habbiamo il Punto, come gli antichi havevano, il quale dimandaremo *Fermo*, ò *Finale*, perché dove si ferma la sentenza, & ha fine il Periodo, lo poniamo; & ciò non di sopra, ò a mezzo della lettera, come essi facevano, ma di sotto vicino alla vocale in questo modo */.* Habbiamo la *Coma*, con la quale usiamo a distinguer la copula, (cioè la *E*, e certe altre congiuntioni) & appresso alcuni membri: e questa è una verghetta curva a guisa della *C* in contrario, posta pur sotto la vocale in cotal maniera */,* a questa mettendosi sopra un punto così */;* diviene ella quell'altro punto addimandato *Punto Coma*; per essere ambedue congiunti, & accoppiati insieme; il qual *Punto*

⁷ L. Dolce, *Le Osservazioni*, Venezia MDLVI, p. 149.

⁸ L. Dolce, *op. cit.*, p. 150.

Coma stà, dove il senso, o per trapposizione d'alcuni membri è imperfetto, o dove senza trapposizione d'alcuni membri è imperfetto, o dove senza trapposizione restano sospeso, altra cosa, che da quello, ch'è inanzi, dipende, necessariamente s'aspetta. Seguitano i due punti in questa guisa */;* i quali dimostrando in ciò che segue, contrarietà, o pur certe parti dividendo, o approvando, ci concedono fermare alquanto. L'interrogativo; di cui s'è detto l'ufficio, è il *Punto* con una tratta sopra ritorta, che comincia di sotto dal lato sinistro, e fornisce all'insù nel destro così fattamente */?*. La parentesi; altrimenti trapposizione, sono due *C*, l'una rivolta contra l'altra in questa forma *()*: la quale si adopera allora, che cominciandosi a ragionare di alcuna cosa, prima che quella si fornisca, si trappone altro, sospendendo il sentimento della prima⁹.

Il riporto così minuzioso di questi ed altri passi delle *Osservazioni*, un po' pedante forse, non è immotivato. Il capitoletto del Dolce non solo è quanto di meglio sia stato scritto di espressamente dedicato alla punteggiatura da parte dei discettatori cinquecenteschi della lingua (già solo per questo merita una conveniente attenzione), ma aiuta a cogliere anche per l'ars l'invito palese a servirsi di modelli.

Il grammatico, dal momento in cui si appresta a ragionare separatamente dei vari segni — offrendo a vantaggio di chi desidera «apprendere questa bella e profittevole arte del puntar» numerosi esempi tratti dal Petrarca e dal Boccaccio — alla fine del suo discorso, trasmette la lezione di un'interpunzione condizionata dall'imitazione, avvertendo i lettori che le regole e le raccomandazioni che si susseguono nelle sue pagine possono certo bastare alla «cognizione che di tale materia si può avere» ma che da sole, non sorrette dall'attenta lettura di testi esemplari, sono insufficienti se non inutili:

Gioverà più al giovane studioso della Toscana favella leggere accuratamente le carte de' buoni Scrittori, che lo havere apparato benissimo tutti i precetti della Grammatica, non meno, che della Ortografia, e della Distintione, che in questi tre libri si contengono¹⁰.

Questo modo di vedere il problema nasce, com'è evidente, dai presupposti stessi del pensiero rinascimentale: il principio letterario dell'imitazione, divulgato da voci autorevoli e alimentato da matrici profondamente operanti nell'epoca, tende a irrigidire, nell'emulazione di modelli letterari, assunti come modelli totali, anche la complessa e mutevole materia che distingue i ritmi interni del discorso, regola il progresso del pensiero e puntualizza l'intonazione dell'espressione soggettiva:

Ho detto, che 'l coma si pone inanzi la copula *E* [...] come in questo altro esempio del Boccaccio si vede, *Ma sempre della gloria di vita eterna, e d'Iddio, e de' Santi, gli ragionava*. Overo. *Haveva una sua Donna, la quale egli sommamente amava, e ella lui*. [...] Mettesi inanzi alla particella *Che*, ò Pronome Relativo, ò Congiunzione, ch'ella sia. Congiunzione: come

Amor, se vuoi, ch'io torni al giogo antico.

⁹ L. Dolce, *op. cit.*, p. 166.

¹⁰ L. Dolce, *op. cit.*, p. 177.

Relativo: come

Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono¹¹.

Anche il Giambullari, dopo un anno, si impegna nello studio dei segni. Alla fine del quinto libro *Della lingua che si parla e si scrive in Firenze*¹², primo esempio di grammatica toscana, l'a., dopo aver precisato che la pagina scritta si articola con quattro tipi di punti e cioè: *sospiro*, *punto comato*, *coma* e *punto* «non meno certamente differenti tra loro nel carattere; che diversi nella valuta, e nella forza del loro ufficio», consiglia anche l'uso dell'*interrogativo* che non «è trovato per distinguere, o per terminare [...] la clausola: ma solamente per dimostrare il modo della pronunzia, che in su quella sempre si varia da lo ordinario. Con ciò sia che e' non si mette o segna già mai, se non dopo dimanda [...]. Et per questa cagione, come non molto necessario, non si annovera co' primi quattro necessari a tutte le clausole che si distendono punto in lungo»¹³.

Tra i punti poco necessari annovera anche la *cometta* o *apostrofe*, che «mostra la sospensione della sillaba, dove manca l'ultima lettera, come *amor'*; o la prima vocale, come *da 'l Cielo* cioè *da il Cielo*».

Il Giambullari riconosce, quindi, solo sei segni che regolano il flusso della scrittura, e questa prescrizione potrebbe far pensare che si è compiuto un passo indietro nella storia che stiamo tracciando (il Dolce già parla di sette tipi di punti), se si ricordano i nuclei perottiani, ma si cadrebbe in errore perché le argomentazioni dell'a. sono indirizzate al volgare toscano: il grammatico, con un discorso più chiaro del Dolce, propone pause toscane per il volgare toscano, sostenendo, anche per la punteggiatura, quel programma che il Bembo ed altri avevano elaborato per stabilire e diffondere un tipo di lingua uniforme per tutta l'Italia. Concentra infatti l'esame «de le spezie de' nostri punti e come e' debbino mettersi in uso per maggior' chiarezza e bellezza di tutto quello, che si distende con la scrittura» nella novella nona, della quarta giornata del *Decameron*:

Con ciò sia che il sospiro la forma e la figura del quale è questa /, si pone ordinariamente dopo qual si voglia membretto, che per se medesimo non ha senso. Il che per dimostrare più apertamente che sia possibile; noteremo questa clausola del Boccaccio nella XXXIX sua novella, da lui posta in questa maniera. *Essendo, la novella di Neifile finita; non senza aver gran compassione messa, in tutte le sue compagne: il Re, il quale non intendeva, di guastare, il privilegio di Dioneo; nonnendosi altri à dire, incominciò.* e adunque il sospiro dopo *essendo*; dopo *messa*; dopo *re*; dopo *intendeva* e dopo *dire*. Ciascuno de' quali è un membretto, che posto da se medesimo, non hà vero significato.

Il punto comato la figura del quale è questa /; si pone dopo qualsivoglia mem-

¹¹ L. Dolce, *op. cit.*, pp. 167-168.

¹² P. Giambullari, *De la lingua che si parla e scrive in Firenze*, s.n.t. [ma 1551].

¹³ P. Giambullari, *op. cit.*, p. 257.

bro, che per se stesso posto, ha qualche significato avvegna che non intero; per essere egli parte della sentenza; come nello esempio predetto. *Essendo la novella di Neifile finita; [...] il Re, il quale non intendeva, di guastare il privilegio di Dioneo;*

La coma, che son duoi punti insieme in questa maniera /; si pone sempre nel mezzo della clausola a dimostare che quivi si ammezza tutto il senso di quella: e a dare spazio al lettore di ricorre il fiato: e di ripigliare altrettanto di lena, per condursi al fine della clausola. Et però nello esempio proposto è ella solamente segnata dopo *compagne*.

Il punto che avrebbe giustamente a chiamarsi fermo; perché egli è quello che termina e chiude tutta la clausola, si figura così /./ E sempre si pone nello ultimo; dove non solamente si raccoglie il senso intero e perfetto di tutta la precedente sentenza: ma non vi si puote ancora aggiungere più cosa alcuna che bene vi stia; senza cominciare una clausola nuova: se già la cosa soggiunta non fosse un avverbio; od un nome avverbialmente posto; come su nello esempio detto, dopo quello, *incominciò*, si aggiungesse un *così* od un *in questa guisa*, e simili che nondimeno vi si intendono per l'ordinario: e molto meglio forse vi stanno in potenza che in atto¹⁴.

Sono le prime tappe di un viaggio affascinante, durante il quale saranno fissate, proprio nel Cinquecento, delle regole molto simili a quelle dell'odierna punteggiatura.

Lo studio dell'*ars punctandi* alimenta, poi, due opere, pubblicate quasi contemporaneamente nel 1566, *Interpungendi Ratio* del Manuzio e il *De punti ed accenti che ai nostri tempi sono in uso* del Lombardelli.

Il Manuzio, valendosi di lunghe esperienze tipografico-editoriali, espone in modo sintetico il sistema interpuntivo coevo: lo presenta nei suoi confini strettamente grammaticali e sorvola su qualsiasi finalità e potenzialità estetica dell'uso delle pause nel discorso. Sull'esempio del Giambullari, sei rimangono i segni per l'esperto editore-scrittore che, nella pratica, cogliendo le infinite possibilità del *mezzo punto /;*, lo utilizza abbondantemente nelle stampe dando vita ad un più regolare equilibrio dei membri del discorso¹⁵.

Altra consistenza invece, ha l'operetta del Lombardelli: è un trattato di punteggiatura in miniatura — ma che affronta anche il tema degli accenti — in cui l'a., che non conosce o trova insufficienti le pagine che i grammatici hanno già dedicato al problema, si propone di supplire a tanta deficienza, chiarendo il valore e l'uso dei segni, con la consapevolezza, però, di non poter esaurire, in un unico approccio, un argomento così complesso e articolato, perciò si impegna:

«io m'ingegnerò sempre di supplire, dove io avesse mancato, promettendovi che fra pochi mesi ne darò maggior lume e più perfetta cognizione; se conoscerò che queste poche cose non siano dispiciute»¹⁶.

¹⁴ P. Giambullari, *op. cit.*, p. 255 e sgg.

¹⁵ Cfr. il par. *Interpungendi Ratio* in A. Manuzio, *Orthographiae Ratio*, Venetiis MDLXVI, pp. 791-800.

¹⁶ O. Lombardelli, *De punti ed accenti che ai nostri tempi sono in uso tanto appresso i latini quanto appresso i volgari*, Firenze 1566, p. 6.

Dopo tali premesse la sua indagine si muove subito sul terreno dei segni dei quali dà, sia pure in forma schematica, notizie storiche, caratteristiche grafiche e illuminanti esemplificazioni latine e volgari che palesano il proposito di offrire ai fruitori un prontuario di *ars punctandi*.

«I punti mediante i quali chi legge ripiglia spirito, e chi ode, distintamente intende ciascuna parte, conciosia che i medesimi distinguono e separano l'una clausola da l'altra sono: 1) Sospensivo, 2) Mezo punto, 3) Coma, 4) Interrogativo, 5) Colone, 6) Parentesi, 7) Apostrofe ed 8) Periodo»¹⁷,

spiega il Lombardelli, riconoscendo, quindi, l'esistenza di otto tipi di pause e liberando finalmente la materia dalle capricciose mutilazioni che aveva subito nella stesura delle prime grammatiche volgari. Poi comincia l'esame particolareggiato dei segni partendo dal *sospensivo* che si presta, già nella struttura del periodo cinquecentesco, a separare molti elementi del discorso.

Il sospensivo [...] è una semplice virgola, che per una certa quiete dell'orazione, si suole variamente interporre (avanti che il senso della clausola sia finito) in essa clausola. Si segna così /, / [...] usasi tanto dai latini, quanto dai volgari variamente [...]»¹⁸.

Esso si interpone fra gli aggettivi, si antepone ad ogni pronome relativo, ad ogni avverbio di quantità, di luogo, di tempo o di altra natura, ad ogni congiunzione sia affermativa che negativa, copulativa o disgiuntiva, esplicativa o di altra natura: la sua universalità è qui consacrata!

Subito dopo l'a. passa al non meno indispensabile *mezo punto* che è:

un puntarello, si fatto /, / sotto il quale sia la predetta virgola, ò sospensivo, così /, /; Questo s'usa in tutti quei luoghi, che il sospensivo vero è, che rare volte si trova questo; inanzi al quale non sieno più sospensivi, ò almeno uno [...]»¹⁹.

Tra *sospensivo* e *mezo punto*, che si usano, più o meno nello stesso luogo, fra gli aggettivi o prima di un relativo o una congiunzione, esiste solo questa differenza: dopo il /, /, il periodo ripiglia vigore, vivacità, stimola l'attenzione del lettore, preparandolo alla «posa». Qualche volta il *mezo punto* prende pure il posto dei due punti o s'incontra ripetuto due o tre volte in una stessa frase per conferirle grande vigore: quando non divide distacca, quando non separa rafforza le immagini aiutando a metterle a fuoco.

¹⁷ O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸ O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹ O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 14.

Anche la *coma* è importante nella struttura interpuntiva di una pagina, graficamente si rende con:

due punti, posto l'un sopra l'altro così /, / s'usa dove già pare che la clausola sia piena: ma non dimeno imperfetta; e che l'orazione piglia quiete [...]»²⁰.

la si pone pure, e non di rado, nel mezzo della clausola, quando l'orazione si ravviva, al posto del mezzo punto; sempre fra *quantunque* e *non dimeno*, *quamquam* e *tamen*, come consiglia l'esempio degli scrittori «corretti», presso i quali non si troverà giammai in quel luogo il punto mobile, come capita, invece, di notare presso gli autori contemporanei che si curano poco di riprodurre, graficamente esatte, le pause del discorso.

Assai rapidamente il Lombardelli tocca l'*interrogativo* che

non è altrimenti usato dai volgari; che dai latini. Si dimostra così /?/. Usasi prima dell'interrogare di alcuna cosa, quale desideriamo sapere (onde deve haver preso il nome) [...]»²¹.

Il segno, in questa prima disamina, non rivela ancora le interferenze che avrà, in seguito, con il *patetico*, perciò il discorso non presenta ambiguità e confusioni.

Attenta è l'analisi sul *colone* che

si segna così /, / ma così anco si segna il periodo. Però si deve avvertire, che se bene questi punti si segnano nel medesimo modo (quantunque non manchino, che per farli differenti segnano per il periodo un punto maggiore così /, /); nondimeno, intorno al modo d'usarli è tra loro non piccola differenza²².

Questo segno si usa alla fine di ogni proposizione che abbia senso compiuto, ma che non esaurisca in sé l'argomento di cui si ragiona: di norma è seguito dalla lettera minuscola. Enorme è la confusione tra *punto mobile* e *punto fermo* e rivela la scarsa sensibilità coeva per la posa momentanea nel parlare e il lungo intervallo che, invece, indica la effettiva conclusione di un periodo. L'a. sente perciò la necessità, poiché «gli esempi più muovono e insegnano», di addurne molti, gli altri, poi, il lettore diligente li troverà copiosissimi leggendo Dante, Petrarca, gli «scrittori corretti», insomma, nelle edizioni più curate.

L'indagine del Lombardelli passa alla parentesi che è:

una interposizione, che si fa nel parlare, volendo provare alcuna cosa, citare alcuno autore, ò che il senso ne tiri altrove, [...]. Si denota ne lo scritto per due mezi circoli,

²⁰ O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 15.

²¹ O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 16.

²² O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 17.

l'uno volto innanzi (/ l'altro in dietro /). però la potremo dimostrare così /(/)/. o con più garbo, così /(/)²³.

Non è difficile imparare a collocarla al posto giusto: serve ad isolare, in un periodo, un inciso, cioè una parte non indispensabile della frase che appartiene ad un piano diverso del racconto e lo interrompe. Una parola, una frase, divagazioni storiche o favole, a volte lunghe e numerose, sospendono il flusso della comprensione, generando confusione nel lettore, se i «due mezzicircoli» non le rinchiudono in uno spazio autonomo, permettendo così alla fantasia di dipanare capricciosa e inesauribile le sequenze di una vicenda.

Passando poi all'apostrofo, l'a. dice:

L'apostrofe, ò vero collisione [...] si segna, come il sospensivo, così // ma s'usa di gran lunga diferentemente da quello. Usanla i volgari quando vogliono schivare il concorso di due vocali [...]²⁴.

Non così fecero i latini: per evitare la cacofonia, essi scrissero infatti, senza bisogno di elidere: *ego honoro, femina alba, colo omnes* o modificarono l'ordine delle parole nella frase, per evitare l'incontro di troppe vocali (è difficile trovare: *Omnia amenissima aetate efficeret*, ecc.). Nota pure che è un segno un po' inflazionato nel Cinquecento, se ne fa un abuso anche per segnare il nostro troncamento. È una abitudine, questa, che il Lombardelli non condivide assolutamente, perché non «bisogna, [...] che questi vocaboli, & parole spezzate troppo spesso si ritrovano; nè hanno bisogno de l'apostrofe altrimenti». Quindi gli scrittori lo usino con la discrezione dei latini e dove la lunghezza del verso lo impone: «Dai latini è ben usato in questo modo medesimo, ma molto di rado [...] se non ne' libri di versi, commedie o dialoghi».

Il Lombardelli conclude la sua disamina analizzando infine il periodo:

puossi dire il periodo [...] tra tutti gli altri punti essere il più perfetto. perché dove si pone questo (oltre che gli abbraccia tutti gli altri;) è finito non solo il senso, e la clausola; ma tutto il parlare. in modo che se doppo a esso seguita cosa veruna; pare che di nuovo si ricominci²⁵.

Graficamente si segna come il *punto mobile* e con esso ha delle interferenze: nell'uso di alcuni scrittori dell'epoca si confonde con il *colone* sia nella forma che nella funzione, perciò è necessario attenersi a poche regolette per collocarlo senza errore. A differenza degli altri

²³ O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 19.

²⁴ O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 20.

²⁵ O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 22.

segni, risponde alla naturale e spontanea lunghezza del pensiero: non è necessario che lo scrittore si educi alla pausa maggiore, gli sta nel sangue come al parlante. Ma, se non ha questo intuito, sappia che deve porre il periodo alla fine di una sentenza, di un proverbio, di una risposta; di una frase breve o di una lunga, «come nel fine d'una pistola, capitolo, ecc.», seguito sempre dalla lettera maiuscola.

Il *De punti ed accenti che ai nostri tempi sono in uso* incontrò un enorme successo, tale da far comprendere l'importanza dell'argomento a dispetto dello scherno mostrato per la materia dal Firenzuola²⁶. Il Lombardelli, molti anni dopo, nel proemio all'*Arte del puntar gli scritti*, confessa che «l'operina» si diffuse in pochi mesi, non solamente nella sua patria ma «per altre contrade ancora», procurandogli la gioia di «veder che l'arte in sè non era così dispreggiata dall'universale di quei che ne potevano avere contezza», e sollecitandolo «a far quanto prima del puntare un pieno trattato», tralasciando, questa volta, di parlare ancora degli accenti.

Ma nonostante le promesse dell'autore senese, cadde il silenzio sull'*ars punctandi*, per più di diciotto anni, anche se le riedizioni della grammatica del Dolce mantennero vivo l'interesse per l'argomento²⁷.

Riaffronta il problema, nel 1584, il Salviati negli *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone*. Nel brevissimo paragrafo *Del punto e degli altri segni, onde si distinguono le parti della scrittura*, alla trattazione tecnica del tema, il grammatico aggiunge delle riflessioni non proprio originali, ma pure ricche di valore documentario; nota infatti che:

ne' tempi nostri s'è questa usanza assai a sofficienza, nel volgar nostro, allargata, in guisa che gran vantaggio d'agevolezza, e di chiarezza n'ha guadagnato il lettore, se per alcun discreto modo, da chi la rechi in opera, gli sia rappresentata: conciossiacosia, che in altra maniera confusione, e scurezza in quella vece, per si fatto distinguere si rechi nella scrittura²⁸.

La chiarezza, come già per il Dolce, è l'intento della punteggiatura e l'a. consiglia l'uso di sei segni, per pausare le scritture: il punto fermo, il mezzo punto, il punto coma, la coma, l'interrogativo e la parentesi, secondo una scala di valori:

Il primo grado si è del Punto fermo, il secondo del Mezzo punto, il terzo del Punto coma e l'ultimo del Coma. Il Punto fermo, dall'interrogativo di grado non

²⁶ O. Lombardelli, *L'arte del puntar gli scritti*, Siena 1585, proemio.

²⁷ Dal 1550 al 1584 si registrano ben diciassette edizioni delle *Osservazioni*.

²⁸ L. Salviati, *Degli Avvertimanti della lingua sopra il Decamerone*, Firenze 1586, p. 329.

è diverso, ma per lo esservi solamente, ò non esservi la dimanda [...]. Secondo questa misura dovrem segnar le pose di tutti i ragionari: cioè la menoma posa col menomo contrassegno, la maggiore, e così tutte l'altre, secondo il loro grado²⁹.

Fatte queste premesse, il Salviati sostiene che non è possibile dare regole precise sull'argomento, «troppo lungo sarebbe e forse ad ogni modo non sarebbe bastante»; lo dimostra il fatto che è una materia che altri hanno già tentato di disciplinare senza risultati positivi, perché fluida per natura. La regia delle pause è affidata generalmente dall'a. al singolo scrittore che riuscirà a punteggiare correttamente i suoi scritti solo se si farà guidare dalla costruzione grammaticale del periodo, dal «concetto, e dal senso che — i grammatici — non man sentenzia», ossia dalla sintesi di sentimento e di pensiero, che è sempre individuale e non può essere condizionata da regole a priori che spostano, retrocedono o anticipano le pause di un periodo, senza tener conto del modo assai soggettivo con cui lo scrittore riceve e trasmette l'estensione dei suoi pensieri.

La punteggiatura ha una storia in continua evoluzione — sarebbe più esatto dire tante storie individuali e casuali —, conclude il Salviati, spesse volte «i medesimi, il medesimo ragionare distinguono oggi in un modo, che ieri, non ricordandosene lo divisarono in altro»; perciò, a dirla in breve, è una illusione voler fissare regole troppo sottili per lo scrivente: a lui importi solo che «con agevolezza la tela, e 'l sentimento s'appresenti al lettore».

A conclusioni completamente opposte approda, dopo un anno, il Lombardelli, pubblicando a Siena l'*Arte del puntar gli scritti*, ampliamento e approfondimento delle argomentazioni comparse tanti anni prima nel *De punti*:

Son già trapassati molti anni [...] che io, spesse fiate essendo con caldezza invitato da diversi amici a mostrar loro alcuna salda maniera, o ferma regola del puntar le scritture, come anco dell'uso degli accenti di quelle; mi feci a creder di poter sodisfar' a tutti con una sola fatica d'un succinto discorso; dove tralasciate tutte le sottigliezze che scoprir vi si potevano d'intorno nella prima parte de' punti, e nella seconda degli accenti, andai cercando a punto quello che in quei giorni era, come a sufficienza, ricevuto comunemente [...]. Però preso animo; pensai di far quanto prima del puntare un pieno trattato: lasciando da parte gli accenti³⁰.

Progetto ambizioso che l'a. inizialmente non sapeva come attuare, per l'abbondante materiale raccolto nel corso degli anni (opinioni di trattatisti, esempi di scrittori latini e toscani)³¹, per le oscillazioni e

²⁹ L. Salviati, *op. cit.*, p. 329.

³⁰ O. Lombardelli, *L'arte del puntar... cit.*, proemio.

³¹ O. Lombardelli, *op. cit.*, pp. 27-30:

«Adrian Franci nel Polito delle lettere nuovamente aggiunte nello Alfabeto italiano.

incertezze che ancora ingombravano il campo: era incerto se ripartire in quattro operette autonome la normativa interpuntiva che andava elaborando e fare così: 1) un breve compendio dell'argomento per le

Aeneas Sylvius Piccolomineus de rhetorica, praecepto 49. quod inscribitur De modo punctandi.

Agnol Firenzuola nel Discacciamento delle nuove lettere.

Albertus de Eijb. lib. Miscellaneorum, cap. De modo punctandi.

Aldus Junior, De interpungendi ratione libello.

Aldus Pius Manutius, in calce libri quarti grammaticarum institutionum.

Alessandro Piccolomini, in più luoghi delle Parafrasi sopra la Retorica d'Aristotile.

Ambrosius Calepinus, pluribus in locis.

Antonius Nebrissensis, lib. quinto Grammatices.

Bartolomeo Cavalcanti, nel quinto della Retorica, non lontano dal principio.

Carlo Lenzone, nella terza giornata della Difesa della lingua fiorentina, e di Dante.

Christophorus Saxus ad calcem Grammat. & libro Rhetoris primo.

Claudio Tolomei a M. Fabio Benvoglianti.

Conradus Celtes, libello de conscribendis Epistolis, capo De Caractere.

Diomedes Grammaticus, libro secundo.

Donatus in arte prima.

Fausto da Longiano, nel Dialogo del Modo di tradur d'una lingua in un'altra.

Fortunatianus in Rhetorica Scholica, ab Aldo adductus.

Francesco Alunno, al fine della Fabbrica del Mondo.

Francesco Priscianese, nel primo e nel sesto libro della lingua latina.

Franciscus Pharaonius, tertio Grammaticarum Institutionum.

Franciscus Sylvius Ambianus, centuria secunda Progymnasmatum.

Franciscus Venturinus in Rudimentis Grammaticae.

Giovan Giorgio Trissino, in certe sue Epistole delle lettere aggiunte all'Alfabeto Italiano.

Girolamo Ruscelli nel Modo di comporre in versi, e sopr'il Furioso dell'Ariosto.

Hieronymus Capharus Salernitanus, libello de ratione interpretandi cuiuslibet auctoris.

Jacobus Lodovicus Streboenus De Elect. & Oratoria collocatione verborum.

Ioannes Pellisson Condiensis in Examine Constructionis.

Joannes Susembrotus in principio, & fine Grammaticae Institutionis.

Joannes Theodoricus in Laurentij Vallensis quinquagesimum secundi libri caput.

Joannes Tortellius, in dictione Parenthesis.

Isidorus iunior Hispalensis, libr. pr. Etymologiarum.

Iulius Valerianus de Bonis Hominibus, in fine sui libri De Orationis Partibus, qui & Boniens Donatus inscribitur.

Lanciloctus Pasius Ferrarensis, lib. X. De Litteratura non vulgari.

Laurentius Valla cap. 41 libri sexti elegantiarum.

Lionardo Salviati, de gli Avvertimenti della lingua nel primo libro, all'ottavo capitolo, in tre riprese; all'undicesimo capitolo, in tre riprese; nel terzo libro al secondo capitolo, particella prima e seconda; e della ventesima terza fin'alla trentesima settima inchiusa; & al quarto capitolo, della particella quindicesima fin'al fin del libro.

Lodovico Castelvetro, nella spozion della prima particella della quinta parte principale della Poetica d'Aristotile.

Ludovico Dolce nel terzo delle Osservazioni della Grammatica Toscana.

Lucius Joannes Scoppa lib. 6 Grammaticarum institutionum.

Ludovicus Vives, De ratione studij.

Neri Dortelata nelle Osservazioni per la pronunzia Fiorentina.

Nicolaus Clenardus in linguae Graecae Institutione.

Nicolaus Ferretus in Grammatica.

Orazio Toscanella nel fin della istituzion gramaticale.

Papias in Dictione Positurae.

persone «occupate in gravi affari» o per coloro che scrivono, ma senza velleità letterarie; 2) una esposizione succinta per coloro che scrivono in latino; 3) una simile, ma per quelli che «faticano intorno alle cose volgari»; 4) per ultimo un «memoriale in una facciata di foglio» che sintetizzasse le regole più importanti e che fosse così di rapida e semplice consultazione; oppure, considerando i limiti che la frantumazione dell'argomento portava seco, «distender soggetto che tutti i detti pensieri venga abbracciando».

Alla fine compilò un trattato generale sull'*ars punctandi*, di circa duecentosessanta pagine, diviso in due parti.

Il primo punto sul quale si ferma il Lombardelli, riaprendo il suo discorso sulla punteggiatura, è quello del metodo di apprendimento di «questa scienza». Lo studioso o il lettore in genere che si accostano al suo testo lo devono studiare con attenzione e diligenza, perché non è materia che si possa apprendere facilmente. Devono «leggere, rileggere e parte per parte esaminare» quanto è stato scritto e poi, quando lo hanno ben assimilato, devono verificare quanto hanno imparato, leggendo opere di buoni scrittori, per vedere «se hanno bene acquistato e quanto e come» i segreti dell'*ars*.

La punteggiatura è arte necessaria a farsi intendere e a bene intendere, nota l'a., riprendendo il *leitmotiv* del Dolce e del Giambullari, ma usata male ai suoi tempi, per l'ignoranza e la negligenza degli scrittori (siano essi letterati di professione o notai, cancellieri, legisti, ecc.), per la mancanza di trattati esaustivi e per la varietà d'uso degli stampatori e dei correttori di stampe. Agli stampatori rivolge il suo rimprovero più acceso; di essi solo sette mostrano attenzione per le esigenze interpuntive dei testi: i Manuzio, i Grisio, Filippo Giunti, Gabriele Giolito e Vincenzo Valgriso. Tutti gli altri le trascurano e fanno uscire, dalle loro officine, stampe con interpunzione ora rada e disorganica, ora copiosa e farraginosa, ma mai esatta e precisa.

Ad Aldo Manuzio, tra le righe, peraltro muove la censura di discontinuità nel segnare il punto, di saltuaria omissione della virgola e scambio di essa con il punto doppio, di sistematico rifiuto del punto affettuoso e di sovrabbondante impiego del punto interrogativo³².

Petrus Antesignanus Rapistagnensis, in praefatione sui Terentij, & in aliquot annotationibus, in margine signatis.

Petrus Victorius in Demetrium Phalereum de elocutione.

Pierfrancesco Giambullari, al fin del quinto lib. Della lingua Fiorentina.

Pietro Bembo nel pr. e nel sec. lib. Delle Prose.

Policarpus Severitanus in commentario in Donatum, & in Grammaticae.

Ponticus Virunius in Erotemata Chrysolore.

Quintilianus lib. primo cap. quinto, & lib. nono cap. ult. & lib. duodecimo cap. decimo. Sergius in arte prima.

Sypontinus in quantum, & in decimum primi libri Epigramma, & in Grammatica prope finem».

³² Cfr. B. Sozzi, *Aspetti e momenti della questio linguistica*, Padova 1955, pp. 232-234.

Fatte queste premesse, il Lombardelli passa poi, nella seconda parte, a dimostrare attraverso quali regole, avvertimenti ed esempi si possa imparare a punteggiare correttamente.

Nove sono i punti sui quali ferma la sua attenzione: uno in più di quelli presentati nel *De punti*, per l'aggiunta dell'esclamativo. Evidenti sono, fin dall'inizio, le connessioni fra le soluzioni dell'a. senese e quelle proposte un secolo prima dal Perotti. Il Lombardelli eredita decisamente i segni dei *Rudimenta Grammatices* che avrà conosciuti leggendo una delle ultime edizioni del trattato perottiano (1524). Ne coglie infatti le argomentazioni ancora attuali, adattandole, ben si intende, alle esigenze più moderne del volgare toscano, e adottandole, senza riserve, per suggerirle agli scrittori di opere in latino.

I punti sono: *sospensivo*, *mezopunto*, *puntodoppio*, *punto mobile*, *interrogativo*, *affettuoso*, *parentesi*, *apostrofo* e *periodo*, e «tutti sono indirizzati con pari passo al medesimo segno, cioè tutti servono a dividere l'uno dall'altro membro, o membretto, della composizione scritta — e — ancorché abbiano i loro seggi particolari che non si accomunano, pur son soggetti alle penne»³³ e possono essere collocati fuori posto per una svista banale o per un errore imperdonabile dello scrittore o dello stampatore. Se si usa il *sospensivo* al posto del *mezo punto* o della *parentesi breve*, o la *parentesi breve* al posto del *sospensivo*, se ancora si colloca il *mezo punto* in vece del *punto doppio* e questo in luogo del *mezo punto* o se si termina un periodo col *punto mobile* al posto del *punto fermo* e viceversa, la distrazione «si può comportare», ma in qualunque altro modo si pongano, fuori posto, le pause nella pagina:

s'erra nè si dee far da chi vuole scrivere, come si richiede. perchè quando l'un de' punti usurpa, e viene occupando il luogo dell'altro par che in quella scrittura entri una confusione, un intrigo, una peste che non lasci penetrar' i sensi, non istigare i membri, non discernere le costruzioni, non conoscer il capo da' piedi³⁴.

Per ovviare a questi inconvenienti il trattatista rappresenta nei suoi caratteri generali ogni singolo segno e, dopo aver fissato per esso una «regola prima, principalissima e universale», si addentra in un reticolo di precetti che fissano minuziosamente il suo impiego nella scrittura.

Sarebbe troppo lungo, in questa sede, soffermarsi analiticamente sull'ampia esposizione delle regole interpuntive che offre il trattato; d'altronde sarebbe imperdonabile sorvolare, *tout-court*, su una così articolata casistica, importante per chiunque sia interessato alla storia dei segni o desideri comprendere, accostandosi a testi tardorinascimentali, l'*usus punctandi* di scrittori e stampatori del tempo: perché

³³ O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 59.

³⁴ O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 59.

la punteggiatura non solo rivela lo schema di un periodo, facilitando la comprensione del mondo fantastico e intellettuale dello scrittore, ma assorbe e riflette i cromatismi della lingua che usa.

Non si trascurerà, quindi, un accenno a tutti i segni e si tracceranno degli schemi che tentano di isolare i *momenti-chiave* di questo prontuario interpuntivo che ebbe assai fortuna presso i contemporanei.

Per il *sospensivo* l'a. presenta ben sedici regole, oltre a numerose avvertenze e esempi di abusi che gli scrittori in genere commettono.

La *virgola* si deve segnare dovunque nel periodo «si sospende alcun membretto [...] e [...] l'ordine del parlar naturale» suggerisce una breve pausa. Errano perciò quelli che concludono il periodo con la *virgola* o che facendo gran confusione tra relativi, congiunzioni e avverbi, dovunque trovano *che* o il *qual* li fanno precedere dal suddetto segno. Assolutamente essa non si deve segnare davanti a *che*, quando «diventa una cosa con l'antecedente, ancor che non si scrivesse congiunta»: a tal riguardo gli scrittori facciano tesoro dei seguenti esempi e scrivano sempre: *però che, imperò che, talmente che, più presto che, anzi che*. Il resto si può riassumere così:

- sospensivo*³⁵
- si antepone*
 - 1) alle congiunzioni usate semplicemente: congiuntive, causali, condizionali, «dubitative», ipotetiche, eccettuative, infinite, negative doppie;
 - 2) alle citazioni di parole;
 - 3) a ogni gerundio o participio;
 - 4) a tutti gli avverbi di luogo in relazione tra loro;
 - 5) a ogni nome di relazione sia nei casi retti che obliqui, es.: *La speranza è sogno di coloro, che vegliano; La va mal a colui, a chi nessuno invidia;*
 - 6) all'infinito che da nessuna parte retto dichiara qualche proposito a guisa d'un sostantivo, es.: *È una bella cosa, l'esser amato da molti;*
 - 7) ai vocativi semplici, es.: *voi sete, Bembo, [...];*
 - si interpone*
 - 1) tra nomi e sostantivi sia propri che appellativi e tra aggettivi di qualsiasi tipo;
 - 2) tra sostantivi in opposizione;
 - 3) tra sostantivi di cui il primo dichiarativo del secondo;
 - si pospone*
 - 1) ai vocativi semplici.

Il *mezopunto* è «quella distinzione che, di natura del sospensivo nel dividere, del coma nella pronunzia, ravvivando la voce e svegliando l'intelletto, mena con ispedito corso al periodo». Indica una pausa fra due o più pensieri, dopo la quale il discorso acquista vigore «levandosi, non so come, a guisa d'un che dormendo fusse punto».

³⁵ Cfr. O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 87 e sgg.

Si usa con le seguenti modalità:

- Mezopunto*³⁶
- si interpone*
 - 1) tra le similitudini non troppo lunghe;
 - 2) tra due sostantivi di cui il secondo dichiarativo del primo;
 - 3) nelle comparazioni e nelle differenziazioni che si fanno tra le cose;
 - si antepone*
 - 1) quando si riferisce una risposta, es.: *Domandato a Socrate [...]; rispose [...];*
 - 2) ad avvertimenti e consigli, es.: *Quando la natura non t'ha inchinato a un'arte; non ti metter a farla;*
 - 3) a congiunzioni distributive, diminutive, continuative e talvolta anche a congiunzioni causali.

Il *coma* «dividendo le parti composte del parlare, lo rende presso, grave risonante, ponderoso e pieno, disponendo la voce a corso tranquillo e posato: volge l'intendimento a penetrar i sensi della scrittura: e pongli avanti distinti e chiari».

Dovunque si sente venir meno il vigore del periodo, senza che esso sia concluso e «tanto i sensi, quanto le parole aspettar quasi risoluzione», qui si deve collocare la suddetta pausa «dove paia di nuovo nascer la clausola».

Non pochi «scioccamente» usano in modo errato il *punto doppio*, collocandolo al posto del *punto mobile* nelle abbreviazioni delle parole; un uso corretto del segno, secondo i criteri lombardelliani, si evince dal seguente schema:

- Coma*³⁷
- si antepone*
 - 1) a una citazione piuttosto lunga;
 - 2) a una risposta;
 - 3) quando si cita una risposta;
 - si interpone*
 - 1) nelle comparazioni o nelle similitudini che si distendono per più periodi;
 - 2) tra due verbi principali;
 - 3) tra i pronomi indefiniti quando questi servono a dividere il periodo in più parti, es. *Certi si lodano per [...]; varij si gloriano per [...]; moltissimi [...].*

Il *punto mobile* «essendo termine della clausola minore, fa segno di riposo alla voce di chi legge non alterandola; e dimostra che il senso del parlare è già presso al fine [...]. Quando si dice che [...] è termine della clausola minore, si fa differente del Periodo che chiede la clausola maggiore». Si segna quindi per indicare che una proposizione è finita, ma che lo scrittore non ha esaurito in essa interamente il suo pensiero; altre immagini, altre riflessioni lo rendono completo chie-

³⁶ Cfr. O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 89 e sgg.

³⁷ Cfr. O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 99 e sgg.

dendo poi il punto fermo. È buona regola usare ancora il *punto mobile* nei tre seguenti casi:

- 1) davanti alle particelle illative;
- 2) davanti alle congiunzioni causali;
- 3) per segnare le abbreviazioni³⁸.

Anche all'*interrogativo* che «variamente domandando, e movendo gli affetti nell'animo dei lettori, ora la minore ora la maggiore clausola determina», l'a. dedica molte pagine del suo trattato. Il segno si colloca alla fine di ogni domanda fatta sugli argomenti più disparati e chiede dopo di sé la lettera minuscola, indicando la pausa minore se alla domanda seguono, in risposta, parole strettamente a tono; la lettera maiuscola, indicando la pausa maggiore, se inaspettatamente «il parlar si volti altrove e ad altro fine riguardi».

L'*interrogativo* si usa ancora in quei casi nei quali il periodo non ha alcun valore interrogativo e «non par che dobbiamo aspettar alcuna risposta, ma seco averla, per la certezza del suo modo di domandare» come nella seguente espressione: *Questo crudele e traditore amore?*

Il tono chiaramente esclamativo della precedente espressione rivela ancora, a fine Cinquecento, un'inevitabile confusione nell'uso dell'*interrogativo*. L'a., che pur discetta poi dell'*esclamativo*, certificando l'avvenuta separazione dei due segni, non appare svincolato completamente dalle loro complesse e interferenti vicende: *domandativo* e *patetico* sono spesso confusi e abbinati, o peggio impoveriti del loro effettivo significato non solo negli scrittori più sprovveduti, ma nella precettistica sull'argomento.

Il segno s'usa ancora:

- 1) alla fine di certe domande, che più spesso possono sembrare messaggi minacciosi o di disapprovazione tanto da zittire il destinatario;
- 2) nel domandare con certa meraviglia, quando, se ci rivolgiamo a qualcuno alziamo o abbassiamo il sopracciglio, stringiamo le labbra o facciamo altri gesti che rivelino stupore;
- 3) dopo una espressione di scherno;
- 4) dopo domande di cose impossibili a credersi che impediscono all'interlocutore di rispondere;
- 5) alla fine di certe clausole pronunciate con tono di sdegno, collera, per riprendere o svergognare persone di malavita o quando si fa «la figura, da Greci *Apoiopejis*, da noi *Rattenuta*, per cui si lasciano alcune parole che facilmente per discrezione si intendono»³⁹.

L'*affettuoso* o *esclamativo*, nato pare dall'*interrogativo*, non per turbamento di valori «ma per una lenta evoluzione effusiva caratterizzata dall'enfasi e dai primi brividi di 'vaghezza' che serpono nel pretu-

³⁸ Cfr. O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 114 e sgg.

³⁹ Cfr. O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 125 e sgg.

manesimo e che dilateranno tutto il linguaggio rinascimentale»⁴⁰, è il segno che sottolinea nella pagina sfumature di significato che nel parlare vengono espresse «in parte con gli occhij, col le ciglia e col gesto».

Si deve collocare immancabilmente alla fine di ogni tipo di esclamazione: è questa la regola prima, quasi universale e principale, che il Lombardelli fissa per un esatto uso del segno, facendola poi seguire da ben sedici norme aggiuntive che rivelano l'ambiguità cinquecentesca della suddetta pausa. In genere l'*esclamativo*, determinando «or la maggiore or la minor clausola», vuole spesso dopo di sé la lettera maiuscola perché, a differenza dell'*interrogativo* che «ferma i periodi sì, ma non pienamente — perché il più delle volte aspetta risposte — gli ferma di fatto e assolutamente molto più spesso».

Come si desume da quanto segue, l'*esclamativo* si pospone:

- 1) alle sentenze esclamative;
- 2) alla clausola che arreca seco meraviglia o stupore;
- 3) a ogni espressione di collera, stupore o «rinfacciamento»;
- 4) a ogni formula di dileggio, di scherno e di beffa; «purché il dispregio si riconosca per le parole non difficilmente e ciò dico per che l'ironia par, che lodi e onori, mentre la vitupera e biasma; o per il contrario»;
- 5) a ogni tipo di rimprovero pronunziato non solo per ammonire chi ha sbagliato, ma chiunque legga;
- 6) alle espressioni di pentimento e dolore;
- 7) alle clausole che mostrano indecisione, irrisolutezza e «fastidio d'animo»;
- 8) alle espressioni di augurio;
- 9) a parole compassionevoli;
- 10) alle clausole che lodano o biasimano, con un palese tono affettuoso⁴¹.

Assai più articolato è il paragrafo che l'a. dedica alla *parentesi*, «un doppio segno, il quale racchiude ogni interposizione che si fa tra 'l continuato parlare, co 'l distinguer la costruzione delle parti e prestar luce a' sensi». Dopo aver indicato, infatti, la solita regola prima, principalissima e universale da applicarsi nell'uso delle due linee affrontate /(/ o divergenti /(/, o raffigurate con altri «ischerzi di penna», addirittura frantuma la normativa sulla *parentesi* in ben trentaquattro regolette dedicate a chi scrive. È una precisa casistica, che dissipa, allo scrittore del tempo, ogni dubbio sull'uso esatto del segno che non fa parte delle prime scoperte interpuntive e che è usato ancora entro limiti assai discreti: credo perciò possa valere la pena di trascriverla qui quasi integralmente, per il suo valore storico e grammaticale.

La *parentesi* racchiude:

- 1) ogni parola o frase estranea al resto della clausola;
- 2) le eccezioni;

⁴⁰ J. Tognelli, *Introduzione all'Ars punctandi*, Roma 1963, p. 149.

⁴¹ Cfr. O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 138 e sgg.

- 3) la espressione che «leva dubbio e toglie ambiguità: quando si dichiarano proprietà di cose o nomi, che precedono, o seguono: e quando in fine si fa la figura detta dal greco *Epexegetis*, dal latino *Interpretatio*, e dal toscano *Isposizione*;
- 4) il testimone che si adduce o si cita come prova in giudizio, ecc.;
- 5) la persona da cui si vuole attenzione, o per commuoverla o per rimproverarla o per lodarla; appellandola però con epiteti, altrimenti tale vocativo deve essere isolato da due virgole;
- 6) quelle parole che richiamano alla mente cose già dette;
- 7) espressioni rispettose e modeste, usate per ovviare al sospetto di arroganza, cattiva educazione, ecc.;
- 8) le parole di scusa dello scrittore, per aver usato un vocabolo o desueto o rozzo, o per essere stato troppo conciso o troppo prolisso;
- 9) certi detti che esprimono meraviglia;
- 10) le opinioni personali, espresse con modestia, o quelle di altri;
- 11) i segreti professionali o d'altro genere;
- 12) le espressioni di desiderio, sdegno, compassione, ecc., quando interrompono il filo del discorso;
- 13) le proposte di condizioni;
- 14) cose, espressioni, persone importanti quando si vogliono anteporre ad altre ugualmente importanti;
- 15) «la figura che da noi si chiama *Taciparla* [...]: cioè quando altri finge di voler tacere e sopprimere alcuna cosa, allor che pur' apertamente la dice»;
- 16) nel corso del discorso le citazioni di usanze, costumi, fatte a proposito⁴².

La parentesi si usa ancora per correggere il disordine, se c'è, nelle cose che talvolta si scrivono o per migliorarle e il Lombardelli riconosce addirittura, per ultima, la regola della parentesi moltiplicata da utilizzarsi «quando alcuni o più dei passati modi si ragunano in un periodo». Certo, riconosce, più parentesi possono essere sgraziate, ma se sono necessarie, lo scrittore deve usarle per chiarezza: come potrebbe altrimenti separare l'ipotetico dal reale; lo straordinario dall'ordinario, il commento e la divagazione dal resto del suo discorso?

La particolareggiata analisi interpuntiva volge ormai alla fine: nella penultima parte del trattato l'a. analizza i caratteri e l'uso dell'*apostrofo* «quel segno per cui le vocali concorrenti spartendosi: viene il corso del parlare, di languido a farsi vigoroso, di vacillante fermo di confuso spedito, di tardo presto, di fastidioso all'orecchie, grato».

Subito presenta una regola unica per chi scrive in latino, ma prima chiarisce perché non fissa, come per gli altri segni, regole contemporaneamente valide per i latini e i volgari. I latini, spiega, hanno usato in pochissimi casi l'*apostrofo*, ad imitazione dei greci, solo per ragioni metriche e per «alcune figure», perché pensavano di avere già una «lingua tersa e pura, senza rimuovere più vocali», perché avevano pochi vocaboli terminanti per vocale, e perché nell'organizzazione del periodo intenzionalmente evitavano «l'urto e il concorso di due vocali». Spesso, anzi, non si infastidivano per la cacofonia e, come Virgilio, scrivevano: *Ille ego qui quondam; Erga agite* ecc.. Perciò è suffi-

⁴² Cfr. O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 147 e sgg.

ciente la seguente unica norma:

togliendosi via la vocale d'alcuna parola, seguendo altra parola, che cominci da vocale, e ben che altra vocale non la seguiti, l'*apostrofo* si segna sopra la consonante, donde è stata levata la vocale; come *Sed video n' Getam?* per *video ne Getam?* [...] *Puer, heus nemo n' huc proditi?* per *nemo ne* e pochi simili, che pochi esser possono⁴³.

Per gli autori volgari, invece, riconoscendo che l'elisione è un fenomeno assai comune, il Lombardelli fissa undici regole che si possono così sintetizzare:

- 1) «negli accorciamenti o vuoi collisioni», gli articoli *il, lo, la, gli, le* perdono la vocale; l'articolo *i*, «si perde tutto». Alcuni scrittori, come il Ruscelli, errano non apostrofando *gli* davanti a parola cominciante per vocale; ma è «cosa di poca importanza»;
- 2) i sostantivi, gli aggettivi e i participi si possono apostrofare nell'ultima sillaba. Qualche scrittore li elide anche nella sillaba iniziale, es. *lo 'ncanto, lo 'nfelice*: ma è una consuetudine «plebea»;
- 3) i pronomi, fatta eccezione per *io, egli, quegli*, si elidono davanti a parola cominciante per vocale;
- 4) non sempre l'*apostrofo* indica elisione, si segna infatti quando il troncamento di una sillaba lascia la parola in vocale nei tempi presenti dei modi infiniti e nella terza persona plurale in *ro* e *no*;
- 5) anche le preposizioni si possono elidere nella vocale finale; *in*, invece, nella vocale iniziale, es. *ch'n quel soggiorno*.
Le preposizioni e gli avverbi si elidono pure incontrandosi con l'articolo *il*, es.: *co'l, e no'l* per *con il* e *non il*;
- 6) le regole previste per l'elisione delle preposizioni si possono applicare anche agli avverbi e alle congiunzioni¹.

Chiude il discorso sull'*ars punctandi* un rapido esame del *periodo* che «è termine della clausola maggiore [...] è segno finale d'ogni avvolgimento del parlare scritto, che abbia fatto il suo corso, e preso il suo termine». È il segno più completo, ma anche il più semplice da usarsi con il supporto di una regola sola e bastevole e l'esempio di due epistole, una in volgare e un'altra in latino, sostiene l'a., proponendo:

Quando il parlare scritto ha ricevuto diversi punti, ed è venuto a certa posa; si che la clausola è perfetta nella costruzione e nel sentimento; ma pur per il sentimento può ricevere altre clausole, per inserir nuove cose delle dette, allora si deve segnare il punto fermo; con l'avvertir che la nuova clausola, che sopravviene, cominci con la lettera minuscola⁴⁴.

Astrattezza e geniali intuizioni nell'uso dei punti rivelano, senza dubbio, le pagine che abbiamo analizzato del trattato lombardelliano; ma quel che importa, a conclusione, rilevare è come il discorso sull'interpunzione, diversamente da quanto avveniva nelle opere in prece-

⁴³ O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 207 e sgg.

⁴⁴ O. Lombardelli, *op. cit.*, p. 221.

denza citate, si affini e si articoli e come, rispondendo alle esigenze del tempo, fissi, in certo senso, anche caratteristiche editoriali e criteri convenzionali di grande utilità per chi scrive e stampa, suggerendo, tra consigli prevalentemente pratici, anche un uso espressivo della punteggiatura. Incertezze, inquietudini e personalismi sembrano dissolti, mentre le finalità anche estetiche dell'uso delle pause del discorso, non chiaramente denunciate, fermentano ogni argomentazione dell'*Arte del puntar gli scritti*, dandole un'apertura che gli interventi precedenti sull'argomento non avevano neppure sfiorato.

La pubblicazione di un altro trattato di punteggiatura: *Il modo di puntare le scritture volgari e latine*, di Jacopo Vittorij da Spello⁴⁵, chiude il secolo, confermando il rinnovato interesse dei grammatici per una materia a lungo trascurata o confinata in brevi paragrafi di voluminose grammatiche volgari e il desiderio di normalizzare e unificare gli orientamenti interpuntivi, disorientati da un lungo e deleterio sperimentalismo per giungere ad una comune intesa sull'articolazione delle pause del discorso.

L'a., per conferire dinamicità al suo trattato, rinuncia alla forma espositiva a favore della forma dialogica, assai di moda ai suoi tempi: due amici, *Demetrio* vecchio e *Filografo* giovane, si trovano insieme a parlare di punteggiatura. *Demetrio* — nei cui panni si cela l'a. — da esperto e acuto maestro ascolta i dubbi e le perplessità del giovane amico e gli insegna i caratteri e le regole dei seguenti segni: *coma, punto coma, due punti, punto semplice, punto fermo, interrogativo, ammirativo, parentesi, accento e apostrofo*.

Nella premessa il Vittorij dichiara che con la sua opera non mira a fissare un modello di eloquenza, né di «esquisitezza di lingua: ma solo, sotto semplici questioni e chiare risposte (con mira particolare, ch'ognun m'intenda), a mostrare le purissime regole» della punteggiatura. Queste, ancora una volta, sono generalmente desunte dalle opere dei grandi scrittori: «non trovasi cosa alcuna, circa le regole del puntare che non sia stata usata dal Bembo, dal Ruscelli & da molti scrittori tanto nelle degnissime loro composizioni, quanto nelle correttissime stampe del Petrarca, & di molte opere di scrittori latini; di Cicerone massime giudiciosamente puntate prima da M. Pietro Vittorij, poi dal Manuzio — talvolta però — quanto al modo di ridur le Regole del puntar, vi se ne vedranno alcune di mia invenzione, le quali riescono verissime [...] all'intera osservanza de' buoni scrittori»⁴⁶.

Ancora alle soglie del Seicento è sentito il bisogno di fissare regole per l'*ars punctandi* sull'esempio degli scrittori famosi, riconosciuti come modelli da imitare anche per conseguire il perfezionamento e

⁴⁵ Jacopo Vittorij da Spello, *Modo di puntare le scritture volgari e latine*, Perugia MDXCVIII.

⁴⁶ J. Vittorij da Spello, *op. cit.*, c. 3v.

l'affinamento del gioco delle pause nel discorso; dico, ancora, perché proprio in questo secolo il Bartoli, nel *Trattato della ortografia italiana* (1670), con una virata di bordo, privilegerà la punteggiatura «logica» su quella grammaticale che costringe lo scrittore in dei ritmi che non sono, quasi mai, quelli nei quali è nata una sua immagine, una parola o nei quali si distende il suo pensiero.

Ma con il Vittorij siamo ancora nel solco della grammatica propriamente precettiva e didattica e non possiamo chiedergli presentimenti di una concezione interpuntiva più moderna.

Nel complesso la materia è esposta in modo tanto «minuzioso e chiaro da far davvero più leggiadra, la già leggiadra ortografia», ma le argomentazioni, i ragionamenti, le deduzioni e gli interrogativi sui quali si impianta e si svolge il dialogo, sono quasi sempre sbrigativi, se non superficiali e ripetitivi per l'impianto poco scientifico del testo e per il programma essenzialmente divulgativo che si era proposto l'a., scrivendolo⁴⁷.

Come il Dolce, ad es., ricorrerà alla pittura per avvalorare le sue teorie:

sicome al Pittore non basta di sapere le giuste & proportionate misure della corrispondenza del corpo umano: ma li è necessario tutto di affaticarsi, & con trattare da diversi essempli di eccellenti Maestri osservare le meravigliose opere della natura: così ancora a chi desidera di possedere il polito & intero modo del puntare le scritture non sono bastevoli queste e altre semplici regole: ma è necessario, ch'egli s'affatiche leggendo le buone prose de' politi e ben limati scrittori; le Rime ben puntate del Petrarca e del Tasso, & d'altri buoni poeti: & le composizioni de' degni scrittori latini: i qual diligentemente osservando e imitando, conseguirà l'intero compimento d'ogni polita, & leggiadra Ortografia⁴⁸.

Ma non avvertirà, poi come il Lombardelli, la profonda differenza emotiva tra interrogativo e esclamativo: pur certificando l'avvenuta scissione dei due indici, vede tra essi una differenza relativa, non sostanziale, e sebbene l'effetto del primo sia di «domandare con desiderio di avere risposta» e quello del secondo «esclamativo, affettuoso o ammirativo — di — palesare gli affetti & le passioni dell'animo senza desiderio di risposta [...]». I moderni avendo considerato che nelle loro esclamazioni degli Affetti & Passioni dell'animo si scuopre pure quella forza di dimandare, si servono del Punto interrogativo e hanno dismesso quasi il Punto Esclamativo: Dimodoche l'Interrogativo & l'Esclamativo sono quasi il Medesimo»⁴⁹.

⁴⁷ E. Filippini, *Per la storia del punto esclamativo*, in *la Bibliofilia*, a. XXVI (1924-25), pp. 325-335: «questo trattato fatto per uso scolastico in forza di dialogo [...] dimostra che l'autore fu un maestro di scuole medie di quel tempo [...]».

⁴⁸ J. Vittorij da Spello, *op. cit.*, c. 69r e v.

⁴⁹ J. Vittorij da Spello, *op. cit.*, cc. 21v e 22r.

Il discorso sulla punteggiatura cinquecentesca, con le sue tappe più significative, si conclude qui. Nei secoli successivi l'interesse per la materia non verrà mai meno, anzi si complicherà, come accennato, di proposte nuove. La punteggiatura grammaticale che aveva dominato la scena nella trattatistica di pieno e tardo rinascimento, quasi in maniera egemonica, col tempo si trova a convivere e a competere con le scelte più suggestive della punteggiatura logica — che si appella al giudizio dello scrittore (già presentita dal Salviati) — e della punteggiatura stilistica — che colloca i segni nella scrittura non secondo uno schema convenzionale o logico, «ma ritmico e euritmico [...]». Sicché i segni di interpunzione hanno il valore di pause, prima che di nessi e di divisioni⁵⁰. Ma senza dubbio è per opera del Giambullari, del Dolce, del Salviati, del Lombardelli, ecc., che l'*ars punctandi*, dopo mutilazioni, confusioni e esitazioni, giunge a maturazione, riconoscendo la sua indispensabilità e stabilendo delle convenzioni che, tra corsi e ricorsi, saranno valide fino ai nostri giorni.

2. L'attenzione dei grammatici all'*ars punctandi*, in parte condizionata dalla stampa, si fa quindi, nel corso del Cinquecento, sempre più viva: considerata un'indispensabile componente dell'espressione dai brevi capitoli del Dolce, del Manuzio ecc., alimenta, verso la fine del secolo, addirittura, dei trattatelli organici sull'argomento: *L'arte del puntar gli scritti* e il *Modo di puntare le scritture volgari e latine*, che propendono per una punteggiatura condizionata dall'imitazione. Se gli scrittori si servono «malamente de' segni», il Lombardelli e il Vittorij propongono un insieme di regole fisse, tratte dai «più moderni et ragionevoli» autori, per correggere l'exasperato sperimentalismo e unificare e normalizzare un'*ars* svilita dalla scarsa importanza data alla interpunzione.

Incertezza interpuntiva è incertezza concettuale: basta spostare una virgola o un punto interrogativo, per cambiare del tutto il senso di una frase⁵¹, perché le parole, prive delle necessarie pause, diventano fluide e sfuggenti nella pagina, creando incomprensione tra testo e lettore. I grammatici fissano un programma di articolazione e pausa del discorso che lo scrittore deve tener presente nel suo lavoro, per non creare grovigli di costrutti che provocano errori di interpretazione, deplorati fin dall'antichità. Ma lo scrittore cinquecentesco, per scetticismo o per negligenza, non sembra avvertire intorno a sé l'opera dei trattatisti che regolano minutamente la materia; le pause non possono essere valutate da un punto di vista essenzialmente sintattico, ma

⁵⁰ A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, a c. di S. Caramella, Bari 1933, pp. 657-658.

⁵¹ Cfr. A.M. Chiavacci Leonardi, *Questioni di punteggiatura in due celebri attacchi danteschi*, in *Lettere Italiane*, XXXVI (1984), p. 3 e sgg.

stilistico, perché danno vita ad una combinazione di toni infiniti che, se appiattiti in poche norme, perderebbero la loro ritmicità e il loro fascino. Quando scrive, si fa trasportare o dal sentimento o dall'indifferenza e nella pagina l'interpunzione rimane a lungo scarsa, confusa e sommaria.

L'Ariosto ad es. usa segni d'interpunzione nel *Furioso*, ma lo fa di tanto in tanto, quasi a capriccio, attento forse solo al punto interrogativo. Gli autografi — nota S. Debenedetti⁵² — si aprono con un gruppo di dieci ottave prive di qualunque segno di punteggiatura, poi compare qualche rara virgola, qualche punto doppio dal valore ambiguo, e l'interrogativo al posto giusto. L'insufficiente e approssimativa punteggiatura non facilita la comprensione di un testo, come l'*Orlando Furioso*, solo apparentemente facile. L'Ariosto sviluppa un discorso che «chiede alla voce continue pause e sfumature che segnino i riposi e il variare di quella fantasia così volubile a un tempo, e così calma e pacata, così compiaciuta dei particolari più rari e minuti, della dovizia dei toni, del perenne rifiorire delle rime, e fin quasi della bellezza delle parole», che esige quindi una punteggiatura ricca e lieve, per consentire al lettore di seguire gli ampi disegni e le tortuosità dell'ottava e «illumini sulla pagina le libertà, le grazie, talvolta anche le insidie di una sintassi che tiene del latino non meno che del volgare aulico e del dialetto»⁵³.

Si inganna, invece, chi considera la punteggiatura del Bembo capricciosa e disordinata, irregolare come gran parte della punteggiatura del secolo. A differenza dell'Ariosto, l'autore delle *Prose della volgar Lingua* (1525) non è affatto trascurato: la sua è certamente una punteggiatura non nata dall'applicazione estensiva di norme, non levigata e uniforme; chi ne individua l'essenza avverte che è «orientata a creare anch'essa il senso dell'armonia e della proporzione rinascimentale, com'è logicamente chiarificatrice e musicalmente pausante»⁵⁴.

Ma l'Ariosto e il Bembo, si è detto, scrivono quando esiste lo sperimentalismo e l'anarchia più assoluti nel campo, anche se la necessità di disciplinare la materia era stata indirettamente espressa dalla pubblicazione a Subiaco, appena aperta la stamperia, della *Grammatica* di Donato. Perciò forse più interessante può risultare l'analisi di opere di autori tardo-rinascimentali, prodotte quando ormai l'*ars punctandi* ha ottenuto una sua completa regolamentazione, ma esiste un contrasto evidente tra gli scrittori, ancora ribelli ad ogni normativa necessaria a fissare un programma unitario sull'articolazione del discorso, e gli

⁵² Cfr. L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a c. di S. Debenedetti, Bari 1928, pp. 442-443.

⁵³ L. Ariosto, *op. cit.*, p. 443.

⁵⁴ P. Bembo, *Opere in volgare*, a c. di M. Marti, Firenze 1961, p. 951.

stampatori, attenti fino all'eccesso a rispettare i precetti interpuntivi.

La scelta cade sulle opere di un autore napoletano G. B. della Porta, «figura multiforme e spiritualmente poliedrica [...] che tra la fine del sec. XVI e il principio del XVII quasi riempie di sé il campo letterario e scientifico dell'Italia e attrae verso Napoli, con la sua fama, l'attenzione e la curiosità di tutto il mondo dotto»⁵⁵.

L'*usus punctandi* dellaportiano, che si desume dagli autografi di alcune lettere⁵⁶ e di una tragedia, il *Georgio*⁵⁷, rivela l'abitudine dell'a. a pausare le sue scritture con cinque segni: il /./ con valore di punto fermo o mobile; la /,/ polivalente e sostituibile con il punto fermo o mobile; il /?/ con valore oltre che di interrogativo, anche di esclamativo o per segnare le interrogative indirette; il /:/ e il /;/ piuttosto rari, il primo, usato di massima per distinguere i membri di un periodo al modo del moderno due punti o nelle veci del punto fermo; il secondo, di uso piuttosto recente, senza una ben precisa definizione di ruolo.

È dunque un sistema interpuntivo in ritardo rispetto alla normativa in corso, ma molto simile a quello di altri manoscritti coevi, sobrio e cangiante.

Esaminiamo i mss. delle lettere. Sia che si tratti di brevi missive, sia che l'epistola comunichi ampie e dettagliate notizie sullo stadio di studi impegnativi, sui rapporti con editori o sugli incontri con uomini di vasta cultura, desiderosi di diventar «lincei», si nota chiaramente che tutte le variazioni del flusso sintattico vengono, quasi esclusivamente, segnate con il punto fermo, il punto minore e la virgola.

«Ho ricevuta la sinopsi mandatami da V.S. aspetto con desiderio alcune di quelle meteore per dar ad alcuni amici che le stanno aspettando con gran desiderio. mi rallegro che anchor ci sia speranza della chironomia, e V.S. sappi, che ne ho viste stampate alcune di fresco che vanno per il mondo, e non sono sol io. e li bacio le mani e le fo' da qui riverenza. attendo alla taumatologia, e mi doglio, che l'invention dell'occhiale in quel tubo, è stata mia invention, e Galileo lettore di padua l'have accomidato, con il quale ha trovato 4. altri pianeti in ciel e numero di migliaia di stelle fisse, e nel rivolo latteo altrettante non viste anchora, e gran cose nel globo della luna. ch'empiono il mondo di stupore»⁵⁸.

Nella lettera si snodano lunghi passi segnati unicamente di punto minore e virgola con un gioco di equivalenze e di permutazioni: il punto mobile sembra usurpare il ruolo del punto fermo e la virgola è usata senza abuso, ma in conformità con le regole del tempo: prima del *che*, pronomi e congiunzione, e della *e*.

⁵⁵ G. Gabrieli, *Giovan Battista Della Porta Linceo*, in *Giornale critico della filosofia italiana*, VIII (1927), p. 360.

⁵⁶ Conservate nell'Archivio dell'Acc. Naz. dei Lincei in Roma, in *Manoscritto Linceo 12*, cc. 320-337.

⁵⁷ Custodita nella Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. XIII. E. 8, cart., in folio, non datato, cc. 61.

⁵⁸ *Manoscritto Linceo 12*, c. 326.

Parsimonioso è l'impiego di /:/ e di /;/: l'a. sembra ancora legato al vecchio sistema affidando a /./ e /,/ tutte le possibili pause del discorso.

Nelle undici lettere esaminate, i due segni ricordati compaiono appena cinque volte ciascuno, senza una precisa collocazione nella pagina, pur avendo, il Lombardelli, aperto agli autori scelte non solo nell'ambito dei segni, ma del loro uso concreto.

Nei passi che seguono il /:/ ora ha valore semplicemente pausativo — al suo posto poteva esserci una virgola —, ora ha il valore dell'antico *periodo*. Nell'ultimo caso è usato come un moderno /;/:

«[...] e se vuole V.S. le mie le manderò, insieme con quelle che mi comunicò il sig. Borello di bo. me: che mi pareva che ne sapesse più di tutti [...]» (9 ottobre 1608)

«Se V.S. avesse alcun mezo che li parlasse: mi dicono che si accapa ogni cosa [...]» (9 ottobre 1608)

«[...] ò quanto ne harò maggior, se piacerà a Dio haver la licenza della «Chiromantia»: del secreto dell'occhiale l'ho visto et è una castroneria [...]» (28 agosto 1609)

«[...] che di filosofi e medici et huomini ordinarii se son piene tutte le stalle di Napoli: e di presuntioni più assai delle lettere.» (30 marzo 1612)

«Ho ricevuto le lettere del nuovo linceo, e se havessimo il palaggio dell'academia haverissimo fatto luminarie: ma con la gratia di Dio s'harà si faranno con le debite cerimonie.» (2 giugno 1612).

Il punto e virgola non gioca un ruolo più importante, ora assume quello della virgola, ora quello del /;/: solo nell'ultimo caso, è usato, in conformità alle regole del tempo, davanti a congiunzione causale:

«[...] che non hò desiato un libro tanto, quanto questo; che mi par avanzi l'humanità che tutti i libri mi paiono vanità, eccetto questo» (29 agosto 1612);

«[...] del secreto dell'occhiale l'ho visto et è una castroneria, et è presa dal mio libro 9 "de Refractione"; e la scriverò che volendola far V.E. ne harà pur piacere.» (28 agosto 1609);

«Tratto di fare lincei il S. Principe di Stigliano et il Principe di Bisigniano [...] che sono principali signori, e soli letterati nel regno; quel che farò ne aviserò V.S. [...]» (7 aprile 1612);

«E faremo che questi che si riceveranno si pigli informazione e si formi processo che sia eccellente in qualche professione e raro nell'esser suo; se sia far lectione, in alcune città [...]» (31 maggio 1613);

«[...] e literati sono molti che vogliono intrare ma io vo' che sieno exquisitissimi; ché di filosofi e medici et huomini ordinarii ne son piene tutte le stalle di Napoli [...]» (30 marzo 1612).

L'autografo del *Georgio* ripropone più o meno le scelte interpuntive delle lettere; la stampa, invece, posteriore di un anno, pur adottando un sistema sostanzialmente identico a quello del ms., sottolinea

con un maggior numero di segni le membrature del periodo, tempestando i versi di punti e virgole, a volte eccessivi⁵⁹:

Gn
Figlia tu vai à più superbe nozze
che s'havesser potuto elegger mai
quel che ti chiede per regal sua moglie
è il gran Re di Marocco, ei l'una e l'altra
Mauritania comanda, ed è suo Regno
quanto dalla Numidia insin al monte
Atlante si distende, e quando chiude
dalle deserte arene al tirren mare.
anzi quanto la Libia abbraccia e cinge.
Discende dagli illustri attavi, ed Avi
De' Mammolini Regi, e la sua madre
hà dell'ampia Getulia in mano il freno
che ti desia per sua diletta nuora
da cui spero veder nipoti e figli
e rinovar nelle persone loro
la nostra casa desolata e spenta

Gs
Figlia tu vai à più superbe nozze,
Che s'havesser potuto elegger mai.
Quel che vi chiede per regal sua moglie,
E' 'l gran Re di Marocco, e l'una, e l'altra
Mauritania comanda, ed è suo Regno
Quanto dalla Numidia insin al monte
Atlante si distende, e quando chiude
Dalle deserte arene al Tirren mare,
Anzi quanto la Libia abbraccia, e cinge,
Discende da gli illustri attavi, ed avi
De Mammolini regi, e la sua madre
Hà dell'ampia Gerulia in mano il freno,
Che ti desia per sua diletta nuora,
Da cui spero veder nipoti, e figli,
E rinovar nelle persone loro
La nostra casa desolata, e spenta.

(G II 56-71)

Ma Gn e Gs, pur orientati a dividere le parti del periodo secondo un principio di scansione logica che all'ingrosso corrisponde alle norme del *puntare* del Lombardelli, presentano pure delle pause inaspettate, arbitrarie dal punto di vista grammaticale, che fluttuano nella scrittura, insinuandosi tra soggetto e verbo, tra il verbo e il suo complemento, alterando il testo e spezzando nel bel mezzo un periodo:

e spargendo su'l volto vive stille
di liquefatto argento, cader sembra,
preziosa ruggiada in rose, e gigli.

(G IV, 382-91)

Che non muoia à mia figlia. Non mi resta
de' miei infelici parti, altra che questa,
poiché sotto la fé d'essere tua sposa,
genero, a me l'hanno condotta a morte.

(Gs II 661-664)

L'acqua del lago le spruzzò su'l volto.
La virtù irrigidita, e quasi spenta
cominciò a ravvivarsi, ecco che'l cocco,
comincia ad arder nel volto, ...

(Gs V 173-175)

⁵⁹ G.B. Della Porta, *Teatro*, a c. di R. Sirri, vol. I, Napoli 1978, p. 433: «Dunque, Gn è il ms., Gs è la stampa. Le date sono precise e sembrerebbero coerenti: 27 ottobre l'imprimatur, segnato sul frontespizio del ms.; 3 novembre 1611 la dedica dell'a. a Ferrante Rovito, a stampa praticamente compiuta». G = il *Georgio* manoscritto e stampa.

Non più s'udranno, gli ululati, e pianti,
di padri, madri, di sorelle, e figli,
né più tributì si nefandi, ed empi,
(Gs V 763-765)

Allor gridai piangendo.
Poiché mi strappi 'l sposo
dalle misere braccia,
(G IV coro 502-504)

Valoroso campion, poiché à voi denno
Questi Reggi del Regno, e della figlia,
Già perduti da loro gli avete resi.
Intercessor per me vi prendo, e priego
(G V 540-544)

Come il mar primo dell'irato vento
s'increspa, poi biancheggia, s'alza, e gonfia,
Si frange intorno a'scogli, e fa gran spuma,
Poi cresce 'l suo furor fin alle stelle.
Così la fiamma mia, ch'a prima vista
s'accese, intorno avampa, e cresce tanto,
che mi sento bruscìar l'anima, e'l core.
(G III 313-319)

Mi rispose ei con intricati detti.
Tal esser il mio fato, che dal cielo,
Mi si promette una leggiadra sposa,
(Gs II 402-404)

Dell'oracoli dar enimmi, e sfinge,
Oscuri sensi, ed intricati carmi.
Ambigui, inestricabili, ...
(Gs II 415-417)

Io mi ritirarò nel vicin tempio,
E con cuor palpetante aspetto 'l fine.
Pregando la bontà de' sommi Dei
(Gs II 752-754)

Il punto fermo vale principalmente come punto d'epilogo, ma spesso è sottoposto al declassamento di funzione che conosciamo: prende il posto di una virgola, persino per rappresentare una pausa secondaria o del *:/* per introdurre un discorso diretto:

Io nel cuor sento un sì soave foco,
Che si veggono fuori gli incendij miei,
E tutt'avampo dell'amor di Christo.
A cui tutto 'l mio cuor consacro, e dono.
(G V 500-504)

Ed io parvoleggiando dicea. Padre
Spero ch'i Dei mi daran tanta vita,
Che servirvi in la vecchiezza possa,
(G III 133-135)

A cui rivolta con rabbioso sdegno,
Obliando il sesso, e la sua etade, disse.
Scostatevi di qua, alcun non osi
Di toccar la real persona mia.

(G IV 315-318)

Nella stampa e nel manoscritto è assai dosato l'uso di /:/ che, in genere, ben collocato serve a dividere i membri di un periodo alla maniera del nostro punto e virgola o dei nostri due punti. Talvolta segna la fine di un periodo o di un dialogo, facendo le veci del punto fermo.

Peregrine bellezze mentre miro
L'amoroso velen per gli occhi hò preso:
Son preso all'amo, e più fuggir non posso,
Ahi che la pescatrice à morte è gita.

(G III 781-873)

La tua bontà precorse già la speme,
E pria si vidde il crudo mostro spento,
Che si vedesse la vittoria: mercé
Del tuo gran Dio, che a tal'opra ti spinse,

(G V 339-342)

Gli vanno intorno le ministre sue,
Crudeltade, dolor, horror, e tema,
Ch'eran bastanti à farla morir prima,
Che morisse: La donna hor mira l'unghie,
Ed hor il fiato, hor i minaci denti,
Che non porta una morte, ma più morti.

(G IV 372-377)

O me infelice, se la beltà tua, -
O i tuoi costumi non havesse visto:
Onde mentre la terra sarà centro
Dell'universo, ...

(G IV 435-438)

Il /:/ invece è adoperato con criteri tutt'altro che fissi e precisi, rivelando le oscillazioni che il segno ancora subisce nel processo di razionalizzazione della punteggiatura. Messo in circolazione dal Manuzio⁶⁰ che ha intuito la positività del suo impiego nella stampa, qui ha solo funzione di virgola:

Caro, e sovra ogni cosa amato padre
(benché tacer dovrei di padre il nome),
poiché sotto un sì dolce, amato nome
mi chiami figlia, e con lachrime finte
con finti abbracciamenti, e finti baci,
e con finte parole, e finto volto

⁶⁰ F. Petrarca, *Cose volgari*, Venezia, Aldo 1501.

mi raccogliete, e vezzeggiate molto;
vorrei saper da voi, se non è spenta...

(Gn III 74-81)

Or perché abbiamo ricevuto il dono
Della divina provvidenza; siamo
Disposti alla tua legge, onde à noi solo
Si convien additar, ubbidir noi.

(G V 733-736)

Il /?/, tra i simboli adoperati dal Della Porta, è quello che viene usato forse con più precisione e regolarità.

Talvolta alla proposizione segnata con /?/ segue, separata secondo le convenzioni del tempo, la prop. relativa connessa. L'interrogativo, così posto, spezza l'ascensione della frase, ma è un modo che si manifesta anche in scrittori più tardi e che a volte assume il carattere della regolarità:

qual acqua laverà la macchia
del mio nome. qual fia caverna cieca,
o luogho, ove mai l'huom l'arena stampi.
che mi possa involar da tutti gli occhi?
pero che mi vergogno di me stesso.

(Gn III 20-24)

Vedete il polverio, che in alto sale?
tal che del sole oscura il chiaro raggio.

(Gn III 381-82)

Il /?/ segna pure le interrogative indirette:

Vorrei saper da voi, se non è spenta
La paterna pietade, e se la voglia
Cangiata non havete anco co'l tempo,
Che cosa contro voi commessa hò mai
Che à morte così rea dannata m'habbi?

(G III 81-85)

Sovran principe, il cielo
Ogni vostro desio secondi a vòto,
Non vi rinresca dir, chi siate voi?

(G II 445-447)

In un solo caso il segno è usato dal Della Porta in modo gratuito e la svista dal ms. passa alla stampa, in genere, acriticamente rispettosa del sistema interpuntivo dell'autografo, che integra, ma non modifica:

Et io parvoleggiando dicea. Padre
Spero ch'i Dei mi daran tanta vita,
Che riservirvi in la vecchiezza possa,
Gli a me da voi gran beneficij fatti?

(G III 132-136)

L'esemplificazione fin qui condotta ha permesso di descrivere nelle linee generali l'*usus punctandi* dell'a. e di stabilire, anche se solo per alcuni tratti, la misura degli interventi compiuti, sulla punteggiatura dell'autografo, dello stampatore spinto dalle correnti innovative che propendono per il rispetto delle regole ormai minutamente fissate dai grammatici.

L'indagine su altre stampe dell'aportiane ha permesso di fare ancora un'interessante considerazione sui criteri interpuntivi degli stampatori tardo-rinascimentali: tra Cinque e Seicento, i tipografi non avvertono problemi di emendamenti interpuntivi: che abbiano, ogni qualvolta devono affrontare la stampa o ristampa di un'opera, l'aiuto di un proutuario pratico e sbrigativo, caratterizzato da regole fisse e universali che consentano di dare al testo una punteggiatura organica e moderna?

Conferma a questa ipotesi ci sembra venire dall'esame delle cinque edizioni della *Trappolaria*. Le stampe della commedia⁶¹, uscite da officine diverse, nelle quali diverso è il sistema di uniformazione grafica impiegato, come si vede dalle varianti e dagli interventi correttivi e ipercorrettivi variamente significativi⁶², presentano una sorprendente uniformità di criteri interpuntivi che potrebbe trovare giustificazione solo se esistesse tra le varie edizioni discendenza diretta. Ma «*B* sta a sé, senza filiazioni dirette e con una sua compattezza originale. *V* ha generato *N*; *F* ha generato *C*»⁶³. Questa uniformità quindi si può spiegare solo con l'uso di un *vademecum* di punteggiatura, presente nelle stamperie del tempo, che non può essere l'operetta del Lombardelli o quella del Vittorij, troppo complicate da consultare e applicare. Di tale *vademecum* non c'è giunta notizia. I correttori di bozze evidentemente dovevano adeguarsi in modo massiccio e semplicistico, senza alcuna meditata interpretazione personale, a questo sistema di regole fissate per dare ai testi ordine e regolarità. Basta fermarsi sull'ampio prologo per averne la prova:

Gentilissimi Spettatori, ecco, che nella vostra presenza vi rappresenteremo la Trappolaria. Sò, che con molto disagio, e fastidio l'avete aspettata, incolpato il suo lungo indugio, e forse bestemmata lei, & chi fusse cagione del suo comparire. Ascoltate le ragioni, e non ci darete tanto torto. Primieramente ella è femina, e ben sapete quando vogliono uscire in piazza, quanto tempo consumano in ornarsi, che più tosto s'ordinerebbe una nave: onde havendo ella qui a dimostrarsi, e far paragone delle sue bellezze, hà voluto prima pelarsi, forbirsi, imbellettarsi, e consigliarsi

⁶¹ *B* = *La Trappolaria*, in Bergamo, Per Comin Ventura, 1956; *V* = *La Trappolaria*, in Vinegia, Presso Gio. Battista, & Gio. Bernardo Sessa. MDXCVII; *N* = *La Trappolaria*, in Napoli, nella Stampa di Gio. Battista Gargano, & di Lucretio Nucci, 1613; *F* = *La Trappolaria*, in Ferrara, Per Vittorio Baldini, Stampator Camerale, M.DC.XV; *C* = *La Trappolaria*, in Venetia, Presso Gio. Battista Combi, MDCXXVIII.

⁶² G.B. Della Porta, *Teatro*, a c. di R. Sirri, vol. II, Napoli 1980, pp. 589-624.

⁶³ G.B. Della Porta, *op. cit.*, p. 589.

co'l suo specchio mille volte, non senza gli ordinarij abbigliamenti, accioche aggiungndo l'artificio alla sua bellezza natia, a gli occhi vostri si dimostrassi tutta lindezza: e con una dolce violenza vi tiranneggiasse gli animi a lodarla, & haverla in pregio. Appresso considerate, che è Spagnuola, e però tarda nelle deliberazioni. E tutta piena di gravità, e suo padre morendo soura tutte le cose l'encomiendò la gravedad, e per queste cagioni, e per farsi più desiderare, & esser ricevuta con miglior gusto, è stato tardo il suo comparire. Ma per dirvi alcune qualità delle sue. Ella è gentildonna, e però vi verrà inanzi con molti inchini, riverenze, basciamani, & in ogni parola copiosa di titoli delle signorie, e di tutti i suoi progressi rispettevoli, e pieni di modestia, e di accorte maniere: che se la creanza fusse perduta nel mondo, si troverebbe nella nation spagnuola, e massime nella nobiltà, nella quale è l'idea, e'l modello delle buone creanze, & in questo non cede a nation alcuna, che viva sopra la terra. E parente alla Fenicia di Plauto, e di questo parentado più si gloria, che d'esser di casa di Moncada. E di lingua pronta, arguta, faceta, festosa, e mottegevole, e se ben questa è proprietà delle donne di Spagna, che lor studio non è altro, che motteggiare, ella particolarmente n'è piena, & abbondante per tutto, & in somma soave, e se ben chi gusta della lingua spagnuola dice, che è dolce, nelle donne è dolcissima. L'habito di fuori è di schiava, e di donna assassinata dalla fortuna, non per questo ella perde punto della maestà, e del suo decoro, perché dentro è gentildonna, e nobilissima, come vedrassi al fine. Una cosa ha di nuovo, e di bello soura l'altre, ch'essendo sola, val per due donne, dove l'altre donne essendo due, vagliono appena per una, e quanto facilmente di queste se ne trovano molte, con tanta difficoltà di quelle alcuna, e per dir meglio niuna, onde ella unica, e prima fa vedersi in campagna. Il suo humore, ò della natione è, che vuol esser stimata, lodata, ricevuta con silentio, & allegro viso, e questo sarà il tuo pagamento, & all'incontro ella si darà in preda a tutti intiera, intiera. Gustatela che è dolce e soavissima, e tutta s'intenerisce, e si dilegua per compiacervi, e per dilettarvi, non solo con la presenza, ma co'l ricevervi tutti, se possibil fosse, nelle sue viscere, e però sapendola usar à verso, n'harete più tosto anzi grandissima contentezza. E se ben nel procedere fusse un poco fastidiosa, aspettatela fin' all'ultimo, che per la natura di tutte le donne nel fin sempre è piena di dolcezza. E se mai la deureste honorare, honoratela, perché è spagnuola, poiche niuna natione più con l'italiana si conface, di volto, di costumi, di vesti, e di valore, havendo piaciuto al sommo fattor delle cose locar l'una; e l'altra sotto un medesimo aspetto del cielo, per farle simili in ogni cosa. Horsù io volea cominciar l'argomento della favola, ma perche veggio Arsenio, il suo innamorato co'l padre uscir fuori, me n'entro, volgetevi a lui, che vel farà con più gratia, e piacere, à Dio⁶⁴.

Il passo, in tutte e cinque le edizioni, si presenta punteggiato con centosette /,/, diciassette /./ e tre !:/ collocati, salvo rare eccezioni, con una precisione estrema, negli stessi luoghi. La virgola compare sempre davanti a ogni tipo di congiunzione, a *che* pronome, agli avverbi di luogo, tra i sostantivi, tra gli aggettivi. Il punto minore, così frequente nella scrittura dell'aportiana, compare una sola volta in *B*, documentando la maggior precisione dei tipografi a segnare col punto fermo la compiutezza del periodo, e con una duttile virgola, la pausa minore.

Il punto fermo è dosato e preciso, e stacca con moderna diligenza una proposizione dall'altra.

Impeccabile è la collocazione del !:/ che non ha la funzione dell'antico periodo, né usurpa il ruolo del punto e virgola, ma sembra aver trovato una funzione specifica e attuale: introduce un pensiero che in

⁶⁴ G.B. Della Porta, *La Trappolaria*, in Vinegia MDXCVII, cc. 3-4r.

qualche modo è conseguenza di ciò che è stato detto prima, o che spiega ciò che è stato appena annunziato.

Anche nel primo atto della commedia in *BVNFC* s'incontrano, ancora, non solo /,/, /./ e /:/ in perfetta simmetria, ma pure /:/ e /?/.

Ora poiché si sa che il «correttore» di tipografia era talora un vero e proprio filologo, talora un piccolo letterato e grammatico orecchiante, restauratore di testi per mestiere, talaltra, infine, un comune revisore di bozze, si comprende che anche il metodo correttorio fu diverso di volta in volta da individuo a individuo, come documentano le varianti testuali delle stampe in esame (correttive, modernizzanti, arbitrarie); quel che non si comprende, se non ammettendo l'esistenza di imprescindibili convenzioni tipografiche interpuntive, è l'assenza di varianti di punteggiatura nell'articolazione del discorso, nell'accrescimento dei toni, nella regolamentazione di connessioni e inflessioni del flusso sintattico. Penso quindi che, con poco margine di errore, si possa affermare che i testi tardorinascimentali, sensibili al processo di uniformazione linguistica in corso, ma a tratti condizionati da reflussi di consuetudini antiquate, ora razionalistici e latineggianti, ora dialettali, hanno invece una punteggiatura conforme a criteri editoriali precisi, generalmente osservati da tutti gli stampatori.

Clara Borrelli

BOIARDO, ARIOSTO E I COMMENTATORI DEL CINQUECENTO

Nel suo saggio *Le imprese di Isabella d'Este Gonzaga e l'Orlando Furioso*¹ Georges Güntert pone un particolare rapporto fra la marchesa di Mantova e l'omonimo personaggio del *Furioso*, la figlia del re di Galizia, la principessa saracena amata da Zerbino e uccisa da Rodomonte, il cui elogio si trova nel canto 29, ottave 3-29 dell'edizione 1532, e nel canto 27 nelle edizioni del 1516 e 1521.

L'Ariosto mette in rilievo prima l'idealismo di questa «alma beata e bella»², fedele fino all'ultimo al suo Zerbino, poi la saggezza del suo «sublime ingegno»³, celebrando allo stesso tempo le virtù della costanza e della prudenza.

Ma tali virtù, (prudenza e costanza) erano già sintetizzate in due imprese di Isabella d'Este Gonzaga: il geroglifico 27 che, secondo Giovio⁴, alludeva alle facoltà politiche della marchesa («tutte le sette dei nenici vinte») e il motto *Nec spe nec metu* (né con speranza né con timore), spiegazione del «27»⁵ (prudenza e costanza) inventato dalla marchesa stessa.

Se le imprese nascono dal rapporto stretto fra le immagini simboliche e le parole accompagnatrici⁶, la corrispondenza tra alcune ottave del *Furioso* e le imprese d'Isabella d'Este ci induce a conside-

¹ Georges Güntert, *Le imprese di Isabella d'Este Gonzaga e l'Orlando Furioso*, in *Il Rinascimento Aspetti e Problemi Attuali*, Leo Olschki, Firenze 1982, pp. 445-454.

² Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a c. di Adriano Seroni, Mursia, Milano 1966, Canto XXIX, ottava 27.

³ *Ibid.*, ottava 29.

⁴ Paolo Giovio, *Dialogo delle imprese*, edited with Introductory notes by Stephen Orgel, Garland Publishing, inc., New York and London 1979, p. 141: «... e portò per impresa il numero XXVII, volendo inferire, come le sette, le quali l'erano state fatte contro, erano tutte restate vinte e superate da lei...».

⁵ Güntert, *Le imprese di Isabella*, p. 448, nota 15: «... Secondo lo studioso D.E. Rhodes, Isabella stessa adottò questo motto probabilmente nel 1504».

⁶ Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri con esposizioni, et discorsi del s.or Ieronimo Ruscelli Al Serenissimo Et sempre felicissimo re catolico Filippo d'Austria Con la giunta d'altre imprese tutto riordinato et corretto da Franco Patritio*, Comin da Trino di Monferato, Venetia 1572, l. 5: «... ogni Autor dell'Impresa si prende, o si elegge quelle due sorti di cose, cioè le figure, et le parole, perché elle la servano a portar ne gli occhi, nell'orecchie, et indi nella mente altrui, il pensiero, o'l concetto di lui, che fa tal'Impresa».

rare le imprese stesse come base del pensiero rinascimentale per riguardo alla natura e al valore dell'*imagery* visuale e del suo rapporto con il pensiero e il linguaggio.

Per esempio nell'*Innamorato* del Boiardo viene descritta la sfinge degli Egizi come mostro che suole interpretare gli enigmi e le parole astruse. Orlando si rivolge alla sfinge a causa della sua perplessità, non sapendo dove si trovi Angelica:

Avea crin d'oro e la faccia ridente
Come donzella, e petto di leone,
Ma in bocca avea di lupo ogni suo dente,
Le braccia d'orso e branche di grifone,
E busto e corpo e coda di serpente⁷.

L'impresa della sfinge con il motto *Incerta animi decreta resolvet* è poi descritta da Giovio nel suo *Dialogo*⁸, il primo libro ufficiale sulle imprese pubblicato a Roma nel 1555. Ma Giovio non fece altro che codificare l'importanza dell'iconografia già ampiamente trattata con l'opera di Mario Equicola, *Nec spe nec metu*, del 1513, con gli *Hieroglyphica* di Horapollo, gli *Adagia* di Erasmo e gli *Emblemata* dell'Alciati⁹.

L'approccio di questo saggio è duplice: per primo si cercherà di approfondire il valore dei «geroglifici»¹⁰ nella letteratura delle immagini del Cinquecento, e, secondariamente, verranno analizzate le opere di Tommaso Porcacchi e, soprattutto, Simon Fornari, commentatori cinquecenteschi del *Furioso*¹¹, per verificare quanto tali autori fos-

⁷ Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, a c. di Aldo Scaglione, UTET, Torino 1974, p. 293 (I, 5:70).

⁸ Giovio, *Dialogo*, p. 158: «Ultimamente ho fatto un'impresa à richiesta di M. Camillo Giordani Iureconsulto: dicendo egli, che stava nell'animo suo ambiguo e sospeso di prendere un certo partito, e che per risolversene aspettava il parere e consulto dell'oracolo. E così feci la sfinge degli Egittij, che suole interpretare gli enigmi e le cose abstruse con tempo, il quale è significato per un serpente che s'inghiottisce la coda col motto, che dice INCERTA ANIMI DECRETA RESOLVET».

⁹ Mario Equicola, *Nec spe nec metu* in Luigi Pescasio, *Rarità Bibliografiche*, Editoriale Padus, Mantova 1973, p. 105; Horapollo, *Hieroglyphica*, A. Manuzio, Venezia 1505; Desideriun Erasmus, *Adagia*, Paolo Manuzio, Venezia 1575.

¹⁰ Gennaro Savarese e Andrea Gareffi, *La letteratura delle Immagini nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1980, p. 13: «... nel corso del Cinquecento il termine 'geroglifico', dapprima usato con specifico riferimento agli *ierogrammata* egiziani, o supposti tali, si sia andato sempre più generalizzando, fino a designare qualsiasi segno figurativo, o immagine verbale traducibile in 'figura', che potesse farsi carico di significazioni più o meno recondite».

¹¹ *Orlando Furioso* di messer L. Ariosto, con gli argomenti in ottava rima di M. Ludovico Dolce, et con le allegorie a ciascun canto di Tommaso Porcacchi, D. e G. Guerra, Venetia 1574.

La Spositione di M. Simon Fornari da Rheggio Sopra l'Orlando Furioso di M. Ludovico Ariosto, Fiorenza, L. Torrentino 1549.

Della Espositione Sopra l'Orlando Furioso Parte Seconda, Fiorenza, L. Torrentino 1550.

sero consapevoli della prospettiva simbolica (impresista) nelle loro annotazioni sull'Ariosto. Scopo del saggio è poter dimostrare la validità critica interpretativa delle imprese nella lettura dei due maggiori poemi cavallereschi del Rinascimento, l'*Innamorato* e il *Furioso*.

Nell'*Innamorato* Boiardo descrive decisamente una sfinge egizia¹², riprova questa di quanto alla corte Estense di Ferrara, sede del Boiardo, fosse vivida una cultura rivolta agli studi sui geroglifici degli antichi Egizi. Erasmo da Rotterdam soggiornò in Italia dal 1506 al 1509 e nei suoi *Adagia* la sfinge è indicata sia come mostro che interpreta gli enigmi, sia, chiaramente, come simbolo geroglifico egizio¹³. I geroglifici di Orapollo vennero pubblicati da Aldo Manuzio nel 1505. Ma anche prima dell'inizio del '500, nel pieno '400, al tempo di Boiardo, due filosofi, Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) e Giambattista Pio (1460-1540), entrambi attivi nell'area di Ferrara, Bologna e Modena parlarono dei geroglifici egizi. Il Pico nell'*Heptalus* e soprattutto nell'*Apologia* dice: «Aegyptiorum templis insculptae Sphinges hoc admonebant, ut mystica dogmata per aenigmatum nodos a prophana multitudine inviolata custodirent.»¹⁴ Il Pio nelle sue *Annotationes* tratta dei geroglifici d'Egitto «De Hieroglyphicis nonnulla nec fastidienda nec inscita.»¹⁵ Ariosto non era alieno da tali tendenze dottrinarie se nel *Furioso* riporta i nomi di due studiosi affini alla cerchia di Giovanni Pico e Giambattista Pio, cioè Gianfrancesco Pico e Alberto Pio: «Veggio sublimi e soprumani ingegni / di sangue e d'amor giunti, il Pico e il Pio.»¹⁶

Tra le corti di Ferrara e di Mantova c'era un continuo scambio d'idee non solo tra filosofi, ma anche tra impresisti molti dei quali inclini allo studio dei geroglifici egiziani. Ariosto cita nel *Furioso* studiosi di imprese come Celio Calcagnini (1479-1541), nominato nei canti 42 e 46 (ottave 90 e 14) che scrisse *Hori Hieroglyphica* nelle sue *Epistolicarum questiones*¹⁷ e Mario Equicola (1470-1525), presente in modo

¹² G. Devoto - G.C. Oli, *Vocabolario Illustrato Della Lingua Italiana*, Felice Le Monnier, Milano 1967, Vol. II, p. 1042 (si trovano due illustrazioni della sfinge, una egiziana con corpo di leone e l'altra greca con corpo ferino alato).

¹³ D. Erasmus, *Adagia*, A. Muschio, Venetiis 1609, pp. 1849, 1895: «Eam ob caussam Aegyptij in Hieroglyphicis nautis Mercurium iuvenili specie seni astantem pingebat innuere volentes doctum et sapientem, nisi vires adsint, quae gravis aetatis nomine designantur, nihil agere quasi alterum sine altero inutile sit: eadem de caussa Sphinx in templorum vestibulis collocata apud eos fuisse legitur, sacrum symbolum combinationis coniugijue harum virtutum, quando per serae effigiem robur, per hominis prudentiam intelligi vellent...».

«Spyngis aenigmata dissolvit».

¹⁴ Giovanni Pico, *Opera omnia* a c. di E. Garin, Bottega d'Erasmus, Torino 1971, Vol. I, Scripta in editione Basilensi anno 1572 collecta, p. 122.

¹⁵ Savarese e Gareffi, *La letteratura delle immagini*, p. 75.

¹⁶ Ariosto, *Furioso*, XLVI, 17. Ma probabilmente questi erano Gianfrancesco Pico e Alberto Pio.

¹⁷ Savarese e Gareffi, *La letteratura delle immagini*, p. 60.

decescente nelle sue tre edizioni del *Furioso*¹⁸, che, nella *Istoria di Mantova* trattò chiaramente dell'origine egizia delle imprese:

Il modo, che hoggidi teniamo nel far imprese, per dimostrare tacitamente la nostra volontà a chi vogliamo ch'intenda l'animo, è venuto da gl'egittij, e ad essi tal origine ascriber si deve, i quali non havendo lettere, con segni, e caratteri notarono i concetti della mente loro¹⁹.

Non solo Mario Equicola, segretario di Isabella d'Este Gonzaga, era in rapporti amichevoli con l'Ariosto ma perfino Celio Calcagnini era un intimo del poeta del *Furioso*. Infatti Calcagnini, nel dialogo *Equitatio*, inserisce come interlocutore disputante di antichità egiziane proprio l'Ariosto, un Ariosto non certo digiuno di filosofia neoplatonica se in una sua lettera ad Aldo Manuzio cita con acume Marsilio Ficino e Alberto Pio di Carpi:

Cum Sebastianus Aquila, vir bonarum artium sedulus cultor, qui apud nos praeter medicinam, quam publico stipendio docet, academicum dogma, profitetur, Platonem in Timaeo diebus festis maxima audientia legat, non mediocre desiderium studiosis incidit habendi libros Marsilii et aliorum qui aliquid de hac secta a proceris scriptum latine transtulerunt. Et cum tu possis illos potissimus explere; nam id cum ex aliis tum superioribus diebus ex Alberto Pio, viro magnifico ac litteratissimo, cognovi, qui abs te rediens ad nos volume inter caeteros attulit, in quo platoniorum, quorundam congesta sunt...²⁰

Se nel Cinquecento si ebbe una straordinaria produzione di imprese (Giovio, Alciati, Ruscelli e Domenichi)²¹ alla quale contribuirono letterati di prima grandezza, questo fenomeno risulterebbe superficiale e senza radici se non si tenesse conto delle condizioni culturali, religiose e sociali, filosofiche che determinarono quegli esiti e che concorsero a costituire una cultura di immagini comune a filosofi e a letterati, ad artisti e politici. Lo studio della mitologia antica, e, soprattutto, la filosofia di stampo neoplatonico, esoterico, simbolico, ebbero una parte assai più notevole, di quanto a prima vista possa apparire, nel condizionare la comune *imagery* relativa al simbolismo di affetti e passioni, virtù e vizi, credenze religiose e ordini sociali. In questa ottica si inseriscono i commentatori del *Furioso*, come Tommaso Porcacchi e Simon Fornari, che interpretano l'opera di Ariosto tenendo presente le imprese nel loro aspetto di linguaggio allegorico.

¹⁸ Ariosto, *Furioso*; nell'edizione del 1516 Mario Equicola è ricordato con quattro versi, XL, ott. 7; nell'edizione del 1521 con due versi e in quella del 1532 con un verso, XLVI, ott. 14.

¹⁹ Mario Equicola, *Istoria di Mantova libri cinque. Scritta in Commentari da Mario Equicola d'Alveto*, F. Osanna, Mantova 1607, p. 163.

²⁰ L. Ariosto, *Lettere*, a c. di A. Stella, Mondadori, Milano 1965, p. 3.

²¹ P. Giovio, *Dialogo delle imprese*, A. Barre, Roma 1555; A. Alciati, *Emblematum liber*, E.S. Steyner, Venetiis 1546; G. Ruscelli, *Le Imprese illustri*, F. Rampazzetto, Venezia 1566; L. Domenichi, *Ragionamento*, G. Giolito de' Ferrari, Vinegia 1556.

Se Porcacchi cita due volte l'Alciati per l'impresa del cipresso ricamato sulla sopravveste di Bradamante (*Furioso*, canto 32, ottava 47)²² e per il geroglifico egizio del pesco indicante il silenzio (*Furioso*, canto 4, ottava 10), è Simon Fornari che chiarifica l'aspetto simbolico dei geroglifici.

Già nella sua lettera di dedica all'arcivescovo di Reggio, Agostino Gonzaga, il Fornari dichiara la sua intenzione di «svelare» le moralissime rime dell'Ariosto nascoste sotto le allegorie: «... ho voluto svelare quelle moralissime rime dell'immortale Ariosto, che dianzi si giacevano nascoste sotto le nubi allegoriche...»²³.

Per il Fornari l'allegoria inglobava tutto il sapere filosofico, la dottrina astronomica ed aristotelica che il commentatore stesso era venuto apprendendo a Pisa con il Filosofo Simon Porzio e l'aristotelico Anton Lapini:

... a Pisa per udire il dottissimo Simon Portio Philosopho, e senza contradition veruna con profitto inestimabile d'ingegnosi, e dotti gioveni tutte le sublimi ed oscure parti della Philosophia esposte, e delucidate, questo presente anno in meraviglia, e stupore di chi l'udì si vide con tanta certezza e lume di verità esporre le Meteore... alcuni nobilissimi Dottori della famosa e antica città di Pisa, che dirò io qui, che eguale sia di merti del dottissimo signor Anton Lapini certo e chiaro interprete d'Aristotele...²⁴

Nella lettera introduttiva ai lettori il Fornari tratta del concetto dell'imitazione della natura e del conseguente confronto fra poesia e pittura. Ma i poeti risultano superiori ai pittori perché le loro immagini fanno appello al senso interno, a quello che Fornari chiama l'«occhio invisibile dell'intelletto.» I concetti dei poeti si fondano su altri mondi oltre al nostro terreno. Nel linguaggio platonico essi sono il celeste, il sublunare e l'intellettuale usando le parole del Fornari:

Questa diligente fabrica, e ornamento della natura non men che i pittori nelle tavole, imitarono i poeti ne i scritti loro. Ma quegli solamente si contentarono di appagare l'occhio visibile. Questi agli occhi invisibili dello intelletto drizzarono la lor cura... Ne dir si puote che sopra vano, e labile fermamento i lor concetti fondarono ne ancho a beneplacito imposero a qualunque cosa più tosto quella che questa significatione. Percioche fu openione d'Anassagora, e approvata da Pitagora, et da Platonici, che sian tre mondi l'uno sopra celeste detto altrimenti intellettuale, l'altro vicino a questo e chiamato dallui celeste, il terzo sublunare...²⁵

Ugualmente nel *Furioso* l'evangelista Giovanni spiega ad Astolfo la stessa teoria di corrispondenza fra i mondi: «— Tu dei saper che non

²² Orlando *Furioso* di M. Lodovico Ariosto... Le nuove Allegorie et Annotationi di M. Tomaso Porcacchi, Dom. e G. Battista Guerra, Venetia 1574, pp. C3 verso, BB 6 verso.

²³ Simon Fornari, *Della Espositione Sopra l'Orlando Furioso*, Parte Seconda, Firenze, L. Torrentino 1550, p. 6.

²⁴ *Ibid.*, pp. 7-8.

²⁵ *Ibid.*, pp. 2-3.

si muove fronda / la giù, che segno qui non se ne faccia. / Ogni effetto convien che corrisponda in terra e in ciel, ma con diversa faccia.»²⁶

Poiché alle cose celesti si danno il nome delle cose terrene, dice Fornari, da questo principio nasce la «disciplina» del senso allegorico. Tanto colui che forma i versi allegorici (autore) quanto il ricevente (lettore) devono conoscere la natura dei vari mondi e le loro corrispondenze:

Di quindi aviene che alle cose celesti spesso di danno i nomi delle cose terrene: da questo principio anchora procede la disciplina d'ogni senso allegorico. Percioche questi mondi astretti insieme di concorde catena presta l'uno all'altro come natura, così i nomi, e appellationi comuni. Perché tanto colui che forma li allegorici versi quanto quell'altro, che li espone è necessario che sappiano la natura de detti mondi, e che cosa dell'un mondo corrisponda...²⁷

Questo è il linguaggio simbolico della poesia che si basa sullo stesso criterio del linguaggio geroglifico. Fornari continua il discorso, infatti, asserendo che gli antichi Egizi, volendo nascondere al volgo i misteri della sapienza, usarono delle lettere enigmatiche per cui solo coloro che erano dotti potevano interpretare i simboli e ricavare il significato dell'enigma:

Laonde è stata celebre, e antica usanza tra gli antichi sapienti di non commettere alle charte le nobili et degne cose, ovvero scriverle ombreggiando, e sotto diverse similitudini, forme e figure nascondendole; le quai figure enigmatiche essi chiamavano lettere heroglyphiche; e ciò sopra tutto si osservava tra i Theologi Egitij, i quali estimavano per cosa inconvenevole a publicare al volgo in lettere comuni gli alti misteri della sapientia; ma se giudicavano alcuna cosa che fusse da notare, quella sotto la imagine d'animale o d'altro rappresentavano figurata per si fatta maniera, che non a ciascuno agevole fusse l'intenderla: ma solo da coloro si conoscesse, ch'erano dotti, e sapeano la proprietá; e natura di tutte le cose. Costoro adunque conferendo le conietture sopra quelli cotali simboli, ne cavavan l'intentioni dell'enigma.²⁸

Nelle ottave prima e seconda del canto settimo del *Furioso* anche Ariosto tratta del concetto del poeta esperto (viaggiatore) e della necessità di un uditorio colto per intendere la sua poesia:

Chi va lontan da la sua patria, vede
cose da quel che già credea lontane:
che narrandole poi, non se gli crede,
e stimato bugiardo ne rimane:
che 'l sciocco vulgo non gli vuol dar fede,
se non le vede e tocca chiare e piane.
Per questo io so che l'inesperienza
farà al mio canto dar poco credenza.

* * *

²⁶ Ariosto, *Furioso*, XXXV, 18.

²⁷ Fornari, *Della Espositione*, p. 4.

²⁸ *Ibid.*, pp. 4-5.

Poca o molto ch'io ci abbia, non bisogna
ch'io ponga mente al vulgo sciocco e ignaro.
A voi son ben che non parrà menzogna,
che 'l lume del discorso avete chiaro:
et a voi soli ogni mio intento agogna
che 'l frutto sia di mie fatiche caro.

(Ottava 1, Ott. 2, vv. 1-6)

Per il Fornari i poeti sono stati i primi filosofi e maestri di vita umana desiderando condurre gli altri uomini ad apprendere la filosofia morale con leggiadri versi, quasi mescolando, secondo la formula oraziana, l'utile al dolce. In questo, continua il Fornari, Ariosto è stato superiore a tutti gli altri poeti non solo per le sue invenzioni fantastiche, ma per le finzioni morali:

... i poeti, i quali sono stati i primi philosophi, e maestri della vita humana, desiderando di condurre gli altri huomini, ch'erano licentiosi, e vaghi, ad apprendere la philosophia morale, acciocché non paventassero nella prima vista per quella rigidità, e perciò ritornassero il piede adietro; pensaro fusse ottimamente fatto se con dipinto, e sottil velo adombrato fu 'l primo incontro la dimostrassero a riguardanti. Laonde essi sempre si sono andati adornando e fingendo il vero di mille colori hor con le finte, ma non false favole, hor con leggiadri versi, e pieni d'armonia inestimabile secondo gli animi humani, che per la debolezza della natura, e del proprio errore erano infermi; e pigliar con le stesse lor mani salutare medicina... Il perché andaro si perfettamente mescolando l'amaro della dottrina dentro il dilettevole delle canzoni, che non si discernesse prima che ella avesse impresso nei cuori degli ascoltanti desiderio ardente della virtù... Ma parlando dell'Ariosto più che d'altro scrittore le cui stanze noi prendemmo secondo il sentimento allegorico ad interpretare... dico secondo il mio debil giudizio che si' come egli non cede agli antichi poeti nelle ingeniose e vaghe invenzioni così dintorno le finzioni morali avanza tutti gli altri...²⁹

Tale funzione civilizzatrice della poesia è rintracciabile nella *satira VI* di Ariosto:

... ma non fu tal già Febo, né Anfione,
né gli altri che trovaro i primi versi,
che col buon stile, e più con l'opre buone,
persuasero agli uomini a doversi
ridurre insieme, e abandonar le giande
che per le selve li traen dispersi;
e fer che i più robusti, la cui grande
forza era usata alli minori torre
or mogli, or gregge et or miglior vivande,
si lasciaro alle leggi sottoporre,
e cominciar, versando aratri e glebe,
dal sudor lor più giusti frutti accorre.

(vv. 70-81)

Ma l'esempio più luminoso della funzione di civiltà della poesia è senza

²⁹ *Ibid.*, pp. 6-8.

dubbio l'episodio di Isabella e Rodomonte del canto 29 del *Furioso* di cui il critico Güntert ha visto una parafrasi del motto *nec spe nec metu* di Isabella d'Este Gonzaga. Nell'alternativa disperata (*NEC SPE*), dice il Güntert, di vivere sottoposta alle lascive voglie del bestiale Rodomonte o di morire, Isabella non esiterà (*NEC METU*) a scegliere il male minore, la morte, consapevole che solo così potrà rimanere fedele al suo Zerbino. Ma poiché Isabella non si uccide, ma con uno stragemma o frode, si fa uccidere da Rodomonte, a me sembra che l'episodio, piuttosto che celebrare la fedeltà e il sublime ingegno di Isabella, sia indicativo del senso di giustizia e del senso della legge. Isabella non ha voluto uccidersi perché il suicidio sarebbe stato un'azione ingiusta verso se stessa (cfr. S. Agostino citato dal Fornari)³⁰, ma, superando la virtù della Lucrezia romana, ha, con un calcolo ed inganno machiavellico, indotto Rodomonte ad ucciderla. In tal modo lei punirà il pagano bestiale e diventerà esempio per tutte le donne virtuose. La punizione e l'esempio sono gli elementi costitutivi della legge. Lo stesso Mario Equicola, nel suo *Nec spe nec metu* parla, citando Seneca, dell'imperturbabilità della coscienza di chi sa vivere libero da sentimenti di speranza e timore che impediscono all'uomo l'amministrazione della giustizia. Così sempre l'Equicola, nella *Istoria di Mantova*, descrive la figura di Isabella d'Este Gonzaga come donna che oltre l'odio, l'ira e la paura, privilegiò la giustizia e le leggi:

... Ab his omnibus non solum liberat nos Nec spe nec metu sed sapientes reddit si Senecae credimus cuius verba sunt sapiens est qui nescit nec in spe nec in metu vivere; qui aliud est spe nisi incerti nomen quod incertis rationibus fovetur quid aliud metus nisi premoestia in qua nihil humile fractum et abiectum molle et summissum, au impium servum et crudele³¹. (*Nec spe nec metu*).
Né fortuna, né diversità de' tempi la mutò mai; prepose a tutte le cose la giustizia, lontana da odio, da ira, e paura; lasciò sempre il suo honore alle leggi (si parla di Isabella di Mantova nella *Istoria di Mantova*)³²

In tutto il saggio *l'Innamorato* del Boiardo è stato di ausilio per la raffigurazione della sfinge egiziana che ha aperto uno spiraglio sulla cultura ferrarese dei geroglifici. In realtà nell'*Innamorato* non si rinvennero altre imprese notevoli. Sembra quasi che il Boiardo ami descrivere le immagini rimanendo su un piano di immaginazione pittorica. Se leggiamo *l'Innamorato* tenendo presente le illustrazioni del *Dialogo delle imprese* di Paolo Giovio, constatiamo che il Boiardo dà

³⁰ S. Fornari, *La Spositione di M. Simon Fornari da Rheggio Sopra l'Orlando Furioso di M. Ludovico Ariosto*, Firenze, L. Torrentino 1549, p. 473: «Perciò questa (Lucrezia) sostenne il libidinoso oltraggio da Sesto, e poi divenne di se stessa micidiale se che altra cosa non fu, che uccidere attorto una persona innocente, come lungamente disputa Agostino nel libro della città di Dio».

³¹ Equicola, *Nec spe nec metu* in Pescasio, *Rarità bibliografiche* (c. 32 verso), p. 122.

³² Equicola, *Dell'Istoria di Mantova*, p. 261.

una descrizione esatta, dettagliata, pittorica insomma, della sfinge, come si è visto, e dell'uomo selvatico che diventerà la maschera del selvaggio-satiro-fauno del teatro del tardo Rinascimento³³:

Questo era grande e quasi era gigante
Con lunga barba e gran capigliatura,
Tutto peloso dal capo alle piante:
Non fu mai visto più sozza figura.
Per scudo una scorza avia davante,
E una mazza ponderosa e dura;
Non aveva voce de omo né intelletto:
Selvatico era tutto il maladetto.

(I, 22:7)

Al contrario Ariosto, nel *Furioso*, sembra aver meditato maggiormente sul valore simbolico delle immagini e sul processo di riconoscerle. Continuamente nei suoi canti, specie all'inizio di alcuni, Ariosto dà avvertimenti al lettore critico. Così all'inizio del canto ottavo il poeta parla di falsi incantesimi e della necessità di possedere l'anello di Angelica o quello della ragione per dissipare le false immagini e cogliere la verità nascosta:

Oh quante sono incantatrici, oh quanti
incantator tra noi, che non si sanno:
che con lor arti uomini e donne amanti
di sé, cangiando i visi lor, fatto hanno.
Non con spirti constretti tali incanti,
né con osservazion di stelle fanno;
ma con simulazion, menzogne e frodi
legano i cor d'indissolubil nodi.

* * *

Chi l'anello d'Angelica, o più tosto
chi avesse quel de la ragion, potria
veder a tutti il viso che nascosto
da finzione e d'arte non saria.

(Ottave, 1, 2, vv. 1-4)

Oppure, com'è già stato citato, l'Ariosto si appella al lettore dotto all'inizio del canto settimo, sottolineando il rapporto particolare di un autore e di un pubblico entrambi dotti ed esperti.

Lo studio delle imprese applicato ai maggiori poemi cavallereschi del Rinascimento, *l'Innamorato* e il *Furioso*, si è mostrato molto fecondo per determinare la «cultura» entro la cui sfera lavoravano

³³ Franco Ruffini, *Teatri prima del teatro*, Bulzoni, Roma 1983, p. 109: «L'omo selvatico, 'tutto villosso, armato d'una mazza nocchiuta, a volte caudato, con impronte diverse di bestialità, nel ceffo, nelle orecchie, ne' piedi'. È lo stesso tipo di personaggio che compare ad esempio negli intermezzi delle *Bacchidi* del 1502».

Boiardo e, soprattutto, Ariosto³⁴. Tramite l'aiuto dei commentatori ariosteschi del Cinquecento, Fornari e Porcacchi, ho cercato di dimostrare che solo l'Ariosto, oltre ad essere sensibile agli stimoli del neoplatonismo ficiniano (cfr. la lettera ad Aldo Manuzio citata), promosse la diffusione a Ferrara di quell'interessante verbo che, tra l'altro, faceva balenare l'immagine dell'Egitto come culla della civiltà umana: «Aegyptia philosophia huic (cioè a Platone) maxime consentanea est (C. Calcagnini, *Opera aliquot*, H. Frobenius et N. Episcopium, Basilea 1544, pp. 241-242).»

Mauda Bregoli-Russo



³⁴ Cfr. in special modo il recente libro di Gennaro Savarese, *Il Furioso e la cultura del Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1984, pp. 53-70.

IL NARRATIVO IN COMMEDIA

1. Dinanzi a un'opera teatrale molti studiosi fermano l'attenzione sui raggruppamenti scenici discontinui, ovvero sulle diverse *situazioni*, operando la segmentazione del testo e passando solo successivamente ad una eventuale «schematizzazione» complessiva dell'azione¹. Altri, invece, considerano proprio ciò che il teatro ha in comune con le composizioni di tipo narrativo, e cioè la rappresentazione di una serie di avvenimenti tra loro connessi, perché legati da rapporti di causalità². I primi puntano verso l'indagine dello «specifico» teatrale; i secondi muovono verso l'analisi narratologica³.

Quest'ultima ci sembra particolarmente opportuna per la commedia del Cinquecento, legata alla tradizione novellistica e alla letteratura cavalleresca non meno che al teatro classico⁴.

Espliciti influssi novellistici, soprattutto del *Decameron*, si avvertono già nella *Mandragola* del Machiavelli, nella *Calandria* del Bibbiena, nella *Cortigiana* e nel *Filosofo* dell'Aretino, per citare gli autori

¹ Cfr. M. Pagnini, *Per una semiologia del teatro classico*, in «Strumenti critici», IV (1970), pp. 121-40; A. Serpiéri, *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, in «Strumenti critici», XI (1977), pp. 90-137.

² Cfr. S. Jansen, *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, in «Langages», 12 (1968), pp. 71-93; Idem, *Qu'est-ce qu'une situation dramatique?*, in «Orbis litterarum», XXVIII (1973), pp. 235-92; Idem, *Problemi dell'analisi di testi drammatici*, in «Biblioteca teatrale», 20 (1978), pp. 14-43; C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino 1984; Idem, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985.

³ Si veda il cap. *Narratologia e teatro* di C. Segre in *Teatro e romanzo*, cit., il quale esordisce con l'intenzione dello studioso di «individuare la convergenza fra le due linee interpretative, apparentemente estranee, della semiotica teatrale». Il termine *narratologia* è stato coniato dal Todorov, «per designare lo studio funzionale delle narrazioni».

⁴ Per la commedia italiana del XVI sec. cfr. I. Sanesi, *La commedia*, 2^a ed., F. Valardi, Milano 1954, vol. I; M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Sansoni, Firenze 1958, vol. II; R. Sirri, *Schede per il teatro del Rinascimento*, Il Tripode, Napoli 1965; A. Mango, *La commedia in lingua del Cinquecento*, Lerici, Milano 1966; AA.VV., *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Liviana, Padova 1970; Atti del Convegno sul tema *Il teatro classico italiano nel '500*, Acc. Naz. dei Lincei, Roma 1971 (in partic. N. Sapegno, *Rapporti fra la Commedia e la novella del Cinquecento*, pp. 97-99); N. Borsellino, *La commedia del Cinquecento*, in *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio*, Roma 1976; M. Baratto, *La commedia del Cinquecento*, Neri Pozza, Vicenza 1977; G. Ferroni, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1980.

più importanti. Ma essi si fanno più intensi nella seconda metà del Cinquecento, quando i commediografi mietono a piene mani elementi tematici e tipologici dai testi narrativi e ne mutuano gli schemi e le strutture del racconto. Solo pochi, però, con la coscienza del trasferimento dal testo scritto per essere letto a quello scritto per essere recitato, e perciò attenti al passaggio dalle strutture narrative alle strutture drammatiche.

A provare siffatta consapevolezza, oltre al *Candelaio* di Giordano Bruno, ci sono le commedie di Raffaello Borghini (*La donna costante e L'amante furioso*)⁵, di Sforza degli Oddi (*L'Erofilomachia, I morti vivi e Prigione d'amore*)⁶, di Giambattista Della Porta⁷ e di qualcuno dei suoi imitatori⁸.

2. Se passiamo in rassegna i numerosi trattati del Cinquecento sulla drammaturgia (come hanno già fatto il Puppi, il Molinari, il Bonora, il Weinberg, il Marotti)⁹, ci rendiamo conto che solo rara-

⁵ Le due commedie furono editate in Firenze, presso Giorgio Marescotti, rispettivamente nel 1578 e nel 1583 (A. Mango, *op. cit.*, pp. 203-4 e 218-19). Per gli studi su queste opere cfr. J. Klein, *Gesch. d. Dramas*, IV, 1866, 851-862; I. Sanesi, *La Commedia*, cit., vol. I, pp. 357-360.

⁶ Sulle commedie dell'Oddi e sul loro significato cfr. Corrigan, *Sforza Oddi and his comedies*, «Public. of Moderne Lang. Assoc. of America», XLIX (1934), p. 724 e sgg.; B. Croce, *Le commedie di Sforza Oddi e L'Erofilomachia dell'Oddi*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. II e vol. III, Laterza, Bari 1945, 1952; I. Sanesi, *La commedia*, cit., vol. I, pp. 404-406; R. Sirri, *L'attività teatrale di G.B. Della Porta*, De Simone, Napoli 1968, pp. 35, 63, 96, 108, 187; N. Borsellino, *La commedia del Cinquecento*, cit., pp. 80-81. *L'Erofilomachia* (pubblicata nel 1572, *I morti vivi* nel 1576 e *Prigione d'amore* nel 1589) si può leggere nell'ed. a c. di B. Croce, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1946 e nel II vol. delle *Commedie del Cinquecento* a c. di A. Borlenghi, Rizzoli, Milano 1959. Essa è ritenuta da G. Getto «una delle più fresche composizioni teatrali del nostro secondo Cinquecento» (in *Interpretazione del Tasso*, Napoli 1967, p. 204).

⁷ Per l'attività teatrale di G.B. Della Porta cfr. F. Milano, *Le commedie di G.B. Della Porta*, Tipografia Giannini, Napoli 1900 (estratto da «Studi di lett. it.», 1900, vol. II, pp. 311-411); F. Fiorentino, *Della vita e delle opere di Giovan Battista Della Porta*, in *Studi e Ritratti della Rinascenza*, Laterza, Bari 1911, pp. 235-340; I. Sanesi, *La commedia*, ed. 1944, pp. 352-359; B. Croce, *G. Della Porta e il dramma erudito*, in *I teatri di Napoli*, Laterza, Bari 1947, pp. 42-54; A. Corsano, *Giambattista Della Porta*, in «Giorn. crit. d. fil. it.», 1959; L.G. Clubb, *Giambattista Della Porta Dramatist*, Princeton University Press, 1965; R. Sirri, *L'attività teatrale di G.B. Della Porta*, cit.; C. Greco, *Giovan Battista Della Porta fra improvvisazione e tradizione comica* in «Critica letteraria», Anno II, fasc. II, 1974, pp. 240-275; N. Borsellino, *La commedia del Cinquecento*, cit., pp. 81-2.

Per il testo delle commedie dellaportiane si vedano i recenti voll. II e III del *Teatro* a c. di R. Sirri, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1980 e 1985 (il IV ed ultimo è in corso di pubblicazione).

⁸ Alludiamo soprattutto a Francesco D'Isa, autore di cinque commedie: *Fortunia* (1610), *Alvida* (1616), *Mal maritato* (1616), *Flaminia* (1621), *Ginevra* (1622); a Lorenzo Stellato (*Furbo*, 1638; *Ruffiano*, 1643); a Ottavio Glorizio (*Imprese d'amore*, 1605-7; *Sprezzate durezze*, 1605-1606); a Marcello Ramignani (*Felice mestizia*, 1613).

⁹ Cfr. L. Puppi, *La rappresentazione inaugurale al Teatro Olimpico di Vicenza*, in «Critica d'Arte», s. III, IX (1951), n. 50; C. Molinari, *Scenografia e spettacolo nelle poetiche del*

mente la struttura del testo drammatico viene messa in relazione al fatto della rappresentazione, mentre nella maggior parte dei casi lo spettacolo viene ignorato o almeno trascurato.

Il problema dello spettacolo comincia ad essere sentito dal Giraldo Cinzio che nel *Discorso sulle tragedie* (scritto nel 1543) teorizza lo sviluppo dell'azione teatrale, attento alla connessione fra dramma e realizzazione scenica. E solo qualche decennio più tardi le ipotesi giralddiane vengono riprese e sviluppate con maggiore sistematicità da Leone de' Sommi, da Ludovico Castelvetro e da Angelo Ingegneri.

È indicativo che Leone de' Sommi, nello scrivere i *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, fra il 1556 e il 1561, riveli la sua posizione sottilmente critica rispetto ai trattatisti italiani («mi par assai degna questa facoltà scenica di essere trattata molto più curiosamente, et con discorso più particolare di quello che sin ora si sia fatto da scrittori antichi o moderni») e focalizzi subito l'idea di base della trattazione, volta a superare non solo la netta dicotomia ma anche l'autonomia fra dramma e scena:

... essendo il fine delle tragedie, come anco delle comedie, il doversi non solamente legger su i libri, ma appresentarsi anco in scena, bisogna che il poeta abbia giudicio, nell'introdur cosa et descriverla, in modo che riesca con gli effetti et con le parole non meno¹⁰.

Ed è altresì significativo che egli renda noto il carattere specificamente tecnico e pratico dei propri dialoghi, utili per chi volesse «o comporre o rappresentare alcuno scenico poema».

Non meno decise le voci del Castelvetro (*Poetica d'Aristotele*, Vienna, 1570) e dell'Ingegneri (*Discorso della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara, 1598), nel rilevare l'importanza dell'azione e dell'ambientazione scenica dei personaggi, anzi nel proporre la scena come dato che anima la progettazione stessa dell'opera teatrale. Infatti l'Ingegneri non ha remore, sullo scorcio del secolo, di scrivere che l'errore dei «facitori di favole sceniche» è proprio nel fatto che «non si fingono (si come essi arebbono a fare) spettatori di quelle»¹¹.

Contemporaneamente a questi sviluppi teorici, si manifestano importanti esperienze letterarie, come le commedie del napoletano

Cinquecento, in «Il Velvetro», VIII (1964), 6, pp. 885-902; B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Laterza, Bari 1974 (voll. 4); E. Bonora, *La teoria del teatro negli scrittori del '500*, in *Il Teatro classico italiano nel '500* (Atti del Convegno) cit., pp. 221-251; F. Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Feltrinelli, Milano 1974.

¹⁰ Citiamo dall'ed. a c. di F. Marotti, Milano 1968.

¹¹ *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara, per Vittorio Baldini, stampatore camerale, 1598.

G.B. Della Porta, quasi tutte impregnate di vitalità e di funzionalità teatrale, e perciò molte di esse rappresentate con grande successo.

Che il Della Porta abbia affrontato in sede teorica il tema dell'anti-teatralità della commedia cinquecentesca è impossibile dirlo, dato che il trattato *Sull'arte da comporre comedie* non ci è pervenuto. Vero è che una certa coscienza teorica delle ragioni del teatro, distinte dalle ragioni della letteratura, vale a dire dell'esigenza scenica della rappresentazione, affiora nel prologo della *Carbonaria* non meno che nel prologo dei *Duoi fratelli rivali*.

Ma, quel che più conta è che egli in pratica supera il limite della commedia del Cinquecento: la narratività, nella quale resta invischiato lo stesso Aretino¹².

La commedia del secolo XVI è spesso narrativa come la novella, è cioè narrazione dialogata. Concepita al di fuori delle pretese sceniche, al di fuori dei problemi di adattabilità ad un pubblico non necessariamente selezionato ed erudito, a volte si distingue dalla novella solo per la dialogazione, che è la forma esteriore della drammaticità. L'autore «si sdoppia e si triplica in voci di personaggi», ma subito ritorna alla propria unità di narratore che domina la scena e si compiace del moralismo sentenzioso, del puro esercizio letterario e del virtuosismo linguistico, senza piegare la letteratura verso la teatralità¹³. Il Della Porta, invece, sa portare il teatro a movimento dei personaggi e a intreccio di vicende, affrontando le esigenze della scena e rispondendo alle attese degli spettatori. La gravezza del narrativo è rimossa; la narrazione c'è ma riesce a sciogliersi in azione, rallenta ma non arresta il movimento scenico.

Il Della Porta è consapevole che il testo narrativo e il testo teatrale possono proporre uno stesso contenuto, ovvero una medesima *fabula* patetico-romanzesca (pensiamo alle commedie dell'ultimo momento: *La furiosa*, *Il moro*, *Gli duoi fratelli rivali*), però costituiscono sempre

¹² Della vasta bibliografia sull'Aretino, oltre agli studi del Croce (*Poesia popolare e poesia d'arte*, Laterza, Bari 1957, p. 251 e sgg.; *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. III, cit., p. 78 e sgg.) e del Sanesi (*La commedia*, 2ª ed. cit., vol. I, p. 285 e sgg.), si vedano G. Petrocchi, *P. Aretino tra Rinascimento e Controriforma*, Milano 1948; G. Innamorati, *Tradizione e invenzione in P. Aretino*, D'Anna, Messina-Firenze 1957; Idem, *Lo stil comico di Pietro Aretino*, in «Paragone», 1963, 162, pp. 6-28; M. Baratto, *Commedie di Pietro Aretino*, in *Tre studi sul teatro*, Neri Pozza, Venezia 1964 (già pubblicato in «Belfagor», XII (1957), pp. 361-402 e 506-39); M. Tonello, *Lingua e polemica teatrale nella «Cortigiana» di Pietro Aretino*, in AA.VV., *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, cit., pp. 205-289; A. Quondam, *La scena della menzogna. Corte e cortigiano nel «Ragionamento» di Pietro Aretino*, «Psicon», 8-9, Luglio-Dicembre, 1976, pp. 4-23; N. Borsellino, *Aretino e Boccaccio*, in *Rozzi e Intronati*, cit., pp. 213-228; G. Ferroni, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Liguori, Napoli 1977.

¹³ Sul tema specifico della teatralità, soffocata dalla narrazione, nella commedia cinquecentesca, cfr. lo studio di G. Pullini, *Teatralità di alcune commedie del 500*, in «Lettere Italiane», VII (1955).

due tipi diversi di comunicazione letteraria. E non può non esserlo se cerca ed attua con le sue opere teatrali una mediazione tra la commedia letteraria e la commedia dell'arte¹⁴.

Il compito che qui ci proponiamo è di considerare in breve il ruolo delle parti narrative nel teatro dellaportiano e di analizzare gli schemi novellistici trasformati in schemi teatrali nella commedia *La furiosa* (scelta come campione di indagine)¹⁵, al fine di verificare le necessità di cambiamento imposte dalla rappresentazione scenica, e quindi la sensibilità teatrale del commediografo napoletano.

3. Il testo narrativo è essenzialmente diegetico, ma presenta anche inserti dialogici, mimetici: i discorsi diretti affiorano quando lo scrittore vuole riferire con viva immediatezza un episodio. Così il testo teatrale, che è mimetico, non è privo pur esso di elementi narrativi. Sono i monologhi, gli *assolo*, gli *a parte*, i dialoghi narrativo-descrittivi (pseudo-dialoghi), i prologhi stessi. Le inserzioni narrativo-espositive, nell'ambito del teatro, a volte costituiscono blocchi autonomi, altre volte sono momenti integrativi dell'azione e del dialogo scenici, sono cioè funzionali e non fini a se stessi.

La presenza di brani narrativi anche nella commedia del Cinquecento si spiega con la necessità di far conoscere un antefatto oppure un accadimento difficile da realizzare sulla scena. Gli autori di opere teatrali, a differenza dei narratori (pensiamo per es. al Boccaccio del *Decameron* e del *De casibus*), cercano di evitare scene complesse e scene di folla¹⁶. Delle numerose commedie dellaportiane, infatti, solo *La turca* porta in scena una moltitudine disordinata di persone¹⁷.

Ma la presenza di lunghi e frequenti brani di narrazione nel teatro italiano del Rinascimento si giustifica pure per le tanto predicate ragioni moralistiche, al fine di evitare rappresentazioni oscene o truci e violente. Ragioni alle quali il Della Porta sembra sensibile quando,

¹⁴ Cfr. in particolare i capp. *G.B. Della Porta, fra commedia letteraria e commedia teatrale e Teatro del Della Porta e antiteatro dell'Aretino* di R. Sirri, in *L'attività teatrale* cit..

¹⁵ G.G. Carlino e C. Vitale, Napoli 1609 (esemplare nella Vaticana); G.B. Gargano, Napoli 1618 (esemplari nella Nazionale di Firenze e nella Braidense di Milano). Di questa commedia, ristampata dall'editore G. Muzio, Napoli 1726, sto io curando una nuova edizione nel IV vol. del *Teatro* a c. di R. Sirri, cit.

¹⁶ Anche i teorici dell'attività teatrale si rivelano preoccupati in tale direzione, come A. Ingegneri nel trattato cit.: «I personaggi secondo 'l giudicio mio, non devrian mai passare la dozzina al più; e questi esser tutti tanto necessari e (per così dire) operativi nella favola che, levatone un solo, e sia qual si voglia di loro, tutto 'l caso si venisse a distruggere. Circa 'l numero, si vede chiaramente che la moltitudine è cagione di difficoltà nel rappresentare...».

¹⁷ Si veda pure *La fortuna* del D'Isa (una commedia che unisce l'elemento romanzesco della fuga a quello drammatico dello scontro-duello), dove il fatto che l'episodio centrale si verifichi di notte, mentre si alternano sul palco folti gruppi di personaggi, contribuisce a dare l'idea di un'azione romanzata e caotica.

richiamando l'attenzione sull'azione narrata già collaudata dalla drammaturgia classica¹⁸, così scrive nel prologo della *Penelope*:

e se pur morti vi saranno alcuni,
sol raccontar l'udrete...

Infine, non possiamo trascurare nel narrativo della commedia cinquecentesca il peso della tradizione novellistica e della commedia narrativa medievale. Anche qui, come nelle commedie medievali e umanistiche, abbondano i monologhi e i dialoghi espositivi (parti metateatrali), tanto che, insieme agli altri teorici, il citato Ingegneri si lamenta dei soliloqui vuoti e noiosi del teatro coevo¹⁹.

Nelle commedie di G.B. Della Porta le scene più indipendenti sono quelle interamente, o quasi, occupate dai monologhi degli innamorati (di Essandro nella *Fantesca*, di Arsenio nella *Trappolaria*), dagli assolo dei parassiti affamati (di Mastica nell'*Olimpia*, di Gulone nella *Sorella*, di Leccardo nei *Duoi fratelli rivali*, di Ventraccio nel *Moro*), dalle vanterie dei capitani gonfi e meschini (di Trasilogo nell'*Olimpia*, di Drago-leone nella *Trappolaria*, di Basilisco nella *Furiosa*, di Martebellonio nei *Duoi fratelli rivali* e di tanti altri). Scene del tutto gratuite, non richieste da urgenze funzionali, ma volute dall'autore a scopo diversivo e spettacolare, e pertanto riuscite.

Fra questi inserti, completamente fuori dall'economia delle vicende, va ricordato pure l'assolo di Giacoso, nella scena terza dell'atto III della *Tabernaria*²⁰, laddove il personaggio racconta, in vivacissimo dialetto napoletano, la brutta avventura che ha corso; e ancora l'assolo di Leccardo, nella scena terza dell'atto I dei *Duoi fratelli rivali*, allorché rievoca in forma espressiva ed icastica la tentata seduzione di Carizia, miseramente fallita, innestando un nuovo piacevole racconto nel racconto:

... A pena finii le parole che vidi sfavillar gli occhi (di Carizia) come un toro stuzzicato, e la faccia divenir rossa come un gambero. Tosto mi diè un sorgozzone che mi troncò la parola in gola; e dato di mano ad un bastone che si trovò vicino, lo lasciava cadere dove il caso il portava, non mirando più alla testa che alla faccia

¹⁸ Cfr. il Prologo dei *Captivi* di Plauto e ancora Orazio, *Epist.* II, 3 («aut agitur res in scaenis aut acta refertur»).

¹⁹ «La lunghezza delle scene soprannominata ci riduce in soliloqui alla mente, de i quali se ne trovano (in diversi moderni particolarmente) alcuni di tanta lunghezza, e di così poca verisimilitudine, che chi potesse dormire tutto quel tempo, e risvegliarsi poi a suo buon piacere quando ne vengono l'altre scene in dialogo, credo che ne sentirebbe assai più diletto. Et veramente se stancano altrui i ragionamenti vicendevoli, per giocondi, faceti et arguti che sieno, quando essi eccedono l'onesta e ragionevole misura, quando più saranno quei lunghi sermoni noiosi, i quali altri andrà spargendo anco all'aura, e fuor di proposito, e senza punto di verisimiglianza?» (dal *Discorso*).

²⁰ D. Dominici, Ronciglione 1616.

o al collo. Cadei in terra; mi diè colpi allo stomaco e calci che se fusse stato un ballone me aria fatto balzar ne l'aria, ingiuriandomi «roffiano» e che lo volea dire a Eufranone suo padre²¹.

Inseriti nel tessuto del dialogo sono invece gli *a parte*, interventi brevi e spesso fitti che spezzano l'unità e la coerenza della comunicazione dialogica. Essi riferiscono pensieri, riflessioni e commenti che, quando non smentiscono, integrano il dialogo esplicito. Ci vengono subito in mente gli *a parte* dei servi che chiudono o commentano i discorsi infiammati e magniloquenti dei padroni. Dagli *a parte*, «segni» tipici della comunicazione teatrale, vengono fuori in anticipo «fughe di notizie» che aiutano gli spettatori nello sforzo di dedurle. Osserva il Segre che «alla comunicazione orizzontale tra i personaggi, e a quella verticale tra autore e spettatore, si aggiunge una comunicazione 'obliqua', tra personaggi e spettatori»²².

Nelle commedie di G.B. Della Porta anche i dialoghi narrativi perdono quella pesantezza espositiva che essi hanno di solito nelle altre commedie del tempo. A provarlo ci basterà il richiamo al *Moro*²³, e quindi al dialogo tra Pirro (tornato in patria dopo dieci anni) e la balia di Oriana, la fanciulla dalla quale, credendosi tradito, il giovane si era allontanato la sera stessa del matrimonio. Dalla balia l'eroe, senza svelarsi, ascolta le angosce della fidanzata rimastagli fedele e la sua disperazione per essere costretta a sposare Erone.

Dopo l'incontro di Pirro con la balia, si avvia l'azione scenica vera e propria: il giovane corre ad uccidere il promesso sposo di Oriana. Comincia, dopo il dialogo narrativo, e proprio in ragione di questo, un intreccio romanzesco quanto mai elaborato, in cui sulla favola dello *Stichus* di Plauto si innestano situazioni e motivi derivati dai poemi cavallereschi del tempo, alla stessa maniera delle commedie del Borghini e di Sforza degli Oddi²⁴.

Il dialogo del *Moro* non costituisce dunque una sterile stazione narrativa²⁵, perché l'autore non gli risparmia la doppia finalità del dialogo teatrale: esplicativa nei riguardi del pubblico degli spettatori

²¹ *Gli duoi fratelli rivali*, «nuovamente data in luce», G.B. Ciotti, Venezia 1601 e 1606. Citiamo dall'ed. a c. di M. Villani, vol. III del *Teatro* a c. di R. Sirri.

²² C. Segre, *Teatro e romanzo*, cit., pp. 11-12. Cfr. pure P. Bogatyrev, *Les signes du théâtre* (1938), in «Poétique», 8 (1971), pp. 517-30.

²³ G. Discepolo, Viterbo 1607.

²⁴ Insieme all'*Erofilomachia* e alla *Donna costante*, il *moro* costituisce una prova riuscita dell'inserimento del grave e del serio nella struttura della commedia, rappresenta il punto d'arrivo dell'orientamento romanzesco inaugurato dall'*Amor costante* del Piccolomini.

²⁵ Si legga pure *La carbonaria* (I, 1 e III, 3) in cui il dialogo narrativo di Pirino non è mai statico e abbondante come per es. nella *Cameriera* (nuovamente posta in luce nel 1583) di Nicolò Secchi, dove l'antefatto è estesamente narrato sia nel prologo che nel corso degli avvenimenti.

(in quanto comunicante motivazioni, emozioni, pensieri e azioni non rappresentate), comunicativa o «performativa» nella finzione scenica²⁶. Il Della Porta fa del discorso narrativo una forma d'azione di chi parla; gli dà un ruolo e un significato per gli avvenimenti della favola, nel senso che esso mette in moto o fa procedere l'azione. La specificità del dialogo narrativo dellaportiano, rispetto a quello degli altri commediografi della seconda metà del Cinquecento, non è solo nella maggiore funzionalità scenica, ma anche nella volontà di «intensificazione espressiva» e nell'uso di un'appropriata pronuncia teatrale. Costante ci sembra poi l'attenzione dell'autore a che non si ripetano nei dialoghi narrativi i fatti già noti agli spettatori e che le scene siano strettamente concatenate fra loro.

Quanto ai prologhi delle commedie dellaportiane, essi non sono «informativi» o «argomentativi» come quelli plautini pur rintracciabili nel teatro cinquecentesco, sebbene già verso la metà del secolo molti commediografi, come Giovanni Maria Cecchi (nel prologo terenziano della *Dote*) e Francesco D'Ambra (nei prologhi dei *Bernardi* e della *Cofanaria*) dichiarino espressamente di rifiutare il prologo plautino, perché una pedanteria ormai fuori tempo²⁷.

Come il Cecchi e il D'Ambra, il Della Porta scarta il prologo informativo senza far cenno a personaggi «protatici», di ascendenza altrettanto plautina e presenti nella *Pinzochera* del Lasca, nella anonima commedia degli *Ingannati* a cura dell'Accademia senese degli Intornati, nella *Cassaria* dell'Ariosto, nell'*Ortensio* del Piccolomini, nella *Suocera* del Varchi. I prologhi delle commedie di G.B. Della Porta accennano appena all'argomento, perché è dall'intera azione dialogata che si deve desumere la trama.

Essi sono importanti per le notizie che ci danno intorno alla preparazione degli spettacoli e alle teorie teatrali del commediografo²⁸. Qualche volta accennano ai modelli e alle fonti delle commedie, all'in-

²⁶ Sulla performatività del dialogo teatrale cfr. J.L. Austin, *How to do Things with Words*, Oxford University Press, London 1962; Idem, *Performatif-Constatif*, in *La philosophie analytique*, a c. di H. Béra, Editions de Minuit, Paris 1962, pp. 271-281 (le traduzioni dei due saggi si possono leggere in *Gli atti linguistici* a c. di M. Sbisà, Feltrinelli, 1978, pp. 49-80); G.J. Warnock, *Some types of Performative Utterance*, in Sir I. Berlin et Al., *Essays on J.L. Austin*, Oxford University Press, London 1973, pp. 69-89; G. Bettetini e M. De Marinis, *Teatro e comunicazione*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1977; AA.VV., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Il formichiere, Milano 1978; C. Segre, *Teatro e romanzo*, cit., pp. 9-11.

²⁷ Circa il prologo nella commedia del '500 cfr. A. Ronconi, *Prologhi «plautini» e prologhi «terenziani» nella commedia italiana del '500*, in *Il Teatro classico italiano nel '500* (Atti del Convegno) cit., pp. 197-214; N. Borsellino, *La commedia del Cinquecento*, cit., pp. 65-66. Per i prologhi dellaportiani cfr. F. Milano, *op. cit.*, pp. 92-7.

²⁸ Nel prologo della *Cinzia* ci vengono descritti l'uditorio, l'apparato scenico e le qualità degli attori. Nella prima parte del prologo della *Furiosa* l'autore ci mostra il dietro-scena, ci descrive cioè quanto accade sul palcoscenico poco prima la rappresentazione tra comici dilettanti che si accingono alla recitazione.

trigo, alla frequenza della peripezia, allo svolgimento della favola e alla forma linguistica espressiva²⁹.

Non mancano, come è consuetudine nei prologhi del secolo, fugaci appelli alla benevola attenzione del pubblico, soprattutto femminile, il quale secondo la tradizione boccacciana (sia della *Elegia*³⁰ sia del *Decameron*) è il destinatario ideale della letteratura di svago, e quindi della novella e della commedia. È il caso di menzionare il prologo della *Fantesca*³¹, dove una figura allegorica, la Gelosia, invoca le donne non solo quali ascoltatrici attente («legami orizzontali»), ma anche quali confidenti («legami verticali»), le cui esperienze e le cui aspirazioni possono contribuire ad avvalorare la sua dissertazione sul rapporto amore-gelosia.

Particolarmente interessanti i due prologhi, quasi identici, della *Carbonaria* e dei *Duoi fratelli rivali*, per il loro carattere terenziano di polemica letteraria e drammaturgica. Sono pagine giustificative e apologetiche di fronte alle riprensioni dei diffamatori dell'attività teatrale dellaportiana. Non meno importante il prologo della *Furiosa*, anche per la forma dialogica in cui si svolge³². Si tratta di un dialogo acceso tra Momo e la Verità personificata, un numero teatrale compiuto, una vera e propria *disputatio* letteraria che si conclude con la vittoria della Verità, in grado di persuadere l'avversario dell'utilità morale della tragedia come della commedia. Un tema questo su cui insistono trattati e prologhi alla fine del secolo; anche i prologhi dei commediografi che si muovono intorno al Della Porta, da Francesco D'Isa a Giulio Cesare Torelli (il prologo dell'*Anchora*)³³ a Orazio Corcione che, nel prologo dell'*Amoroso scampo*, riconsidera la regola dell'*utile-dulci* attraverso la metafora del miele e delle api, e fa cenno ai Momi (i detrattori del teatro)³⁴ che ci rimandano al Momo della *Furiosa*.

²⁹ Dal prologo della *Trappolaria* (C. Ventura, Bergamo 1596; F.lli Sessa, Venezia 1597; G.B. Combi, Venezia 1628) apprendiamo lo studio per raggiungere una certa perfezione formale, in cerca di una lingua teatrale «arguta, faceta, festosa e motteggievole».

³⁰ Cfr. C. Segre, *Strutture e registri nella 'Fiammetta'*, in *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974, pp. 87-115.

³¹ G.B. Bonfadino, Venezia 1592, 1596 e 1610; F.lli Sessa, Venezia 1597.

³² La struttura dialogica del prologo della *Furiosa* e il suo scopo polemico lo accostano ai prologhi altrettanto dialogati della *Strega* del Lasca (un dialogo fra Argomento e Prologo fatti persone, nel quale si affrontano una poetica tradizionale e una nuova che vuole la commedia più legata alla vita contemporanea), dell'*Ortensio* del Piccolomini e della *Prigione d'amore* di Sforza Oddi. In questi ultimi due prologhi sono introdotte a dialogare la Tragedia e la Commedia.

³³ Libreria Stigliola, Napoli 1599. Nel Seicento furono stampate altre tre edizioni, Nucci, Napoli 1604 e Alberti, Venezia 1606 e 1611.

³⁴ «Possono adunque dar principio, e star sicuri, che stanno di qui lontani quei Momi, che come tanti avvoltoi, se pur vedono qualche particella guasta, a quella si calano, e lasciano i delicati bocconi» (dall'ed. del 1613, Napoli, Carlino).

Ricordiamo che, nel Prologo dei *Contenti* di G. Parabosco, per bocca del dio Momo si dice male di tutte le professioni e condizioni sociali.

Tuttavia l'abilità teatrale di G.B. Della Porta non si manifesta solamente nella originale manipolazione degli inserti narrativi in commedia, ma ancora nella capacità di far germogliare nuove strutture sceniche da già esistenti strutture narrative. È quanto vogliamo provare attraverso una rilettura narratologica della *Furiosa*.

4. Come *Il moro* e *Gli duoi fratelli rivali*, *La furiosa* è (almeno in parte) una commedia di argomento serio, con motivi di intima e sofferta drammaticità. È l'espressione del nuovo sentire dei commedio-grafi di fine secolo che immettono il drammatico nel comico, senza compromettere il compito specifico della commedia che è quello di dilettere³⁵.

La scena della *Furiosa* è all'aperto, si svolge per le vie di Napoli e solo in parte rimanda all'interno della casa di un medico³⁶. La *fabula* non è molto complessa, ma consta di due azioni parallele. All'azione principale, data dalla storia d'amore di due giovani, se ne aggiunge e se ne contrappone un'altra riguardante la passione di Foiana, trascurata dal marito che è un vecchio medico, per il capitano Basilisco.

Così la commedia poggia da una parte su risvolti patetici e novellistici, dall'altra (e ciò alimenta la teatralità della *pièce*) sul motivo dello scambio di persona e poi della sostituzione di persona, secondo tecniche e schemi consueti nella commedia cinquecentesca, che risalgono alla commedia latina e alla novellistica, in particolare boccacciana e bandelliana.

La forza dell'opera è proprio nell'intreccio delle due azioni, come già nella *Cortigiana* e nel *Filosofo* dell'Aretino. Addirittura negli *Straccioni* di Annibal Caro (1544) c'è l'intreccio di tre azioni, e nel prologo, a parte la giustificazione delle tre azioni in una sola commedia, l'autore addita la novità del testo precisamente in questa combinazione:

Questo argomento così rinterzato moverà forse troppo la collera a questi stitichi, perché scempio o doppio solamente è stato dagli antichi ne le loro comedie. Avvertite che sebben non si truova esempio che sia stato fatto, non si truova anco divieto che non si possa fare, e anco s'è mosso a farlo con qualche ragione. La favola pecca di tre sorti umori: uno argomento non gli muove, due non gli risolvono, il terzo gli vacua ed è ristorativo, perché è di materia piacevole, e non è fuor di proposito, perché ciascun di questi casi fa per se stesso comedia, ed ha le sue parti, e tutti tre son intrecciati per modo che l'argomento è tutt'uno³⁷.

³⁵ Così, infatti, si esprime la Commedia nel cit. prologo della *Prigione d'amore*: «... 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'amaro del pianto fa più gioconda la dolcezza del riso».

³⁶ La scelta del «proscenio», cioè del luogo di rappresentazione, risponde al principio di «certa necessità o almeno di buona opportunità» teorizzato dall'Ingegneri, «perché quanto più ragionevole sarà l'arrivo in palco or di questo et or di quello, tanto fia la scena più buona e di migliore grazia» (dal *Discorso*).

³⁷ Da *Commedie del Cinquecento* a c. di N. Borsellino, vol. II, Feltrinelli, Milano 1967.

Circa un decennio dopo Leone de' Sommi nei *Quattro dialoghi*, affrontando i problemi formali della commedia, ritorna sull'argomento (intreccio azioni), ma in favore della commedia «d'intiero soggetto» o doppio argomento. Questa gli sembra la sola accettabile, perché con la complessità dell'intreccio duplicato tiene sveglia l'attenzione degli spettatori e ne solletica la curiosità. Allo stesso modo del teorico di Mantova, il Della Porta riconduce la scelta della duplice azione al suo valore scenico e non di semplice resa letteraria. Egli sa rendere, con l'espedito dell'interruzione della scena, lo sviluppo degli episodi che si manifestano contemporaneamente nel tempo e nello spazio. La simultaneità è pure funzionale all'intreccio della favola, favorendo l'incastro delle due storie e lo scambio dei personaggi. In questo modo la *variatio in scaenis* è finalizzata alla *delectatio* del pubblico, perché crea dei legami comici tra una storia e l'altra.

Dell'esigenza teatrale avvertita in teoria dal de' Sommi e in pratica dall'Aretino, dal Caro e dal Della Porta si fa interprete il Tomaševskij, quando, in una sottile riflessione sul teatro condivisa dal Segre, osserva che se da un lato una sequenza fitta di fatti «frantumerebbe il ritmo dello spettacolo, senza dare agli avvenimenti la possibilità di svilupparsi con lentezza più o meno naturale», dall'altro lato «un'unica linea di *fabula* rallenterebbe il tempo, affievolendo l'interesse»³⁸. Perciò è proprio dell'opera teatrale, non potendo sviluppare in poco tempo un lungo segmento narrativo (l'Ingegneri prescriveva in quei tempi che l'opera non durasse più di tre ore e mezzo o quattro), ricorrere alla sovrapposizione di segmenti più brevi, tra loro sincronici. Vero è però che un'azione è sempre dominante e lo prova la stessa *Furiosa* in cui la seconda vicenda (quella di Foiana e del capitano) non è indipendente dalla prima (quella di Vittoria e di Ardelio), bensì ha funzione di contrasto e di integrazione.

4.1. La storia dei due giovani innamorati iscena il rapporto amore-follia-morte. Di qui la rappresentazione della ragione insidiata dall'umore nero e «melanconico» e la fenomenologia del comportamento anormale di Vittoria prima e di Ardelio dopo. Di qui la recita della follia furiosa dei due amanti infelici.

Il tema della follia, già presente nella letteratura umanistica a livello di meditazione filosofica³⁹, era divenuto tema poetico nell'Or-

³⁸ Cfr. B. Tomaševskij, *Teorija literaturj. Poetika*, Academia, Leningrad 1928, pp. 215-16 (trad. it. *Teoria della letteratura*, Feltrinelli, Milano 1978); C. Segre, *Narratologia e teatro*, in *Teatro e romanzo*, cit., pp. 22-23.

³⁹ Cfr. sull'argomento, oltre a M. Foucault, *Storia della follia*, trad. it., Rizzoli, Milano 1963, il vol. del Centro Internazionale di studi umanistici *L'Umanesimo e la follia*, Ed. Abete, Roma 1971 e gli atti del Colloquio internazionale di Bruxelles (1973) *Folie et déraison a la Renaissance*, Editions de l'université, Bruxelles 1976; G. Ferroni, *L'Ariosto e la concezione umanistica della follia*, negli Atti del convegno internazionale su Ludovico Ariosto,

lando furioso, con la conseguente diffusione nel mondo della novellistica e del teatro. Basti pensare, nel tardo Cinquecento, alla *Donna costante* e all'*Amante furioso* del Borghini e ancora ai *Furori* di Nicola Degli Angeli, pubblicati nel 1590 con un prologo fatto dalla Pazzia personificata e con un discorso del signor Fabrizio Sanseverino «intorno alla composizione delle comedie», ripubblicati un decennio dopo col titolo *Amor pazzo*⁴⁰. Tre testi da considerare modelli letterari della *Furiosa*.

La pazzia di Vittoria e di Ardelio è introdotta da brani di ampio respiro narrativo: il racconto delle sofferenze d'amore dei giovani da parte dei rispettivi genitori (I, 1) e ancora il racconto della tempesta marina e dell'infelice morte di Ardelio per bocca di Grippo (II, 4). Sono inserzioni narrative funzionali, informative e retrospettive, in quanto permettono di conoscere antefatti, azioni non rappresentate e perciò non «reali» della scena, ma comunque avvenimenti che hanno relazione con i campi semantici del testo, per le conseguenze che esercitano sui movimenti dei personaggi. Bizozero, Agazio, Grippo, enunciatori degli inserti, e ancora la balia che racconta la fuga di Vittoria (III, 1) sono narratori-testimoni di fatti ai quali sono stati presenti e in cui sono stati implicati, e perciò si fanno interpreti dei pensieri e dei sentimenti dei protagonisti. Il loro racconto si potrebbe chiamare «omodiegetico»⁴¹ e quello che Ardelio fa della propria storia, analizzando gli avvenimenti dall'interno, «autodiegetico» e «intradiegetico» (II, 5).

La descrizione della tempesta è analitica⁴², ricca di immagini e di

Roma 1975; P. Marolda, *Ragione e follia nel 'Theogenius' di Leon Battista Alberti*, nella «Rassegna della Letteratura Italiana», anno 85°, serie VII, n. 1-2, 1981.

Per la presenza delle metafore della pazzia e della morte nelle arti figurative dell'Umanesimo cfr. E. Panofsky, *Studi di Iconologia*, trad. it. Einaudi, Torino 1975.

⁴⁰ F.S. Quadrio ricorda, tra le favole pastorali scritte a Napoli in questi anni, *L'amorosa Pazzia* del Perez Rabonal (*Della storia e della ragione d'ogni poesia*, III, II, 406, 412, 414). Cfr. anche B. Croce, *I teatri di Napoli*, Pirola, Napoli 1891, pp. 82-83. Sul folto numero di personaggi melanconici nella letteratura narrativa e teatrale del tardo Cinquecento inglese cfr. V. Gentili, *La recita della follia*, Einaudi, Torino 1978.

⁴¹ Cfr. G. Genette, *Figures III*, 1972 (trad. it. *Figure III*, Einaudi, Torino, p. 233 sgg.). Sul punto di vista in generale cfr. N. Friedman, *Point of view in fiction: the development of a critical concept*, in «PMLA», LXX (1965), pp. 1160-84; S. Volpe, *L'occhio del narratore, problemi del punto di vista*, Circolo Semiologico Siciliano, Palermo 1984; C. Segre, *Teatro e romanzo*, cit., pp. 85-101.

⁴² Sul carattere della descrizione e il suo ruolo nella narrazione cfr. Ph. Hamon, *Qu'est-ce qu'une description?* (1972) (trad. it. in *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma 1977, pp. 53-83); Idem, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Seuil, Paris 1981; M. Liborio, *Problèmes théoriques de la description*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Studi nederlandesi, studi nordici», XXI (1978), pp. 315-33; AA.VV., *Il paradosso descrittivo*. Atti del V Convegno italiano di studi scandinavi, numero monografico di «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Studi nederlandesi, studi nordici», XXIII (1980); J. Kittay (a cura di), *Towards a Theory of Description*, numero monografico di «Yale French Studies», 1981, n. 61; C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., pp. 119-121.

espressioni metaforiche («si sparse l'aria subito d'intorno d'una oscura nebbia»; «il vento rinforzossi assai gagliardemente»; «l'onde gonfiandosi crescevano a guisa di montagne»; «or ci vedevamo sopra le nubi, or dentro una profonda voragine»; «il ciel mughia di tuoni»; «i lampi, che illustravano l'aria, mostravano pericoli assai maggiori e più orribili»; «la nave era sdruccita»; «ecco la nave urta nel scoglio e s'apre in mille pezzi»; «venne un'onda e li coverse tutti»).

Una narrazione, come la successiva che racconta la morte di Ardelio naufrago, caratterizzata dall'impiego di differenti tempi verbali, dal tempo più elementare per il narrato, quello progressivo, il perfetto («... da Nizza di Provenza c'imbarcammo... per Palermo»; «Così a vela facemmo volar la barca, giungemmo a Nisita»; «si sparse l'aria d'intorno d'una oscura nebbia»; «il vento rinforzossi») a quello mentale e iterativo, l'imperfetto («l'onde crescevano»; «la nave si levava in alto e si sommergeva»; «or ci vedevamo»; «quando venivano l'onde... e ci erano di grandissimo spavento») e a quello presentativo, il presente, che di tanto in tanto interrompe la catena degli imperfetti («Ecco la notte e ci nasconde la luce» e — dopo altri imperfetti — «ecco la nave urta nel scoglio e s'apre in mille pezzi»). Il personaggio narratore usa il presente per creare intorno ai fotogrammi narrativi un clima di drammatica *suspense* e di attesa, che scatena negli interlocutori e negli spettatori l'ansia per ciò che è imminente. Il tempo presente deve calare gli uni e gli altri nel momento e nel luogo in cui l'evento si realizza e visualizzare l'azione attraverso le immagini e le percezioni visive e auditive.

Non è una semplice transizione temporale, perché il Della Porta dà vita a ciò che i linguisti contemporanei⁴³, sviluppando il concetto greco di *metastasis* già tradotto da Quintiliano coi termini *translatio temporum*⁴⁴, designano «metafora temporale». Neppure a livello di strutture temporali il commediografo riesce a rinnegare, in questi squarci narrativi, le tecniche della novellistica, concedendosi persino di usare le sigle di una sintassi del verbo che la frequenza e la ripetitività hanno trasformato in stereotipi.

Il tema della tempesta marina e del naufragio si trova nel *Rudens* di Plauto. Ma nella commedia dell'aportiana si sente anche l'influenza novellistica. Ne è spia il fatto che il commediografo del Cinquecento intervenga sul modello plautino con una modifica suggeritagli dalla novella 6^a di Ascanio de' Mori da Ceno: quella del cappello (al posto del baule) trovato dal pescatore Grippo, il quale alimenta la scena tea-

⁴³ Cfr. gli studi di Larochette, «Les Etudes classiques», XIII (1945), p. 78 sgg.; H. Sten, *Les temps du verbe fini*, København 1964, p. 6; W.E. Bull, *Time, Tense and the Verb*, Berkeley, 1968, p. 60 e sgg.; e in particolare le osservazioni di H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, SS 523 e 814.

⁴⁴ Quintiliano, *Institutio Oratoria*, IX, 2, 41 e IX, 3, 11.

tralmente valida del litigio tra Gripo e Oreo (II, 3). Un litigio che, riproponendo molti spunti di quello plautino tra Gripo e Tracalione (*Rudens*, IV, 3), è funzionale alle scene successive e quindi all'incontro di Vittoria con Gripo che le racconta di Ardelio, scatenando l'azione centrale: la pazzia della fanciulla alla quale seguirà la follia di Ardelio.

Allo stesso modo di Orlando, nel poema dell'Ariosto, la condizione di Vittoria e di Ardelio è quella di creature *erranti* intellettualmente e fisicamente, vittime di un incontenibile processo di alienazione, il cui esplodere è abbandonato al caso fortuito, al gioco della fortuna. La loro pazzia è furore, frenesia, sconvolgimento patologico della ragione⁴⁵. Molte immagini e azioni della *Furiosa* sono mutuata dall'Ariosto, soprattutto i gesti di violenza attraverso i quali si estrinseca la furia di Ardelio: il correre per le strade scomposto nel volto e nei vestiti e il dispensare bastonate alla cieca. Ma anche qui, come già nell'iniziale descrizione dei segni annunciatori e rivelatori del mal d'amore, nel ritratto analitico (fisico e psicologico) dei due infelici (I, 1), ci si rivela l'autore della *Fisionomia*⁴⁶.

Rispetto all'opera dell'Ariosto, cogliamo subito due proprietà dell'esposizione teatrale: la concentrazione e l'accelerazione dell'azione⁴⁷. Se la durata degli eventi rappresentati coincide con quella della rappresentazione, necessariamente gli accadimenti assumono un ritmo «travolgente» e così la follia dei due giovani si manifesta, si sviluppa e si conclude nell'intervallo di una giornata, mentre nell'*Orlando*

⁴⁵ È ben altro dalla pazzia intesa da Erasmo come piacevole errore che ci libera dalle preoccupazioni e ci dà un senso di vario piacere («iucundus quidam mentis error»), esaltato dallo stesso Ariosto. L'elogio della pazzia in senso erasmiano è fortemente recepito nella letteratura del primo '500 dal Molza al Berni, dall'Aretino al Tansillo. C'è un testo anonimo intitolato *La pazzia* pubblicato in Venezia nel 1541 e ancora un'operetta anonima *Tre bellissimi capitoli in lode della pazzia con alcune stanze amorose di nuovo stampate* (Venezia 1543). Quell'elogio si trasforma poi in «necrologio» nella letteratura teatrale del secondo Cinquecento, soprattutto nel *Candelaio* del Bruno.

Sulla diffusione dell'erasmismo in Italia sono importanti: B. Croce, *Sulle Tradizioni e imitazioni italiane dell'Elogio e dei Colloqui di Erasmo*, in *Aneddoti di varia letteratura*, Bari 1953, I, pp. 411-24; E. Garin, *Erasmo e l'Umanesimo italiano*, in «Giornale critico della filosofia», 1 (1971), pp. 1-13 ed ancora A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino 1957.

Per il tema della follia nel *Furioso* cfr. B. Zumbini, *La follia d'Orlando*, in *Studi di letteratura italiana*, Firenze 1906, pp. 305-58; R. Montano, *Follia e saggezza nel Furioso e nell'Elogio di Erasmo*, Napoli 1942; C. Segre, *Esperienze ariostesche*, Nistri-Lischi, Pisa 1966; G. Salinari, *L'Ariosto fra Machiavelli ed Erasmo*, Roma 1968; E. Musacchio, *Amore ragione e follia. Una rilettura dell'Orlando furioso*, Bulzoni, Roma 1983, pp. 156-169.

⁴⁶ G.B. Della Porta, *Della fisionomia dell'huomo*, Padova 1613. Per il rapporto tra le commedie dellaportiane e la sua *Fisionomia* cfr. P. Gherardini, *Problemi critici e metodologici per lo studio del teatro di G.B. Della Porta*, in «Biblioteca teatrale» I (1971).

⁴⁷ Cfr. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Editions sociales, Paris 1977; M. Nojgaard, *Tempo drammatico e tempo narrativo. Saggio sui livelli temporali ne «La dernière bande» di Beckett*, in «Biblioteca teatrale», 20, pp. 65-75.

furioso la pazzia del protagonista ha uno sviluppo più lento e più naturale⁴⁸.

Anche nella *Furiosa* la figura del pazzo, per quanto pervasa da una languida sensibilità cavalleresca, viene a rappresentare la ferinità che è nell'uomo, ad essere l'emblema della precaria condizione umana, mettendo in dubbio la concezione rinascimentale della vita e delle capacità razionali⁴⁹. Tuttavia il Della Porta come autore comico deve sciogliere sulla scena la seriosità drammatica del tema; ed eccolo ricorrere alla complicazione del rapporto pazzia reale e pazzia simulata. La figura del finto pazzo (il capitano Basilisco), che si gode in tale abito la moglie del medico, vuole essere la caricatura di quel complesso di valori sociali e privati quali sono la cultura e il sapere. Pensiamo alla battuta di Nespila, secondo la quale il pazzo curerebbe Foiana meglio del marito medico; pensiamo al modo ridicolo e grottesco in cui è presentato il medico che attende al proprio lavoro e al modo ermetico-magico, tutt'altro che scientifico, nel quale gli amanti impazziti rinsaviscono.

4.2. I valori narrativi sono accentuati nella prima parte della commedia e in relazione alla storia d'amore dei due giovani, senz'altro per influsso del modello narrativo ariostesco⁵⁰ e dei modelli novellistici. Proprio la novella fornisce le linee direttrici per la «teatralizzazione» della favola romanzesca. Infatti, oltre i frammenti narrativo-descrittivi di cui abbiamo parlato, notiamo che anche dal punto di vista della struttura la *fabula* della *Furiosa* non è diversa da una *fabula* narrativa.

La vicenda di Ardelio e Vittoria ha una sua logica narrativa, non meno coerente e pragmatica di quella che il signor Fabrizio Sanseve-

⁴⁸ L'alienazione del paladino, alimentata dal tarlo della gelosia, si manifesta al culmine di un'esasperazione angosciosa, quando i sospetti diventano cosciente verità. Essa passa attraverso tre fasi: lo sfogo razionale e «concettistico» (ott. 126-8), l'esplosione della rabbia, dell'ira e del furore (ott. 130), «la metamorfosi del grande eroe in orrendo uomo selvatico» (ott. 132 e sgg.). La stessa scansione dell'angoscia passa dalla «pietrificata disperazione» (visualizzata con la similitudine di 112, 3-8) ai fragili appigli della speranza (ott. 114-5) fino al pianto e ai lamenti inarrestabili. L'Ariosto riprende, oltre ai motivi ficiniani del Commento al *Simposio*, temi e modalità della speculazione albertiana del *Theogenius*, della *Famiglia*, in particolare il passo dell'«innamoramento furioso» (cfr. G. Scianatico, *L'esperienza della follia nella letteratura umanistica. Note su Leon Battista Alberti*, in «Lavoro critico», gennaio-agosto 1984) e forse anche del *Momus*, dove troviamo l'analisi, secondo la conoscenza scientifica del tempo, dei meccanismi psico-fisiologici che portano alla follia (ed. a. c. di G. Martini, Zanichelli, Bologna 1942, pp. 132-33, 265-66).

⁴⁹ Soprattutto non si crede più in quella virtù albertiana = a equilibrio, capacità di sopportare con nobiltà i casi dell'avversa fortuna (*I libri della famiglia*).

⁵⁰ Cfr. L. Pampaloni, *Per una analisi narrativa del 'Furioso'*, in «Belfagor», XXVI (1971), pp. 133-50; P. Orvieto, *Differenze «retoriche» fra il «Morgante» e il «Furioso»*, in *Per un'interpretazione narratologica del «Furioso»*, in C. Segre (a. c. di), *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 157-73; C.P. Brand, *L'entrelacement nell'«Orlando Furioso»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLIV (1977), pp. 509-32; G. Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, Olschki, Firenze 1984.

rino rinveniva nei *Furori* di Nicola Degli Angeli e indicava a modello del teatro comico⁵¹.

La *fabula* rivela affinità con quella ovidiana e romanza di Piramo e Tisbe, anche se la conclusione è diversa (ovviamente a lieto fine nella commedia, tragica nelle *Metamorfosi*, IV, 55 sgg. e nel *Roman de Piramus et Tisbé*). Già l'antefatto dell'azione (il tema dell'innamoramento ostacolato) è fedelmente modellato sulla storia di Piramo e Tisbe. Nella commedia, allo stesso modo dell'episodio ovidiano, il corpo narrativo si riduce a tre momenti fondamentali: la scelta e l'azione dei protagonisti, l'intervento del destino (gli stessi delle giornate IV e V del *Decameron*). Ma alla tragica morte dei giovani si sostituisce la loro pazzia: dalla follia poi alla guarigione e al matrimonio.

Osservando bene, a sorreggere la storia di Ardelio e di Vittoria è lo schema base del romanzo alessandrino⁵². Ciò significa che se analizziamo un'opera teatrale secondo i vari livelli della narratologia (*modello narrativo, fabula, intreccio, discorso*), risulta che nei primi due livelli essa (nel nostro caso *La furiosa*) non si differenzia molto da un'opera narrativa; è invece negli altri due livelli (*discorso ed intreccio*) che si colgono differenze di rilievo.

Dalla lettura narratologica della *Furiosa* risaltano maggiormente gli elementi specificamente teatrali del testo a confronto con un qualsiasi scritto di letteratura narrativa: l'azione «verosimile» (finta ma possibile, per quanto romanziata)⁵³ si realizza prevalentemente in discorsi mimetici; i fatti sono concentrati («intensificazione del tempo» per usare le parole del Nojgaard), perché la durata degli avvenimenti da rappresentare coincide con quella ristretta della rappresentazione (una coincidenza ottenuta attraverso gli intervalli e gli inserti analetici che introducono spezzoni di passato); l'inserimento dei personaggi, i cui nomi sono sempre semantici, è funzionale al movimento dell'azione; il tempo verbale dominante è il presente nel suo divenire, al contrario dell'opera diegetica in cui prevale il passato; gli aspetti iterativi

⁵¹ «Hor da questo ad un altro ragionamento trapassando, forse non manco utile del primo, dico nelle buone e regulate comedie, l'una scena e l'uno accidente ha sempre da servir necessariamente per l'altro, come per esempio la prima scena del primo atto di questa (*Furori*) narra gli accidenti sustantiali passati fra Duardo ed Erennia; e serve in generale a tutta la favola, ed in particolare alla scena seconda...» (ed. del 1590, cit., p. 17). Queste parole consuonano con la definizione data da Propp al termine *funzione*, introducendolo nello studio della «morfologia della fiaba»: «Per *funzione* intendiamo l'operato d'un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda».

⁵² Lo stesso modello narrativo si rinviene nella *Ginevra* e nella *Fortunia* del D'Isa. Per lo schema del romanzo alessandrino cfr. C. Segre, *Analisi del racconto*, in *Le strutture e il tempo*, cit. p. 39; Idem, *L'analisi del testo letterario*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., p. 115 e sgg.

⁵³ Sull'esigenza di *verisimiglianza*, intesa nel senso aristotelico di «coerenza», si soffermano quasi tutti i trattatisti del '500. Importante è anche quanto scrive il Signor F. Sanseverino nel cit. *Discorso*, pp. 15-16, considerando la differenza tra *commedia* e *novella*.

e accumulativi del lessico sono accentuati; soprattutto è notevole la forza dell'intrigo e della peripezia che, secondo il Della Porta, è «lo spirito della *fabula*»⁵⁴.

4.3. Il legame con la novellistica è manifesto ancora nella seconda azione (o azione complementare) della *Furiosa*, dove troviamo fuse una novella del Bandello e un'altra del Boccaccio.

Dalla prima (la novella 32^a - parte II) il Della Porta prende spunto per il travestimento da pazzo del capitano Basilisco con gli scambi che ne derivano. Dalla novella 8^a della VII giornata del *Decameron* riproduce fedelmente le scene nelle quali rappresenta il marito tradito (IV, 8 e V, 1) e poi i cognati che lo ingiuriano quando trovano la sorella con una donna (V, 3), grazie all'inganno della serva.

Interi brani boccacciani, misti di racconto e di dialogo, (in cui già riconosciamo lo stile di commedia e «i modi del teatrale», nel diverbio fra i personaggi che si dispongono a gruppi contro il personaggio isolato che subisce l'azione)⁵⁵ diventano serrate azioni sceniche. Il Della Porta opera una metamorfosi: passa dalla scrittura narrativa alla scrittura teatrale, come ci risulta dalla lettura comparata dei testi.

Le modifiche più importanti sono date dall'inserimento di altre scene (IV, 9 e V, 2) che rallentano l'azione comica del medico; dalla frequenza di *pause* che segnalano i voluti passaggi dal dialogo più esplicito (tra i personaggi) a quello più segreto e allusivo (gli *a parte* o gli *a voce bassa* per es. in IV, 8), oppure indicano i trapassi improvvisi da un interlocutore all'altro (per es. in V, 3: *Foiana* «Posso chiamarti così perché sei castrato per me. Che dite fratelli?... Rispondi mezzo uomo: la natura mai fe cosa più da niente che te») e che pertanto chiamano il lettore/spettatore ad un lavoro interpretativo più intenso; dalla sostituzione di ritmi più spezzati ai ritmi più compatti della narrazione; dalla spezzettatura di battute lunghe in sequenze dialogiche. Quest'ultima innovazione è indispensabile nel passare da un testo di lettura, sia pure dialogato come quello boccacciano, ad un testo di recitazione, perché appaga le esigenze della pronuncia teatrale, più rafforzata e perciò più «duettante» o più «corale».

La scrittura scenica è altresì caratterizzata da battute sapide, metaforiche, allusive e sensualmente colorite, da parole *a due voci*,

⁵⁴ Cfr. i prologhi della *Carbonaria* e dei *Duoi fratelli rivali*.

⁵⁵ Sulla teatralità implicita nel *Decameron* cfr. G. Getto, *La novella di Ghismonda e la struttura della quarta giornata*, in *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Petri, Torino 1972, pp. 95-139; G. Padoan, *Il senso del teatro nei secoli senza teatro*, in *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*, a c. di V. Branca, Firenze 1973, pp. 325-38; M. Baratto, *Verso la commedia: il mimo e La commedia*, in *Realtà e stile nel 'Decameron'*, Neri Pozza, Vicenza 1974, pp. 239-322; N. Borsellino, *'Decameron' come teatro*, in *Rozzi e Intronati*, cit., pp. 11-50; F. Fido, *Gradi e schemi narrativi nel 'Decameron'*, in «Strumenti critici», gennaio 1986, fasc. 1.

ambivalenti, nonché dal comico del *significante*⁵⁶, in attesa di un consenso di pubblico. Una serie di accorgimenti che vogliono vivacizzare il ritmo e il colore del dialogo nell'opera per la recitazione. Pensiamo alla scena dove compaiono il medico e la serva Nespila (IV, 7), i quali portano avanti un discorso in cui ciascun interlocutore resta chiuso nel proprio monologo. Un capolavoro di ambiguità messa in scena. Le battute fin troppo spinte di Nespila, ostinatamente allusive alla insufficienza maritale del medico, non vengono recepite da questi che prende le parole «alla lettera», spingendo l'interlocutrice verso un'esplicitazione sempre più piena.

L'incapacità del medico di andare al di là della superficie illusoria delle parole e delle cose rimanda al personaggio di Nicia della *Mandragola*, alla sua semplicità e alla sua superficialità⁵⁷. Queste qualità fanno anche del medico della *Furiosa* la facile vittima dell'inganno, colui che, pur avendo visto la verità con i propri occhi, finisce per rassegnarsi subito dinanzi ad una realtà camuffata, senza dubitare minimamente. Il dubbio lo porterebbe a rimuovere le apparenze e ad andare al fondo delle cose. Così ci pare che il Della Porta, nella caricatura del personaggio, non solo tenga presente quella vivace scena comica dei medici che è nella *Rappresentazione di S. Tommaso* del Castellani, la quale per il Sanesi è «il più perfetto modello di ciò che sarà il tipo del medico nella commedia erudita del Cinquecento»⁵⁸, ma pure il Nicia machiavelliano.

Anche nella storia di Foiana e del capitano riscontriamo, insieme a sporadici elementi narrativi, una vera e propria struttura narrativa che ci ricorda quella delle novelle boccacciane della VII giornata⁵⁹.

Il tema dell'avventura è infatti quello del triangolo amoroso, con lo stesso sviluppo che è fisso nella giornata del *Decameron*: la donna, mediante una beffa al marito⁶⁰, riesce ad attuare e poi a mascherare

⁵⁶ Cfr. M.L. Altieri Biagi, *Dal comico del «significato» al comico del «significante»*, in *Lingua in scena*, Zanichelli, Bologna 1980, pp. 1-57. Sulla scrittura scenica della commedia dell'aportiana e cinquecentesca si leggano ancora: M.L. Altieri Biagi, *Appunti sulla lingua della commedia del '500*, in *Il teatro classico italiano nel '500*, cit., pp. 253-300; G. Iovane, *Fantasia verbale e manipolazione linguistica nella commedia di G.B. Della Porta*, in «Critica letteraria», XI (1983), fasc. II, n° 39; A. Gareffi, *L'anima interrotta: le due scritture di G.B. Della Porta*, in *La filosofia del Manierismo*, Liguori, Napoli 1984, pp. 41-72.

⁵⁷ Cfr. F. Fido, *Machiavelli 1469-1969: politica e teatro nel badalucco di Messer Nicia*, in «Italia», XLVI (1969), 4, pp. 359-375; L. Vanossi, *Situazione e sviluppo del teatro machiavelliano*, in AA.VV., *Lingua e Strutture del teatro italiano del Rinascimento*, cit., pp. 3-108.

⁵⁸ I. Sanesi, *Il dramma sacro*, in *La Commedia* (ed. cit. 1944, pp. 52-4).

⁵⁹ Per la giornata VII del *Decameron* cfr. C. Segre, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del 'Decameron'*, in *Le strutture e il tempo*, cit., pp. 117-143. Circa le strutture narrative boccacciane si legga pure M. Picone, *Codici e strutture narrative nel 'Decameron'*, in «Strumenti critici», XI (1977), pp. 433-43.

⁶⁰ Quanto all'uso e ai valori del termine *beffa* nella letteratura italiana si vedano i due volumi a c. di A. Rochon, *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris 1972.

il suo tradimento. Una prima volta la burla, cui si ricorre per amore, o meglio per impulso erotico (l'amore è inteso soltanto in senso naturalistico) è qualcosa di indispensabile per il tradimento. Una seconda volta la burla serve a «salvare» Foiana sorpresa dal marito.

In particolare il commediografo napoletano segue la novella 8^a della VII giornata⁶¹. Di quella, infatti, ripropone alcuni momenti espositivi: il tradimento-la decisione del marito di raccontare ai fratelli della donna, dopo averla chiusa in camera «di fuori»-il racconto a costoro-la sostituzione di persona e quindi la facile difesa della moglie infedele e le recriminazioni dei cognati. Della stessa novella *La furiosa* riprende l'equivoco o meglio l'opposizione vero/falso (perché in entrambe la verità prima conosciuta senza dubbi è poi dimostrata falsa) e ancora la contrapposizione marito-amante, del resto presente in tutte le novelle di tradimento (il primo ricco e geloso, il secondo giovane, bello e di vivacità erotica), sicché nella commedia, ancor più della novella in questione, non c'è solo l'autodifesa della moglie ma anche l'umiliazione del marito⁶².

Arriguccio Berlinghieri è vinto dall'astuzia di monna Sismonda, il medico invece, secondo la consuetudine del teatro comico, dall'intelligente trovata della serva che realizza la sostituzione di persona e permette così lo svolgimento burlesco di quella che era diventata una situazione drammatica. Nespila è la sola vera *attante* in un momento difficile, capace di dominare la situazione e di esprimerne il compiacimento: «Non avrei potuto immaginar meglio». È chiaro qui il modello teatrale della *Calandria*: la serva di Foiana, Nespila, che convince la folle Vittoria a fermarsi con la padrona, riproduce la serva di Fulvia, Sannia, che esorta Santilla a restare in camera fino all'arrivo dei fratelli della padrona, chiamati dal marito tradito.

È facile verificare che, nell'ambito di schemi narrativi, il Della Porta utilizza artifici ed espedienti scenici, convenzioni proprie del sistema teatrale. Così la tecnica del travestimento (senza scambio di sesso) prima e della sostituzione di persona dopo è usata in senso teatralmente «forte», in quanto «produttrice di effettivo scambio e sostituzione teatrale»⁶³.

Il travestimento da pazzo del capitano Basilisco e gli scambi di persona successivi sono, come già abbiamo detto, di derivazione bandelliana, ma il Della Porta si rende conto della essenzialità strutturale

⁶¹ Anche l'episodio di Platariotile nel *Filosofo* dell'Aretino deriva da questa novella.

⁶² Si veda come il Della Porta usi «il comico dell'autoqualificazione». Per «il comico della qualificazione» (espediente ricordato anche da Cicerone, *De orat.*, II, 272) cfr. L. Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, Feltrinelli, Milano 1977, p. 117 e sgg.

⁶³ Per questi problemi cfr. gli Atti del Convegno *Testo, comunicazione e spettacolo / Il doppio teatrale*, tenutosi presso il Dipartimento di Filol. Università della Calabria 13-16 Settembre 1979; G. Ferroni, *Tecniche del raddoppiamento nella commedia del Cinquecento*, in *Il testo e la scena*, cit., pp. 43-64.

dell'elemento «illusione» nel teatro e si impegna in tale direzione⁶⁴. Perciò insiste sul gioco dell'«illusione», creando di continuo divergenze fra i discorsi dei personaggi e la coscienza del pubblico. Attraverso il raddoppiamento della persona per travestimento il commediografo finisce per confondere i due piani delle azioni, incastrando e sovrappo- nendo i personaggi (Ardelio e il capitano). Tuttavia il Della Porta fa in modo che l'illusione data dalle figure del doppio sia compresa e riconosciuta come illusione. Infatti con facilità gli spettatori possono seguire il raddoppiamento del capitano e poi gli scambi Ardelio/capitano (IV, 1) e capitano/Ardelio (IV, 3-4-5), senza che ne restino ingannati. E proprio perché è agevole cogliere la dissociazione espediente/realtà, realtà/rappresentazione, distinguendo ed identificando, il piacere dell'illusione è maggiore.

Sia nel travestimento da pazzo del capitano, sia nella successiva sostituzione di persona, il Della Porta non ignora il principio che meno numerosi sono i personaggi che hanno consapevolezza dei raddoppiamenti in corso e più forte è l'illusorietà della scena: molti sono i personaggi che nella *Furiosa* restano vittime dell'illusione e perciò dell'inganno. Senza dubbio nelle scene terza quarta e quinta dell'atto IV il commediografo raggiunge un alto livello di illusorietà, perché i facchini non sono neppure sfiorati dal dubbio di ingannarsi, né tanto meno il capitano pensa di essere stato scambiato per Ardelio che egli ha voluto imitare non solo per semplice contraffazione di ruolo (il ruolo generico di pazzo), bensì per contraffazione ben specifica. Di Ardelio presente nella *pièce* ha assunto il modo di vestire, imitandone financo la voce e le espressioni: «Ahi padri e madri crudeli, ci avete morti oh! son morto, non son più vivo».

Il capitano è la prima vittima dell'inganno che il suo travestimento ha prodotto e ciò che conta è che egli non si accorge che il voluto raddoppiamento gli ha tolto l'identità originaria e gli ha levato l'autonomia. Il pubblico degli spettatori invece sa tutto e inoltre sa che il suo travestimento e la sua perdita di identità hanno creato spostamenti teatrali.

Se il più alto grado di comicità si ha nella figura del medico incapace di discernere tra vera e falsa pazzia, il massimo livello di illusorietà si ha poi nella sostituzione del capitano con Vittoria folle. Questa infatti non se ne rende conto, in ragione della sua condizione di incoscienza. D'altra parte nessuno dei personaggi se ne è accorto, né il medico, né i fratelli di Foiana. Sulla scena (V, 3) restano tutti

⁶⁴ Cfr. O. Mannoni, *L'illusion comique*, tr. it., *L'illusione comica ovvero il teatro visto nella prospettiva dell'immaginario*, in *La funzione dell'immaginario. Letteratura e psicanalisi*, Laterza, Bari 1972, pp. 71-94; F. Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Bulzoni, Roma 1978.

ingannati⁶⁵, e lo spettatore che conosce più dei personaggi presenti, perché sa anche quello che sa ognuno dei personaggi assenti, può controllare per l'ultima volta l'illusione e concentrarne in se stesso il più intenso piacere.

Lo spettatore della *Furiosa* vede improvvisamente, con l'intervento favorevole del caso, operare una sostituzione di persona che allontana l'atmosfera drammatica, contrariamente allo spettatore della *Mandragola* che assiste alla messa in scena di un inganno programmato e calcolato, al quale gli avvenimenti non oppongono alcuna resistenza⁶⁶.

Anna Cerbo

⁶⁵ Non manca una certa ironia che sanziona la cecità dei personaggi e li mette in ridicolo, favorendo con la sua ingegnosità il riso della platea.

⁶⁶ Cfr. L. Vanossi, *Situazione e sviluppo del teatro machiavelliano*, cit.; G. Ferroni, «Mutazione» e «riscontro» nel teatro di Machiavelli, Bulzoni, Roma 1972; E. Raimondi, *Politica e commedia*, Il Mulino, Bologna 1972; N. Borsellino, *Machiavelli e il teatro*, in *Rozzi e Intronati*, cit., pp. 123-60.

¿ES LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA (1978)
LA OBRA MAESTRA DE ALEJO CARPENTIER?

La Consagración, anunciada como la novela de la revolución cubana desde 1963¹, todavía sin publicar en 1975, después de la revelación de ciertos capítulos y personajes en un libro publicado en Montevideo en 1972² y en revistas cubanas de 1978, salió finalmente a la luz en México a fines de 1978 siguiendo varias ediciones mejicanas y españolas desde 1979³.

Fue la única obra comprometida de Carpentier. Sólo *Concierto barroco* (1974) ofrecía leves alusiones a la revolución cubana. Pero ya *El siglo de las luces* (1962) subrayaba la distancia entre la teoría y la práctica revolucionaria. Criticaba la mediocre aplicación de los ideales de la Revolución francesa en el Caribe, a fines del siglo XVIII.

Parece verosímil que el escritor temiera que uno viese en ello una crítica disimulada de la revolución castrista.

Sea lo que sea, la primera edición de *El siglo de las luces* fue realizada en Europa, en lengua francesa. Cuando vió que las reseñas no aludían a relaciones y comparaciones entre las dos revoluciones se decidió a permitir la edición mejicana y después la cubana⁴.

Hubo pues en Carpentier una gran prudencia, un cierto distanciamiento y un cuidado de decantación, antes de entregar directa y abiertamente la visión de la revolución cubana que nos da en *La Consagración de la primavera*. Sin embargo, veremos que aun en ella, y probablemente guiado siempre por la misma reserva, no transparará

¹ S. Menton, *Lo nuevo y lo viejo en lo nuevo*, Actas del XVIIº Congreso del Instituto internacional de literatura iberoamericana, Madrid, Centro iberoamericano de cooperación, 1978, Tomo I, p. 487.

² A. Carpentier, *Los convidados de piedra*, Montevideo, Sandino, 1972 comentado por R. García Castro, *Notas sobre la pintura en tres obras de A.C.: Los convidados de piedra, Concierto barroco y El recurso del método*, «Revista iberoamericana», Pittsburgh, nº 110-111, enero-junio de 1980, p. 67.

³ El 27 de octubre de 1977, declaró Carpentier: «Actualmente, escribo una novela: *El año 1959*. Es la primera parte de una trilogía inspirada en la revolución cubana» (Cf. *Recopilación de textos sobre A.C.*, serie Valoración múltiple, La Habana, Casa de las Américas, 1977, p. 70).

⁴ Rosario Rexach, *EL SIGLO DE LAS LUCES: biografía de una ilusión*, Actas del XVIIº Congreso del I.I.L.I., op. cit., pp. 511-528.

el momento inaugural del nuevo régimen y no tratará de ninguna manera su porvenir.

El 3 de enero de 1975, durante el acto de investidura de Alejo Carpentier como Doctor Honoris Causa en Lengua y Literatura hispánicas por la universidad de La Habana, el eminente crítico Juan Marinello reveló la opinión actual de insigne escritor frente a los acontecimientos político-sociales de nuestro universo:

«Grandes acontecimientos se avecinan-habría que estar ciego para no verlo-Los acontecimientos traen transformaciones, trastrueques, movilizaciones, de bloques humanos y de estratos sociales... Ahí en la expresión del hervor de este plasma humano está la auténtica materia épica para el novelista nuestro. Bien lo entendieron aquellos que pudieron seguir de cerca el proceso de la Revolución cubana y comienzan, ahora que ciertas trayectorias se dibujan claramente desde el lugar de alzada al lugar de parábola cumplida, ahora que ciertos procesos están culminados, ahora que el agón, para muchos, ya ha tenido lugar, a escribir novelas que resultan épicas»⁵.

Si el autor ha esperado casi 20 años para publicar la epopeya de la revolución cubana, podemos imaginar que fue por escrúpulos políticos e históricos. El novelista, como el historiador, debe tener cierto distanciamiento para poder enjuiciar mejor el resultado práctico del movimiento revolucionario que corresponde, en este caso, a su ideal.

Más bien, ha escogido un enfoque original. Su novela estudia la atracción del comunismo sobre una juventud burguesa mal preparada a aceptarlo o defenderlo.

Tema de la novela

Vera, hija de ricos negociantes de Bakú, huye con ellos a San Petersburgo durante las primeras insurrecciones militares rusas. Refugiada después en Londres, recibe clases de baile clásico y consigue entrar a los ballets de Sergio Diaghilev. Su primera maestra rusa la conduce después a París donde se relaciona con un modesto profesor de español en la Escuela Berlitz, quien espera una cátedra universitaria por su tesis sobre las fuentes hispánicas de Corneille (Notemos que el tema fue tratado hace mucho tiempo por uno de los primeros hispanistas franceses). Este joven, ya miembro del partido comunista, abandona a su amante por combatir en la España republicana.

El primer capítulo nos presenta a Vera, encontrando en la Valencia de los bombardeos franquistas, a otro combatiente de Brigadas internacionales, un cubano, herido recientemente en la batalla de Brunete, quien decide acompañarla a Benicassim donde ella quiere visitar a su novio convalescente.

⁵ Cf. *Recopilación de textos sobre A.C.*, op. cit., p. 95.

El episodio de Benicassim es capital para evocar la fraternidad que reinaba entre tantos extranjeros combatiendo por la misma causa y cantando con extraordinaria emoción, cada uno en su lengua, el famoso canto de los revolucionarios, *La Internacional*, magníficamente entonado primero por el prodigioso tenor negro Paul Robeson. Es su oportunidad para citar los grandes músicos negros entre las guerras, de Duke Ellington a Louis Armstrong, a Porgy and Bess y a King Vidor...

Pero el tercer capítulo nos hace regresar a la juventud habanera del joven cubano Enrique, en una tarde de mayo, en la casona de su riquísima y frívola tía que organiza fiestas suntuosas en su jardín en presencia del dictador Machado y de gran cantidad de negociantes indignos, que Enrique tilda de «Barón del azúcar, duque de los detergentes y condestable del teléfono...»⁶

«Mi tía se traía cuadros de Madrid: tonos de Zuloaga pescadores de Sorolla, Los amantes de Teruel de Muñoz Degraín» (p. 5), se lamenta Enrique, y también de que no haya un solo Picasso, ni un Juan Gris, ni un Mondrián. Llega así a aborrecer a su tía por su gusto burgués en la pintura así como por sus relaciones mundanas para quienes el dinero cuenta por calidades morales.

Cuando sus relaciones políticas y su actividad estudiantil controvertidas le obligan a escaparse a Méjico, se lanza en una evocación conmovedora del paisaje y de la cultura mejicana precolombina

«En este Méjico... refugio de cuantos hombres hubiesen sido... arrojado de sus países por las dictaduras de turno, la palabra "Revolución" me permitía a todas horas recibir en tónica de acento andino, venezolano, guaraní, quechua o limeño, papamiento e criollo, pero sobre todo, — y sobre todo! — mejicano»

(p. 62).

Y añade:

«Si, con la Revolución, el indio había recuperado su prestigio por esto se había librado de una miseria generalizada en campos y ciudades...»

(p. 65)

Su itinerario intelectual lo lleva después a París donde lamenta los errores contra el urbanismo, los palacios bizantinos al lado de villas particulares y de castillos a lo Chambord. Pero, eso sí, le gustan los grupos literarios que alcanza a frecuentar, «un nuevo Sturm und Drang» dominado por Rimbaud, Lautréamont, Edgard A. Poe y Alfred Jarry, grandes admiradores de Young, Swift y Ann Radcliffe, del marqués de Sade y Baudelaire. «Lo maravilloso siempre es bello» repite las teorías conocidas de *lo real maravilloso* tan querido por Carpentier. De Fuseli a Giacometti, a través de la escultura de vanguardia y de

⁶ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, México, Siglo XXI, 1979, p. 52.

una admiración fanática por Gustave Moreau, llegan al culto del surrealismo exaltando el mundo del sueño.

Nuevos políticos comunistas y revolucionarios de todo tipo acostumbra reunirse en las terrazas del Dôme, de la Coupole, de la Rotonde, en Montparnasse. Sin embargo el joven latinoamericano acaba por hartarse de todas estas conversaciones políticas poco constructivas. «*Se me estaba volviendo de una increíble frivolidad frente a los dramas reales y cruentos que se vivían en América latina* (p. 78). La evocación de esta América, de la «otra América» viene en las pp. 29-30:

«... Pampas y cordilleras, pirámides y galeones, esclavistas y libertadores, catedrales barrocas, palacios de mármol y rascacielos que se yerguen en la proximidad de miseros bidonvilles, favelas y «barrios de yaguas»...

A pesar de haber sido forzado — por el cierre de la universidad de La Habana — a interrumpir sus estudios de arquitecto, Enrique alcanza trabajar en la rue de Sèvres en París, en la casa de Le Corbusier, que admira mucho, y después solo, frente al hogar del poeta chileno Vicente Ruidobro.

Al frecuentar regularmente la casa de André Breton, en la rue Fontaine, descubre por casualidad en la bodega del edificio, un café urbano, *La cabaña cubana*, donde actúan extraordinarios artistas como el trompetista cubano Gaspar Blanco y el guitarrista Django Reinhardt. En este «ritrovo» encuentra a una joven judía alemana, Ada, loca por la música, con quien traba amistad y que va a desaparecer brutalmente en los primeros torbellinos de la persecución antisemita de los nazis.

Al buscar las huellas de la joven por la Alemania de Hitler Enrique visita las casas de Goethe y de Schiller, la Bauhaus del arquitecto belga Van de Velde y también en Weimar descubre el horrible campo de concentración de Buchenwald de quien nadie quiere hablarle sino su compañero Hans, en la soledad discreta de una calle provincial...

Mientras se lanza en una magnífica diatribe contra Hitler y su régimen, exalta todos los grandes pintores que fueron también arquitectos, de Kandinsky a Paul Klee, de Walter Gropius a Moholy-Nagy. Explica muy bien el éxito del nacional-socialismo; de Freud al uniforme y comprende que aceptarlo llevaría a la ruina de la humanidad:

«... Adolfo ocupaba, manu militari, el consultorio de Segismundo. Y para sacar energías de los inhibidos, de los frustrados, de los débiles; para librar de sus fantasmas y complejos a los 'ninguneados' y humillados, a los amargados, los insatisfechos, los cornudos, los fetichistas, los sado-masochistas, los maricones inconfesos, los obsesionados, los lumpen indecisos, los hambrientos de autoridad, los déspotas con las medias rotas, los Ávidos de Insignias y Mando, los aprendices-asesinos del Padre, no hay como el regalo de un par de botas, un cinturón de fuerte hebilla y un brazal rojo y negro. El derecho de aullar *Sieg Heil!* a todas horas del día vale por todo lo que pueda largar un paciente, a retazos, en larga y difícil catarsis del subconsciente...» El vencedor del buen Segismundo

exaltó los valores de la brutalidad, de la suficiencia, del desprecio a las categorías intelectuales, para quienes el mundo intelectual y filosófico resultaba ajeno por inaccesible...

El vencedor del buen Segismundo exaltó los valores de la brutalidad, de la suficiencia, del desprecio a las categorías intelectuales, para quienes el mundo intelectual y filosófico resultaba ajeno por inaccesible...

«La gente que tú me pintas parece sacada de un enorme esperpento de Valle Inclán.

... Yo quise imitar a los demás. Pero eso sí... sin *enrolarme*. Ingresar en el Partido significaba la aceptación de una disciplina. Preferí, pues, esa izquierda más a la izquierda que la izquierda tenida por izquierda, que es la de las 'Terceras Soluciones'. La fórmula es fácil: se rechaza la sociedad capitalista (actitud rebelde, simpática, juvenil...), pero se proclama, a la vez, que el marxismo está caduco, anquilosado, superado, rebasado, gagá (¡a mí no me la hacen! ¡no soy de los borregos que aceptan consignas!) y se busca una salida que lo mismo puede conducir a Munich que al budismo zen. Yo fui hacia Munich. Y, de repente, dejé de ser el Hombre-Aspirina-Bayer para volverme Hombre-Nacional-Socialista, adscrito a un importante organismo estatal, encargado de una misión trascendental. En una noche troqué el maletín del viajante de comercio por la espada de Sigfrido.

... La guerra, la grande, ya está en marcha. El ensayo general es en España, con Legión Condor y todo...»

(pp. 107 a 109)

Esto provoca su decisión de ir a combatir en España donde la legión Cóndor prepara un asalto a todo el mundo democrático.

El episodio de la guerra civil es tratado de sesgo, desde la única óptica del combatiente individual. «*Las batallas se vuelven batallas de verdad cuando han ganado o perdido... Cobran un nombre y pasan a la historia... Las describen hombres que jamás combatieron en una guerra*» (p. 137) es la voz del autor que oímos cuando recuerda Stendhal y la batalla de Waterloo en La Chartreuse de Parme, Zola evocando Sedan, Galdós celebrando Trafalgar y Borodino pintado por Tolstoi. Gaspar Blanco y Enrique contarán a Vera recuerdos personales, sensaciones de miedo experimentadas en el frente de batalla. La novia no admitirá la salida obligada de su amante por una nueva prueba del fuego pero nunca veremos una verdadera batalla. Más aun, el ambiente total de la zona republicana, el hambre durante el sitio de Madrid, la falta de municiones, la insuficiencia del abastecimiento de víveres, la incompetencia de los oficiales, la inferioridad táctica y numérica de la aviación republicana, el desorden general aumentado en la retaguardia por la indisciplina de los anarquistas y de los comunistas, las sanciones injustas impuestas por la S.D.N., todo esto, el autor lo pasa por alto.

Se limita a describir lo que un combatiente puede saber y entender de la guerra en su sector particular. Prefiere exaltar el entusiasmo revolucionario a base de coros y canciones revolucionarias, de la Internacional hasta el estribillo de los cuatro muleros...

Después de terminarse la convalecencia de su amante en Benicassim, Vera regresa a París donde se dedica otra vez a la danza hasta que se le anuncie la muerte de Jean-Claude Lefèvre.

Disueltas las Brigadas internacionales en 1938, el cubano Enrique viene a encontrarla y finalmente se queda con ella hasta los primeros anuncios de la segunda guerra mundial.

Ambos zarpan para Cuba dejando Europa desesperada por la ruina de sus ideales democráticos, en la víspera de estallar las fuerzas de opresión del fascismo, del progreso del no-pensar impuesto a todos.

Los días pasan en busca de las raíces americanas de Enrique. Una cena en casa de la rica tía ofrece a Vera la oportunidad de conocer a Teresita, la simpática prima de Enrique que se define a sí misma como «la putain de la famille» (p. 225).

La descripción de la corrupción de la sociedad cubana ocupa después dos páginas enteras (pp. 226-7). Vera decide seguir con el baile y abre una escuela de danza clásica. Enrique le aconseja tomar en cuenta el baile cubano típico cuyos ritmos podrían ayudar a una forma más original de la danza.

Para conseguir particiones musicales de calidad, decide, en plena guerra — estamos en 1943 —, trasladarse a Nueva-York, donde encuentra a muchos intelectuales y artistas como Calder, Anaís Nin; Luis Buñuel y Fernand Léger, Marcel Duchamp y el rumano Fučick.

En la metrópoli norteamericana el cubano experimenta el poder extraordinario de la publicidad y la ataca a la par que a la compulsión general de los yanquis por el trabajo (pp. 271-2).

En el momento de la capitulación del ejército alemán del mariscal von Paulus en Stalingrado (2-2-1943), Teresa se reúne con Enrique y le impone prácticamente acostarse con ella. Es el primer quiebre en los amores entre Vera y Enrique.

Cuando regresan a La Habana, comprueban que las alumnas burguesas abandonan progresivamente la escuela de danza. Enrique, al contrario, realiza importantes negocios al someterse al mal gusto de los enriquecidos que le encargan nuevos edificios. Así cree «vender su alma al diablo»... lo que le recuerda el famoso cuadro de Pieter Brueghel, «la loca Margarita» (en neerlandés = Dulle Griet) que Carpentier admiró en el Museo Mayer-van den Bergh en Amberes.

Pero Vera no pierde confianza. Una de sus mejores bailarines, Mirta, hija de rusos emigrados en 1920, acepta ayudarla a crear un segundo curso de danzas para jóvenes emigrados negros en la Plaza Vieja, barrio más indígena de la vieja Habana. El éxito hará posible el proyecto de realizar un ballet de *La Consagración de la Primavera* con 47 bailarines, con el apoyo de Balanchine, desde Nueva-York*.

Mientras tanto, se impone el dictador Batista pero la oposición progresa rápidamente. En 1957, los castristas asaltan el cuartel Moncada. Pero la situación del curso de danzas se pone más y más difícil.

* Carpentier nos confirmó en una última entrevista, que fué el Baile de Maurice Bédart que le inspiró esta ambición.

La «caza de las brujas» empieza en Estados Unidos con Mac Carthy y Nixon. Esta repercute en Cuba donde el Salón de cursos de la Plaza Vieja será destruido por los soldados de Batista. Tres bailarines perderán la vida por ser comunistas.

Como Washington niega la visa a Vera por ser esposa de un ex-combatiente en la España roja, ésta decide ir a París para organizar allá la primera función de su ballet *La Consagración*. Una amiga, ex-bailarina rusa, la recibe y quiere ayudarla porque su marido, hombre de negocios enriquecido por falta de escrúpulos, tiene muchas relaciones. Cuando Vera se entera de que ha sido «colaboracionista», rompe el contacto con ella y regresa a Cuba donde las agresiones se multiplican contra el régimen, hasta el asesinato de Batista, acciones en las cuales colaboran Enrique y Calixto.

Para tener mejores oportunidades de trabajo como arquitecto, Enrique se exila solo, a Caracas, donde consigue muchos contratos y aprende a estimar las cualidades criollas del pueblo venezolano.

Ya que el autor pretende expresar el proceso revolucionario marxista-leninista, se trata de adoptar, desde el principio, una óptica marxista y seguir la teoría del materialismo dialéctico para el análisis correcto de la obra.

Los datos históricos, materiales, tienen prelación sobre el espíritu y determinan su progresión. El mundo material es la única realidad. El espíritu (pensamiento y conciencia) es un producto superior de la materia. Según la expresión de Marx:

«Ce n'est pas la conscience des hommes qui détermine leur existence, c'est au contraire leur existence sociale qui détermine leur conscience»⁷.

Por lo tanto, cualquier hecho puede entenderse si se estudia su contexto, sin olvidar la acción recíproca de los fenómenos circundantes. Todo se vincula, todo se mantiene desde la materia, es decir, desde las condiciones diversas de la vida material.

Este punto de vista estructuralista no basta en la óptica marxista; hay que considerar también el movimiento progresivo, el desarrollo ascendente, el cambio rápido, por saltos, resultado, como lo dice José Stalin, de «l'accumulation de changements quantitatifs insensibles et graduels»⁸. Y para terminar, hay que tener en cuenta las contradicciones internas, la lucha de los contrarios y la acción recíproca de las ideas sobre la existencia social.

La vida material de la sociedad es una realidad objetiva, independiente de la voluntad humana, mientras la vida espiritual no es sino el reflejo de esta realidad objetiva.

⁷ Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie*, Paris, Girard, 1928, p. 5.

⁸ José Stalin, *Matérialisme dialectique et matérialisme historique*, Paris 1950, p. 5.

El hombre es, entonces, el producto de circunstancias sociales. Su conducta y su porvenir se condicionan por la materia y su resultado; la época, las costumbres, la moda, el sitio, las circunstancias.

Tendremos pues que examinar primero la realidad objetiva de *La Consagración de la Primavera* que ofrece tres niveles:

- los cuadros histórico-políticos
- los cuadros sociales
- los cuadros culturales e intelectuales.

I. LOS CUADROS POLITICO-HISTORICOS

La *Consagración de la Primavera* es una novela histórica original. Las circunstancias son triviales ya que los cambios de escenario pueden modificar la reacción del hombre pero sin alienar su esencia. Escribe pues la vida de varios personajes con la incidencia de los acontecimientos en ellos.

Recordando la frase famosa del novelista populista Alejandro Herzen (*Pasado y meditaciones*), Carpentier pretende estudiar: «el reflejo de la Historia sobre alguien que, por casualidad, encontró en su camino...»⁹

Sin embargo, queda evidente que, a través de los acontecimientos históricos, desde 1917 hasta 1961, a través de su impacto sobre los personajes, la influencia creciente del comunismo y de sus varias etapas críticas constituyen el verdadero tema de la novela.

— El año 1917 constituye la primera gran victoria del comunismo, en Rusia.

— De 1936 a 1939, durante la guerra civil española, en la zona republicana, la influencia de los comunistas y de sus comisarios políticos no dejó de crecer, hasta la derrota final (también con el coronel Lister).

— De 1939 a 1945, después del ensombrecedor y breve tratado germano-soviético, los rusos entraron en el campo de los aliados que tuvieron que ayudar a la gran nación comunista hasta el armisticio de 1945. Los soviéticos afirmaron ante el mundo entero su fuerza descomunal y fueron los primeros en ocupar Berlín. Sin su ayuda, la victoria hubiera sido o imposible o mucho más tardía.

— De 1953 a 1961, la Revolución castrista que de hecho fué prácticamente hurtada por los rusos, es presentada por Carpentier como una victoria puramente comunista.

— En 1961, la victoria de Playa Girón, contra los exiliados cuba-

⁹ Herzen fue, en el siglo pasado, un profundo pensador ruso que fundó, con otros, el movimiento populista (1860) que fué sustituido, a fines del siglo XIX, por el movimiento marxista, introducido en Rusia por Plejanov.

nos apoyados por las fuerzas militares norteamericanas, aparece como una victoria del los comunistas contra el imperialismo yanquí.

La resistencia de Cuba, desde hace casi 30 años, al bloqueo de la OEA es otra victoria del ideal izquierdista.

No se puede negar que, desde 1917, el número de naciones que adoptaron una política comunista, no ha dejado de crecer.

El protagonista, Enrique, fortalecerá su confianza en el ideal comunista al descubrir en Alemania los horrores de la dictadura nazi, impresionado por su violencia y su racismo radical.

Al escuchar a un compañero, abandonará los medios intelectuales parisinos para ir a luchar contra el fascismo en las Brigadas internacionales, durante la guerra civil española, con armas y no con palabras. La resistencia heroica de Madrid, la valentía de los primeros castristas y después las realizaciones de la Revolución cubana, provocan su plena admiración.

Sus experiencias del racismo, de la violencia, de la tortura, de la propaganda política; el culto de la autoridad imperialista, en Alemania, en España, y después en la Cuba de Machado y Batista, le hacen odiar cualquier forma de fascismo. También se rebela contra los burgueses «que prefieren ignorar sabiendo» (p. 106-7).

Les espanta, la facultad que tiene el hombre de servir a los dioses del Mal, después del uso de la bomba atómica.

La evolución de Vera será menos rápida. El medio burgués en que fue educada le infunde miedo a los alzamientos populares en la Rusia meridional, al finalizar la primera guerra mundial.

Su familia huyó de la revolución y ella pudo así iniciarse en el arte de la danza, primero en Petersburgo, después en Londres y París donde conoció a su primer amante, de formación comunista.

Resistió mucho a las ideas políticas de extrema izquierda hasta que llegara a Cuba. Allí, las atrocidades de Batista, la persecución de los patriotas, el racismo, provocan su indignación.

Todos sus amigos se entregaron en la lucha y ella, finalmente es convencida de la necesidad de apoyarlos. Obligada a esconderse en la parte oriental de la isla para escapar de la policía de Batista, se relaciona con un médico que le trae cada día noticias de la resistencia y de sus victorias crecidas.

Cuando Castro entra en La Habana, Vera aplaude y se conforma con el ideal del nuevo gobierno cubano.

Por otra parte, es interesante estudiar la *notación cronológica* de Carpentier. Casi nunca menciona una fecha, un año, pero sitúa la acción en su cuadro social o cultural. Eventualmente se limita a recordar el hecho histórico que corresponde al momento descrito. Así nos recuerda el mes y hasta el día en que se realizó el acontecimiento, pasando el año por alto.

La única fecha completa es la de la derrota de los alemanes en Stalingrado ya que era terminante para decidir del éxito final de la 2da guerra mundial.

La entrada de Castro en la capital cubana se recuerda sólo por el 2 de enero ya que todos los lectores saben que fue en 1959. Ciertas fechas son levemente desplazadas con intención. «Me llegó un 17 de julio (de 36) la noticia del levantamiento de la Legión extranjera» (Y no el 18, fecha oficial del alzamiento falangista) porque fue así. «Un 3 de mayo» (y no el 2 de mayo, título de la famosa obra de Goya) probablemente pare expresar que la noticia del principio de la resistencia armada contra los franceses fue conocida con cierta tardanza... y que reaccionaron los mismos con un día de retraso.

El autor sugiere los horrores de la guerra por medio de una indagación interior de los protagonistas. Nos lo acerca también por datos periféricos. Las agresiones fascistas en Polonia, los campos de concentración nazis, los descubrimos a través de conversaciones entre amigos o por recuerdos infantiles como las primeras insurrecciones políticas y militares en la Rusia meridional.

El triunfo de Castro nos llega a través de informaciones periodísticas pero nunca seremos testigos de batallas a no ser que el protagonista tome parte en ellas (Playa Girón).

La fecha en sí no tiene valor, no explica nada. Su significación va determinada por el contexto político-social y cultural. Sólo son importantes las circunstancias y los acontecimientos. Fenómenos culturales y producciones artísticas también pueden servir para determinar momentos cronológicos como lo veremos después (sub III).

Acostumbrados a la notación cronológica explícita de obras más tradicionales, estaríamos tentados a considerar la técnica de Carpentier como dirigida a un público ecléctico, infinitamente culto e informado.

Nada menos verdadero: Carpentier no quiere entregar al lector fechas precisas pero vaciadas de su sentido y que no entrarían su su total significación sino por el contexto que sólo una élite intelectual sería capaz de crear otra vez. Al contrario, trae a su público toda la riqueza de ese contexto que integra a la narración, que lo hace determinante, que condiciona los personajes. Y si este lector es demasiado deformado y quiere agregarle una fecha, «una cifra», es un lujo completamente inútil, totalmente superfluo, según la óptica del autor.

II. LOS CUADROS SOCIALES

Los dos protagonistas, Vera y Enrique, han nacido en medios liberales burgueses, totalmente alejados de la extrema izquierda. Su clase social, los grupos artísticos y políticos que frecuentarán, modificarán considerablemente la conducta de ambos jóvenes.

Enrique se relaciona con una juventud universitaria izquierdista. Lo marean rápidamente la frivolidad de su rica tía y la corrupción de la sociedad cubana. Se distancia entonces de su medio y quiere esca-

parse. Las circunstancias lo llevan sucesivamente a Méjico (donde tiene la intuición, más que la revelación, de los valores americanos), a París, donde descubre entre los literatos, pintores y músicos que conoce, que los izquierdistas son más teorizantes que practicantes de las ideas revolucionarias.

Es finalmente por un negro, el trompetista Gaspar Blanco, por quien decide alistarse en las Brigadas internacionales para ir a defender más concretamente, en España, su ideal contra el fascismo creciente. Se cree en este momento que «por fin había tomado una verdadera decisión. Había algo a mi voluntad decida... sin verme zarandeando por los acontecimientos o por dictámenes ajenos» (p. 117). Pero será muy breve su sumisión a su ideal. Las circunstancias históricas, otra vez, se apoderan de él. Cuando licenciado del ejército, regresa a Cuba para no asistir a la ruina de sus ilusiones en una Europa amenazada por el triunfo del fascismo.

En La Habana, apenas diplomado de arquitecto, se ve juzgado por Gaspar como «un rico con vergüenza, cojones y alguna preocupación social» (p. 255) Y aquél añade además: «hijo de burgueses, aboreces a los burgueses pero estás terminando una carrera que te destinará a trabajar para los burgueses» (p. 232). Y no sólo se casa con Vera para seguir los deseos de la burguesía sino que conforma su trabajo con lo que le solicita la misma: «¡ He vendido mi alma al diablo! » (pp. 302-3) reconoce Enrique. Y cuando se precisa la persecución de los rebeldes a la dictadura de Batista, se refugia en Caracas donde se enriquece y «se putea con una renacimiento hispano-californiano, un Standford White algo saneado de bisuterías» (p. 304)... para el mayor contento de sus clientes, finalmente satisfechos.»

Y sólo la victoria de los castristas en Cuba despertará su conciencia. Avergonzado por no haber participado totalmente en ella («Otros habían hecho la revolución», p. 522) abandona su profesión lucrativa en Venezuela para regresar a La Habana donde se incorpora rápidamente a las milicias revolucionarias, a pesar de su edad.

Su experiencia de ex-combatiente de la guerra española, la pone a disposición de los instructores y toma finalmente parte en la victoria de Playa Girón donde será herido de gravedad pero estará feliz de haber recobrado su honor y también el amor de su mujer.

Los avatares de Vera serán menores. Ella nunca había sido preparada para un ideal comunista. Al contrario, siempre proclama que no se interesa en la política. Pero comprueba ella misma:

«Una revuelta-revolución... me arrojé de Bakú...
Una revolución-adulta me hizo huir de Petrogrado
... Crucé un vasto océano para escapar a una guerra...
para que me viese bruscamente sumida en la Revolución.
He querido ignorar que vivía en un siglo de cambios profundos,
desnuda ante una historia que es la de mi época... no se puede vivir contra la época».
(p. 509)

Y finalmente adhiere totalmente al ideal revolucionario cuando declara:

«Ha llegado la hora de pronunciarse y tomar su propio destino en manos. Pregunto al fin, con la timidez de neófito... «*Qué hay que hacer para estar en la Revolución?*» Y me contestan: «Nada. Estar con ella». (p. 510)

Llevada por su gusto de la danza clásica de Petrogrado a Londres y París, ha encontrado allí a Jean-Claude y después ha conocido a Enrique, dos jóvenes penetrados de un ideal revolucionario.

La vida en Cuba le ha revelado después como a Enrique las corrupciones de la dictadura y de la policía, de la sociedad burguesa pero también el idealismo de los negros que quieren conquistar libertad y derechos iguales.

Al despertar la conciencia de los países afroasiáticos, la conferencia de Bandung (1955) le ha también subrayado la importancia de la lucha antirracista.

Una visita a un grupo de danzantes negros espontáneos, en Guanabacoa, le revela a Vera la posibilidad y aun la necesidad de integrar a bailarines negros a su ballet de la Primavera para una creación nueva de la obra de Stravinsky, más original, más auténtica.

La *Consagración de la Primavera* aparece finalmente no sólo como el resultado de una larga lucha de la bailarina para realizar una obra artística maestra sino también como la coronación de una larga contienda revolucionaria cuyos resultados se debían concretar.

Enrique, desde el principio, expresa su reprobación contra su medio social pero los acontecimientos, las influencias de las personas que frecuenta son las que decidirán más rápidamente sus convicciones políticas.

El cuadro social, como el cuadro histórico, condiciona distintamente la progresión de las trayectorias de los dos protagonistas, Vera y Enrique, de las cuales surge claramente el proceso dialéctico de la lucha de contradicciones.

III. LOS CUADROS CULTURALES E INTELLECTUALES

El papel del arte será importantísimo en toda la novela y tendrá una influencia máxima sobre el destino de los protagonistas. León Trotsky¹⁰ había subrayado:

Il est faux d'opposer la culture bourgeoise et l'art bourgeois à la culture prolétarienne et à l'art prolétarien.

¹⁰ León Trotsky, *Littérature et révolution*, Paris, Col. 16-18, 1964, p. 28.

Y mas abajo ha precisado su opinión:

«La doctrine marxiste veut que la société nouvelle recueille tout ce qui restera de précieux de la société ancienne et le révolutionnaire est loin de nier les droits et les devoirs de la succession. La tâche d'une classe victorieuse est toujours d'imposer une culture neuve, enrichie et complétée dans le détail avec le temps. Mais si le neuf est du neuf, si le présent est l'avenir, il contient pourtant une dose énorme de passé»¹¹.

El arte, para los marxistas, es la expresión de la sensibilidad y del pensamiento de una época, de su contexto social. Será estudiado, por lo tanto, en su contemporaneidad y no de manera histórica.

El amigo comunista de Enrique, José-Antonio, le denuncia el gusto de su tía por los pintores españoles «pompiers» (Fortuny, Sorolla, Zuloaga) y le revela los grandes actuales (Picasso, Gris, Miró).

Una breve estancia en Méjico no sólo le permite conocer a los muralistas revolucionarios (Orozco, Siqueiros, Rivera) sino que le hace sospechar la extraordinaria personalidad de América, con su pasado arqueológico y mitológico prestigioso.

Pero el gran choque intelectual y sensible, lo conoce en el París de los pintores, filósofos y poetas, dominados por Rimbaud, Lautréamont, Edgar Poe y Alfred Jarry, grandes admiradores también de Young, Swift, Ann Radcliffe, del marqués de Sade y de Baudelaire.

Nuevos políticos comunistas y revolucionarios de todo tipo acostumbran reunirse en las terrazas del Dôme, de la Coupole, de la Rotonde, en Montparnasse. Sin embargo, allí es donde el joven latinoamericano acaba por hartarse de todas esas conversaciones políticas poco constructivas: «*Se me estaba volviendo de una increíble frivolidad frente a los dramas reales y cruentos que se vivían en América latina*» (p. 78).

Entonces es cuando el azar le hace penetrar en la *Cabaña cubana* donde se relacionará con una joven judía, Ada, amante de la música y un joven trompetista negro, Gaspar Blanco.

La desaparición de la muchacha en Alemania conduce a Enrique a buscar sus huellas por allá. Un amigo alemán le revela en Weimar el Bauhaus del belga Van de Velde, las casas de Goethe y de Schiller. Sus visitas le permiten además exaltar los grandes pintores que fueron también arquitectos, de Kandinsky a Paul Klee, de Walt Gropius a Moholy-Nagy.

La euforia revolucionaria la conocerá por *La Internacional* cantada pour Paul Robeson y repetida en varios idiomas, por los combatientes de las Brigadas internacionales, cuando la guerra civil española. La misma canción tendrá mucho efecto también en la sicología de Vera.

¹¹ Interview de Trotsky por Parijanine, 1932, in L. Trotsky, *op. cit.*, p. 416.

Cuando deja Europa para ir a Cuba, termina sus estudios de arquitectura no sólo en La Habana sino también en Caracas y Nueva-York donde conocerá a muchos intelectuales y artistas de gran personalidad.

Sus contactos con la sociedad capitalista de Cuba y de Venezuela fortificarán su deseo de hacer una arquitectura más moderna, más funcional que sólo el castrismo le permitirá experimentar.

Su formación cultural más evidente, la recogió en este crisol parisino, donde además de la literatura francesa, tuvo la revelación de la anglosajona, de la rusa y de la española.

Su estancia en Montparnasse le permitió conocer y apreciar no sólo a los grandes pintores españoles modernos sino también a los famosos franceses y extranjeros de la época, de Toulouse-Lautrec, Braque y Cézanne hasta Mondrián, Vasarély y Modigliani.

Pero es en América donde gusta de lo suyo, lo típicamente cubano. Sus paseos por La Habana vieja y tradicional (pp. 203 a 216) justifican la arquitectura funcional a la cual aspira (p. 294). También es muy sensible a la seducción de las guapas mulatas (p. 233):

— “¿Y tú?... ¿Te has visto la cara?”... No sé lo que se me vería en la cara, pero si puedo recordar que esa cara estaba de ojos puestos en una mulata que, en este minuto, doblaba la esquina del bar con señorial empaque. Aquí las ropas eran livianas; muchas mujeres andaban espléndidamente desnudas bajo sus vestidos que, en vez de apresar sus carnes, de apretarlas, atiesarlas, despersonalizarlas en función de tal o cual estética del momento, las proyectaban hacia afuera, las soltaban, movían, concertaban, ofrecían, en magnífico contrapunto de vivientes texturas. Aquí el hombro y el muslo era muslo. El seno no era mentida escultura debida al artificio de un sostén, ni la nalga era cohibida por la inquisición de una faja. Lo que era, era. Existía por derecho propio, de cara al sol o de cara a la luna. Y la mulata que tan metafísicas reflexiones me sugería, cruzaba el parquecillo de Alvear, apuntando hacia las penumbras de la calle de O'Reilly, llevándose, a paso de andante maestoso, su sincronizado allegro de la grupa, con el doble scherzo de los pechos que, bajo el impasible y altivo mentón (“lo que tengo, lo tengo porque lo tengo...”), se afirmaban en armoniosas realidades. — “*Eine kleine Nachtmusik*” — dije. “No me cites a Mozart contemplando un Gauvain” — me dijo Vera que había seguido el rumbo de mis ojos.”

Los olores de La Habana, la abundante vegetación de la gran Antilla cubana, el sabor de sus frutos tropicales, las delicias de la cocina criolla completan por su prestigioso atractivo sensual las descripciones del Altiplano mejicano, la evocación de las civilizaciones mejicanas que respaldan el profundo amor de Carpentier por su América, esa América auténtica que no debería conocer ni las miserias, ni las enfermedades epidémicas, ni las chabolas pero sí debería defender y desarrollar su propio genio, su cultura personal, tantas veces víctimas de la ignorancia despreciativa del europeo.

La permanencia del criollismo en Venezuela, a pesar de la potencia de las sociedades multinacionales, provoca su admiración (p. 444), en contra de la anglomanía de los mejicanos y de los cubanos.

Comprueba los vicios de la publicidad, inseparable de la sociedad

de consumo y le parece ridícula la defensa de los valores «occidentales» en una Europa que celebra también religiones y filosofías orientales paralelamente al sectarismo, a la magia, al ocultismo. También ella protege el provecho, la corrupción, la prostitución y los abusos de cualquier tipo.

Serán los motivos evidentes de su deseo de una sociedad nueva y revolucionaria.

Sus contactos con Vera le ampliarán además su amor a la música rusa, sin prescindir de la española y de la francesa, con los ritmos del jazz y las canciones de Trenet, de Chevalier, las orquestas de Ray Ventura y de Paul Misraki. A ella, le revela por otra parte la originalidad de la música clásica como popular y de la danza afrocubana (pp. 258-311):

Todos callaron y siguieron la música de Stravinsky con la extraordinaria intensidad de expresión que pone el negro cuando se halla ante algo que lo lleva a concentrarse. — “Quiero saber ahora” — dije: “si ustedes creen que esto se pueda bailar”. — “Bueno: toda música se puede bailar. Depende del *estilo*” — dijo Calixto. — “No entiendo”. — “Bueno... Que esto no sería estilo guaguancó, ni estilo yambú, ni estilo columbia. Tampoco sería como Arará”. — “Pero... ¿tú te atreverías a bailar esto?” — “Es que no conozco *ese estilo*”. — “Se trata de que hagas lo que se te ocurra. Que improvises. Que inventes sobre la marcha”. — “Bueno: vamos a ver. Pon el disco otra vez”... Y se produjo el milagro: al sonar los primeros acordes, el mozo se dejó caer de rodillas, como derribado repentinamente por una fuerza superior, invisible, que se hubiese manifestado ante nosotros. Y su rostro, apretado y ceñudo, se fue iluminando sobre un cuerpo que se enderezaba poco a poco, sacudido por sobresaltos sucesivos que en todo correspondían a los espasmódicos jadeos de la partitura. Y puesto ya de pie, empezó a describir círculos *en torno de algo* que parecía huir de la apetencia de sus manos. Y fueron los primeros saltos, seguidos de otro regreso al suelo, de rodillas, con todo el cuerpo doblado, de espaldas, sobre las piernas. Movimientos de brazos, horizontales y verticales. Nueva proyección ascendente de la anatomía, y luego de marcar sincopas en el tablado con furioso impacto de los talones, fue una euforia de rito triunfal, donde volvió el joven a sus saltos, rematando el último con una caída al mismo centro, seguida de una vuelta en redondo que se cerró con un gesto de exultación, de júbilo, de acción de gracias, prolongado en el silencio, más allá del acorde conclusivo... Todo el mundo aplaudió, aclamó, vociferó, celebrando aquella improvisación magistral, y Teresa pasó nuevos refrescos — y también un ron que fue aceptado con comediamento.

Progresando en el arte de la danza, Vera será finalmente capaz de crear un ballet original que recupera simultáneamente el talento de la Pávlova, las lecciones de Diaghilev y de Balanchine y orienta la espontaneidad intuitiva de los bailarines negros de Cuba para una sincronía del arte popular con el arte clásico en una realización absolutamente original del famoso ballet de Stravinsky *La Consagración de la Primavera*, ambición y resultado de toda su carrera artística (p. 312):

Aquí — y esto la maravillaba — las gentes — *bailaban por bailar*, por el placer de bailar, por el júbilo de bailar, con una tal ausencia de malicia que los mismos movimientos de hombros, de caderas, las ondulaciones de los cuerpos, las intencionadas persecuciones a la hembra que a tiempo, con ágil escamoteo de sí misma,

esquivaba en pícaro voltereta un excesivo acercamiento del varón a las cadencias de su grupa, conservaban la honestidad de ciertos ritos antiguos, donde los simulacros eróticos de la fecundación obedecían a las leyes de una armonía corpórea que era, a su vez, acción significativa de una cierta sacralidad primordial. — “Deja eso,” — dijo Gaspar: “Que esto no es un *show*. Ahora viene lo mejor: lo que se ve ya muy poco: un baile Arara”... Cuatro hombres se situaron en los puntos cardinales del ámbito. Y, de súbito empezaron a saltar, a saltar sin prisa, uno tras del otro, sin prisa, como sin esfuerzo, como levantados por un trampolín invisible, y cada salto era más alto que el anterior, acompañándose de un gesto de codos y antebrazos proyectados hacia adelante. Los saltos verticales eran ahora cada vez mayores, con recaídas cada vez más breves, en tal suerte que, apenas tocaban el suelo volvían a dispararse hacia adelante. Y llegó el instante milagroso, increíble, en que cuatro hombres *flotaron*, literalmente, en el espacio, sin contacto aparente con el piso. — “¡Esto es *elevación*, ?!” gritó Vera, usando por vez primera de una mala palabra en mi presencia. De frente encendida de mejillas rojas, sacada de sí misma, maravillada miraba el espectáculo, llevándose a veces las manos a las sienes, sin un gesto que sólo suscitaba en ella una suprema admiración. Y hubiese querido que aquello prosiguiese toda la noche, si los danzantes, habiendo alcanzado la posible de sus levitaciones, no hubiesen regresado, de pronto, a nuestro nivel, agotados por el esfuerzo, y pidiendo ron del fuerte, del blanco, del recio, pero no para beberlo, sino para frotarse el pecho y las espaldas relucientes de sudor. Y volvió la fiesta a su estilo normal de alegre reunión familiar.

Carpentier nos presenta pues Cuba como un crisol donde fundir las razas, las artes, en una *primavera artística como política*.

Y cuando se alegra por las realizaciones prácticas de las nuevas leyes castristas (alfabetización, reforma agraria, prohibición del racismo, nacionalización de los bancos y sociedades extranjeras), el escritor se opone a que los lineamientos ideológicos puedan limitar sus posibilidades de creación, como es el caso en la mayoría de los países comunistas. Demuestra que se puedan escribir grandes obras maestras sin que atenten contra los órdenes políticos ya que la libertad creativa es de gran valor para una nación.

Podemos notar que la filosofía y la ciencia pura no intervienen en el proceso cultural que experimentan los protagonistas. El arte es primordial, bajo la forma de la danza, de la pintura, de la literatura, de la música. En un grado secundario, intervienen también la arquitectura y la escultura.

Adoptaremos aquellas palabras del autor que declara: «El arte no debe desdeñar ninguna cultura porque todas le son propias y la cultura americana que reconoce tantas, tiene valor universal. En América toda es la historia de lo real maravilloso. Lo que entre los surrealistas es construcción intelectual, allí en América es realidad de todos los días.»

CONCLUSIONES

Bajo la presión de la Historia, un cubano y una rusa, con educación burguesa, llegan al marxismo.

Una, por el trámite de la danza; otro por el trámite de la literatura,

de la filosofía, arquitectura y escultura, y ambos por el amor a la música, desembocan y se superan en la revolución castrista.

Esa revolución cumple con el ideal político de Enrique y ofrece a Vera la posibilidad de alcanzar su ideal artístico.

Ambos llegan pues por distintos caminos a realizarse plenamente. Sus puntos de salida fueron idénticos, sus trayectorias diferentes, pero su punto de llegada igual, lo que corresponde perfectamente a la propuesta marxista.

Después de esta breve ojeada de algunos aspectos parciales de la obra, debemos tentar de contestar nuestra pregunta inicial: ¿Es la *Consagración de la Primavera* la obra maestra de Carpentier?

Esa novela queda como una *summa artis* donde el escritor acumula todos sus ideales, sus pasiones, sus creencias políticas, con una sinceridad y un lirismo que nos invita a compartir cualquiera que sea nuestra propia convicción política.

Su arte alcanza grandes alturas. Hay páginas extraordinarias sobre el baile de la Pávlova, la ejecución del Cisne de Saint-Saëns, el ambiente de la vieja Habana de principios de siglo, el espíritu de camaradería entre los miembros de las Brigadas internacionales, el entusiasmo por la revolución, los elogios del baile cubano.

La cultura literaria y musical del autor, en esa obra cumbre, no parece tener límites. En una prosa espléndida sabe glorificar la danza con tantas precisiones técnicas que parece más que un aficionado, un verdadero especialista del baile clásico. La misma impresión sigue con la música. Maneja la descripción de los ritmos, compases, movimientos, como un maestro.

La novela abunda también en citas de personajes célebres sin que el proceso nos canse. Estamos mejor hundidos en el ambiente bullicioso que fue el París de entre dos guerras, en la atmósfera patriótica y exaltante de los combatientes que lucharon para defender la agonía de la democracia española. Pintores, escultores, escritores, filósofos y artistas conocidos desfilan ante nuestros ojos en lugares famosos como ciudades y centros nocturnos afamados.

La muerte del autor nos prohíbe esperar una obra futura con el aspecto crítico de la revolución castrista, cuando los protagonistas sean confrontados con la convivencia directa de lo que los cubanos habían conseguido, la distancia entre la palabra y el acto que tanto había lamentado el autor del *Siglo de las Luces*. Pero nuestra visión no debe ser política sino más bien literaria. Y bajo esa óptica, es evidente que la *Consagración de la Primavera* es y quedará como una obra maestra dedicada a exaltar el ideal de su autor no sólo político sino también artístico. Y lo ha conseguido con una maestría sin par.

André Jansen

LA FUNZIONE DEI SOGNI DI CADALSITO
IN «MIAU» DI GALDÓS

1. In *Miau*, pubblicato a Madrid nel 1888¹, Galdós è oramai lontano dal suo idillio con il Naturalismo, idillio che gli aveva ispirato alcune tra le migliori pagine di *La desheredada* (1881) ma soprattutto di *Lo Prohibido* (1885), romanzo quest'ultimo dove lo scrittore aderisce totalmente ai postulati della nuova corrente letteraria francese².

Già in *Fortunata y Jacinta* (1886) la descrizione minuziosa della realtà — che sin dalla pubblicazione di *La Fontana de Oro* (1871) costituisce una costante della scrittura galdosiana — non è che una scelta di linguaggio per rendere verosimigliante la «storia» raccontata, dietro la quale si celano non pochi significati simbolici³; è però in *Miau* che essi assumono tale importanza da relegare in secondo piano la trama dell'opera.

Lo stesso titolo del romanzo rivela progressivamente un universo di significati relazionabili sia con la complessa realtà psicologica del protagonista, il *cesante* Ramón Villaamil, sia con le situazioni ambientali e sociali che lo condizionano e lo situano storicamente.

«Miau», in un primo momento soprannome con cui vengono designati i membri femminili della famiglia Villaamil a causa della loro somiglianza con i felini, poi esteso al *cesante*, diventa in seguito la parola che contiene le iniziali dei quattro punti del «piano economico»

¹ B. P. Galdós, *Miau*, "La Guirnalda", Madrid, 1888. L'edizione a cui si farà sempre riferimento è quella curata da Robert J. Weber, Guadarrama, Barcelona, 1973.

² Secondo Montesinos, già nella particolareggiata esposizione che fa Galdós, sin dai primi capitoli dell'opera, delle tare nervose che accomunano i diversi membri della famiglia Bueno de Guzmán sono facilmente riconoscibili le proposizioni del più rigoroso naturalismo. E tuttavia nella costruzione del protagonista — il quale viene concepito come il prodotto finale tanto delle complesse leggi che regolano l'ereditarietà quanto dell'interazione con l'ambiente che lo circonda — che l'adesione dello scrittore alle teorie di Zola appare evidente. Cfr. J. Montesinos, *Galdós*, Castalia, Madrid, 1980, II, pp. 158-99.

³ Scrive Casaldueiro a proposito di *Fortunata y Jacinta*: «Con una fuerza naturalista prodigiosa, Galdós ha sentido la dualidad y la incertidumbre del limite, pues no sabe si la Materia circunda el Espíritu o éste a aquélla, o si la Materia es Espíritu o el Espíritu Materia. Lo cierto es que él siente la vida por todas partes, vida que lucha con lo inerte y meramente mecánico, descubriendo así, con todo vigor, el conflicto entre la Materia y el Espíritu». Così in *Vida y Obra de Galdós*, Gredos, Madrid, 1974, p. 93.

con cui Villaamil si propone di sanare la dissestata economia spagnola: «Moralidad. Income tax. Aduanas. Unificación de la Deuda». (p. 228)

Successivamente, quando il protagonista sprofonda nella demenza, il vocabolo acquista all'improvviso nuovi e misteriosi significati che ne arricchiscono il simbolismo iniziale, come: «Mis... Ideas... Abarcan... Universo» (p. 336), «Ministro... I... Administrador... Universal» e «Muerte... Infame... Al... Ungido...» (p. 337), nonché «Morimos... Inmoldados... Al... Ultraje» (p. 347), oppure (dopo che il protagonista ha scelto il suicidio) «Muerte... Infamante... Al... Universo...» (p. 381)

Questi ulteriori significati, scoperti da Villaamil nell'apprendere fortuitamente e del soprannome ignominioso e dell'ancora più infamante nesso che gli amici avevano visto tra esso e le iniziali del suo «piano messianico», hanno la funzione di introdurre nel romanzo il ricco simbolismo della passione di Cristo con cui il *cesante*, che si ritiene incompreso e tradito, finisce per identificarsi⁴ e, al tempo stesso, servono ad attirare l'attenzione del lettore sulla polisemia dell'opera di cui «Miau» può essere considerato, oltre che il titolo, una sorta di suggestivo compendio.

La comprensione di Villaamil è resa non facile dalla sottile ironia di Galdós la quale, se da una parte ha la funzione di sottolineare meglio i tratti caratteriali del *cesante*, dall'altra può indurre a falsare la sua realtà interna nonché l'atteggiamento stesso dello scrittore nei confronti del protagonista⁵.

La descrizione ironica dei tratti somatici di don Ramón:

La robustez de la mandíbula, el grandor de la boca, la combinación de los tres colores: negro, blanco y amarillo, dispuestos en rayas, la ferocidad de los ojos negros, inducían a comparar tal cara con la de un tigre viejo y tísico que, después de haberse lucido en las exhibiciones ambulantes de fieras, no conserva ya de su anti-gua belleza más que la pintorreada piel (p. 69).

in netto contrasto con quella caratteriale:

...la expresión sublime de un apóstol en el momento en que le están martirizando por la fe, algo del San Bartolomé de Ribera cuando le suspenden del árbol y le descueran aquellos tunantes de gentiles, como si fuera un cabrito (p. 71).

costituisce un primo indizio per una lettura in chiave simbolica della

⁴ Cfr. G. Correa, *La crucifixión de Villaamil en la novela «Miau»*, in *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 118-34.

⁵ R. Weber nota come nella prima delle due versioni esistenti del manoscritto di *Miau*, da lui denominata Alpha, Galdós esprima una certa simpatia nei confronti del protagonista, mentre nella seconda, che egli chiama Beta, l'ironia dello scrittore nei confronti di Villaamil serve a rendere palese la disistima che Galdós, giunto alla fine della stesura del romanzo, nutre verso il *cesante*. Vedi *Miau*, op. cit., pp. 42-49.

contraddittorietà comportamentale del personaggio il quale è stato oggetto, in tal senso, di varie interpretazioni dalla critica più recente.

Se per Ricardo Gullón il *cesante* è soprattutto la vittima di un apparato burocratico arbitrario e disumano costruito secondo leggi apparentemente razionali ma in realtà assurde⁶, per Weber invece «Villaamil es culpable de actuar según sus propios ideales y no según las exigencias de la realidad»⁷, mentre per Casaldüero — interessato più che altro all'intricato simbolismo presente nell'opera — il protagonista è anzitutto l'individuo in lotta contro un destino implacabile che ha decretato la sua infelicità. In quest'ottica Madrid è concepita come una gigantesca prigione che soffoca i suoi abitanti ed il suicidio del *cesante* appare conseguentemente l'unica modalità di evasione di chi, dopo avere combattuto per i propri ideali, alla fine capisce che l'unica via liberatoria passa attraverso la morte, sicché «la muerte en *Miau* es sólo huir de una vida que no tiene sentido ni se le puede encontrar; es entrar en el área de lo desconocido; es descansar, quizá, para siempre»⁸.

Sulla non colpevolezza del protagonista è anche orientato il giudizio di Parker: Villaamil è soltanto un uomo schiacciato da uno Stato burocratico che, basato sull'arbitrio e sull'egoismo, è incapace di prendere in considerazione i meriti dell'individuo. Anzi per lo studioso lo stesso progetto di riforma fiscale non dimostra affatto l'insensatezza del *cesante*, semmai è la conferma della sua profonda onestà giacché il punto principale di esso, l'imposta sul reddito o *income tax*, fa parte di un sistema fiscale che presuppone la fiducia dello Stato nel contribuente⁹.

Di tutt'altro avviso è il Sackett; per lui il «piano messianico» rappresenta, più che il risultato di un lavoro intellettuale, l'espressione dell'inconsapevole esigenza che sente Villaamil di superare il dolore attraverso il raggiungimento di un minimo di sicurezza economica. Implicitamente quindi lo studioso considera il personaggio l'unico responsabile della sua disfatta poiché egli confonde i bisogni psicologici con quelli della nazione¹⁰. Infatti, l'equilibrio psichico del *cesante*

⁶ Scrive Gullón: «El grotesco protagonista de caricaturas y chascarrillos se transformó en figura trascendente, personaje en lucha contra el destino-burocracia, que, efecto del azar, le excluye de sus cuadros, y sin razón, antes frente a toda razón, le repudia». Per lo studioso la sconfitta del protagonista è dunque dovuta a forze del tutto estranee e per tale motivo egli l'accosta a Josef K., l'eroe kafkiano di *Il Processo*. Così in *La burocracia, mundo absurdo*, in *Galdós, novelista moderno*, Gredos, Madrid, 1966, pp. 282-88.

⁷ op. cit., p. 6.

⁸ op. cit., p. 96.

⁹ A. Parker, *Villaamil-Tragic Victim or Comic Failure?*, in «Anales Galdosianos», 1969, pp. 16-17.

¹⁰ Precisa T. Sackett: «Villaamil's self-saving system springs in large measure from his own experience and problems, and as such, represents an expression of his psychological needs more than a conscious intellectual effort». Così in *The meaning of «Miau»*, in «Anales Galdosianos», 1969, p. 26.

incomincia a traballare in seguito alla tragedia familiare rappresentata dall'improvvisa malattia mentale e dalla morte della figlia Luisa, madre di Cadalsito. Da quel momento egli è assillato da un inconsapevole e profondo bisogno di sicurezza e di protezione che tuttavia viene costantemente minacciato dalla scarsa attitudine della moglie all'amministrazione del bilancio familiare. È a questo punto che il protagonista — il quale proietta nella realtà esterna quello che è soltanto una spinta psicologica intensa — concepisce il progetto di riforma fiscale nel quale egli vede: «Lo único racional y filosófico en el orden contributivo...» (p. 319) Successivamente il suo già precario equilibrio psichico viene ulteriormente sconvolto dallo scherno con cui gli amici accolgono l'ambizioso progetto¹¹.

Per comprendere la personalità del *cesante* dalla fase di relativa normalità psichica fino a quella demenziale è opportuno che il protagonista venga visto nella sua dinamica interazione con altri elementi del romanzo come, ad esempio, la funzione simbolica espletata da alcuni personaggi dell'opera tra cui Víctor Cadalso — «symbolic embodiment of deceit in this world»¹² — ma soprattutto Luisito, bambino «como de ocho años, quizás de diez» (p. 62), affetto da una neuropatia ereditaria — il «piccolo male» — che si manifesta clinicamente con crisi periodiche di perdita fugace della coscienza, le cosiddette «assenze»¹³. Le crisi epilettiche, infatti, danno l'avvio ad una serie di sogni che sviluppandosi parallelamente alla «storia» giungono ad acquisire, all'interno di questa, una completa autonomia sino al punto di divenire «materia de sueño dentro de otro sueño»¹⁴.

La costruzione degli episodi onirici non è tuttavia casuale; essa costituisce un espediente letterario di Galdós, un rinvio speculare di personaggi e di avvenimenti che nella loro struttura onirica offrono al lettore uno spiraglio per la comprensione dell'evoluzione psicologica del protagonista.

Una chiave di lettura di *Miau* ci viene dunque fornita dall'interpre-

¹¹ Ivi, p. 27.

¹² Sackett ha notato come sia Luis che Víctor, i due personaggi secondari più importanti di *Miau*, ricoprono nell'opera soprattutto un ruolo di carattere simbolico rappresentando il primo «innocence and truth» ed il secondo «evil and corruption»; essi hanno così la funzione di illustrare meglio alcune scelte del *cesante*, ad esempio il suicidio. Più precisamente, «the voice of innocence helps him to realize that he has no place in the world because the bureaucracy to which his life is unavoidably tied is in the hands of Spain's Victors, symbols of self-interest, evil and corruption». *Cit.*, pp. 32-33.

¹³ La descrizione della prima «assenza» di Luis illustra sufficientemente la sintomatologia clinica che spesso precede la crisi epilettica, la cosiddetta «aura»: «En efecto, a Cadalsito le daba de tiempo en tiempo una desazón singularísima, que empezaba con pesadez de cabeza, sopor, frío en el espinazo, y concluía con la pérdida de toda sensación y conocimiento.» (p. 80) Secondo Montesinos, buona parte della cultura psichiatrica di Galdós è da attribuire all'amicizia dello scrittore con il dottore Esquerdo, un affermato alienista dell'epoca. *Op. cit.*, p. 163.

¹⁴ G. Correa, *op. cit.*, p. 129.

tazione dei sogni di Cadalsito¹⁵ la cui funzione nel romanzo è, a nostro avviso, quella di dissipare le perplessità del lettore sulla controversa personalità del *cesante* che soltanto il ragazzo, nel suo psichismo inconscio, ha compreso pienamente¹⁶.

2.1. I sogni di Luis, complessivamente cinque, costituiscono una serie del tipo «ricorrente»¹⁷ e vengono collocati da Galdós in un arco di tempo, non ben precisato, di svariati mesi. L'elemento che accomuna i cinque episodi onirici — scanditi come cinque atti di una *pièce*

¹⁵ Il presupposto per l'interpretazione psicoanalitica dei sogni è la collaborazione del sognatore nel corso della cosiddetta «libera associazione». Questa regola però non vige per i sogni dei bambini giacché in essi spesso collimano il contenuto «latente» (che si identifica con la versione onirica «vera», da individuare attraverso l'interpretazione) e quello «manifesto» (ovverossia la versione onirica così come appare nel sogno dopo essere stata «truncata», per così dire, dalla «censura»), da dove la relativa semplicità interpretativa dei sogni infantili. Talvolta, tuttavia, è possibile riconoscere anche nei sogni dei fanciulli i meccanismi costantemente riscontrati in quelli degli adulti quali la «condensazione» (per cui nel sogno vengono uniti frammenti di diversa appartenenza per condensarli in un elemento nuovo) o la «dislocazione» (che fa sì che un elemento di capitale importanza nel sogno «latente» venga presentato come insignificante in quello «manifesto»).

Per comprendere tanto i sogni degli adulti quanto quelli infantili è indispensabile conoscere le esperienze del sognatore del giorno del sogno, dette anche «resti diurni», che non solo sono sempre presenti, in maggiore o minore misura, nel sogno «manifesto» ma inoltre costituiscono la spinta iniziale del sogno. Cfr. S. Freud, *Die Traumdeutung*, Deuticke, Leipzig-Vienna, 1900 (trad. spagnola a cura di J. N. Tognola: *La interpretación de los sueños*, in *Obras Completas de S. Freud*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, vol. II).

¹⁶ Mentre per Freud i sogni sono invariabilmente, una volta interpretati, nient'altro che la realizzazione allucinatoria di desideri sessuali rimossi, per E. Fromm in essi si possono eseguire operazioni intellettuali simili a quelle che si compiono da svegli. Secondo lo studioso, durante l'attività onirica si può palesare inoltre un grado maggiore di intelligenza e di sagacia il che egli fa dipendere dall'assenza, nel corso del sonno, del rapporto con il mondo esterno che condiziona in svariati modi i giudizi e le conoscenze.

La teoria psicoanalitica secondo cui la rappresentazione onirica si avvale di simboli per alludere al contenuto «latente» del sogno è invece condivisa tanto dalla psicoanalisi tradizionale quanto dalle moderne correnti psicoanalitiche. I simboli utilizzati dalla psiche nei sogni possono essere sia «universali» (i quali fanno parte del patrimonio psichico di tutti i popoli) che «accidentali» (collegati ad esperienze strettamente personali). Tra i simboli «universali» dobbiamo ricordare, per l'importanza che ha nell'interpretazione dei sogni di Cadalsito, quello con cui vengono rappresentati i genitori e concretamente il padre, spesso raffigurato dall'imperatore o dal re (i quali, come ci ricorda lo stesso Freud, vengono comunemente designati «padri» della nazione). Cfr. S. Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Heller, Vienna-Leipzig, 1917 (trad. spagnola a cura di J. N. Tognola: *Lecciones Introductorias al Psicoanálisis*, in *Obras Completas de S. Freud*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, vol. VI), ed. E. Fromm, *The Forgotten Language*, Rinehart and Winston, New York, 1951 (trad. it. *Il linguaggio dimenticato*, Bompiani, Milano, 1976).

¹⁷ Il concetto di sogni «ricorrenti» era già stato espresso da Freud in *Die Traumdeutung* e ribadito più tardi in *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*; egli — coerente con la sua teoria sull'interpretazione onirica — riteneva che anche questi sogni rappresentassero null'altro che la realizzazione di desideri sessuali rimossi.

La tesi secondo cui i sogni che si ripetono invariati esprimono convinzioni immutabili del sognatore è stata espressa successivamente da altri psicoanalisti tra cui E. Fromm (*Il Linguaggio dimenticato*, *op. cit.*, pp. 184-86).

di teatro¹⁸ — è la presenza di una «visione» dall'aspetto venerabile che sin dal primo momento si qualifica come Dio e che successivamente conversa amabilmente con Luisito sulle possibilità di sistemazione del *cesante* nel corso di un lungo dialogo che si interrompe con il risveglio del ragazzo e riprende nel sogno successivo (con l'eccezione del secondo che è formato esclusivamente da immagini visive) per finire soltanto quando, alla fine dell'ultimo dei cinque episodi, la «visione» si dilegua per sempre.

Il primo sogno avviene una sera dopo che Luis si è recato da don Francisco Cucúrbitas, che per il *cesante* è:

un caballero, un hombre de bien, que se hace cargo de las necesidades... (p. 70),

per portargli una lettera di Villaamil con la quale questi, come in altre occasioni, chiede all'amico la modesta somma che occorre alla famiglia «para el ahogo del día» (p. 69). Questa volta, però, il «caballero» respinge la sua richiesta e, dopo avere scritto frettolosamente poche righe, consegna al messaggero una busta «sin meter dentro billete ni moneda alguna» (p. 78), particolare che non sfugge al bambino. Ritornando a casa, stanco, Cadalsito si siede sulle gradinate del convento di don Juan Alarcón, detto anche «Alarconas», ed è allora che incomincia ad avvertire i sintomi precursori della crisi epilettica. Prima di perdere la conoscenza ha comunque il tempo di ricordarsi di un mendicante che è solito chiedere l'elemosina nel medesimo posto:

... un ciego muy viejo, con la barba cana, larga y amarillenta, envuelto en parda capa de luengos pliegues, remendada y sucia, la cabeza blanca, descubierta, y el sombrero en la mano, pidiendo sólo con la actitud y sin mover los labios (p. 80).

Inizia quindi il sogno con l'«apparizione» di un personaggio che coincide parzialmente con il mendicante cieco poiché, come lui, ha la «barba espesa y blanca» (p. 81) ma i cui occhi invece sono talmente belli da sembrare «como estrellas» (p. 81) ed inoltre è coperto da un manto che emana riflessi luminosi come quelli che «se filtran por los huecos de las nubes» (p. 81). Non è da stupirsi dunque se qualche istante dopo la «visione», sorridendo come fanno «los obispos cuando

¹⁸ Ella Sharpe ha evidenziato i rapporti che esistono tra le leggi dell'espressione poetica e quelle del sogno. Secondo la studiosa, allieva di Freud, il sognatore — parimenti al poeta — ricava dalla vena del suo inconscio le stesse figure retoriche che la critica letteraria ha individuato nelle grandi opere poetiche di tutti i tempi. Tanto le figure retoriche (ad esempio la metafora) quanto i meccanismi onirici che sono stati ricordati concorrono alla drammatizzazione del sogno, ovvero alla «messa in scena», per così dire, del materiale del sogno «manifesto» il quale diviene in questo modo un'opera drammatica di cui spesso il sognatore, oltre ad essere l'autore e l'unico spettatore, è anche uno degli attori. Ella Sharpe, *Dream and Analysis*, The Hogarth Press, London, 1937 (trad. it. *L'analisi dei sogni*, Boringhieri, Torino, 1981).

bendicen» (p. 81), spiega quasi senza preamboli al sognatore di essere Dio.

Nel corso di un colloquio dal tono quasi familiare il personaggio misterioso confessa al fanciullo di volergli molto bene (rassicurando così l'intimorito sognatore) e successivamente gli rivela che Cucúrbitas non ha dato loro nulla quella sera (provando in questo modo di essere effettivamente l'Onnisciente).

Incoraggiato dalla gentilezza del suo misterioso amico, il bambino chiede quando daranno la nomina al *cesante* al che la «visione» risponde sospirando: «Hazte cargo de las cosas. Para cada vacante hay doscientos pretendientes» (p. 82). Avvertendo la cocente delusione del sognatore promette però che si interesserà di don Ramón, ma è indispensabile che Cadalsito studi di più poiché diversamente si arrabbierà e non vorrà più sapere della sistemazione di Villaamil. Il discorso continua sui compagni di Luis e concretamente su Posturitas (soprannome con cui viene designato a scuola Paquito Ramos per la sua estrema vivacità), definito dalla «visione» «un ordinario, un mal criado» (p. 83) in quanto era stato lui a diffondere la voce che le Villaamil, nel loggione del «Real», venivano indicate col nomignolo «Miau». Successivamente il personaggio misterioso predice che le «Miau» andranno all'opera anche quella sera giacché il fidanzato di Abelarda, contro ogni previsione, finirà per portare loro in tempo i biglietti per il loggione.

Concludendo il dialogo l'«apparizione» fa sapere al sognatore che il nonno «pasará un mal rato» (p. 84) quella sera a causa della risposta negativa dell'amico alla sua richiesta di denaro e aggiunge: «Están los tiempos muy malos, muy malos...» (p. 84), parole che palesemente coincidono con quelle che il *cesante*, uomo fondamentalmente pessimista, è solito proferire.

Prima di affrontare l'analisi di questo primo episodio della serie è bene individuare in esso gli elementi relativi alle esperienze di Luis del giorno del sogno le quali hanno innescato la rappresentazione onirica. Fanno parte dei «resti diurni»¹⁹ tanto il discorso attinente alla visita del sognatore a Cucúrbitas quanto i commenti del personaggio misterioso su Posturitas poiché quello stesso pomeriggio, uscendo dalla scuola, Cadalsito era stato informato da un compagno sul ruolo svolto da Paquito Ramos nella diffusione del soprannome obbrobrioso. La parte del sogno collegata con i «resti diurni» non rivela, in realtà, nulla che già non si conosca e la si può interpretare sia come la realizzazione allucinatoria di desideri inappagati del sognatore (che fa pro-

¹⁹ L'importanza dei «resti diurni» è stata sottolineata da Freud non solo in *Die Traumdeutung* ma anche in lavori successivi come, ad esempio, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva"*, Heller, Leipzig-Vienna, 1907 (trad. spagnola a cura di J. N. Tognola: *En delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen*, in *Obras Completas de S. Freud*, Biblioteca Nueva, Madrid 1972, vol. IV, pp. 1285-336).

nunciare alla «visione» parole di aperta condanna nei confronti del compagno che l'ha umiliato per vendicarsi dell'offesa subita), sia come prova del maggior grado di perspicacia del ragazzo Villaamil durante la sua vita onirica.

Il simbolismo onirico in questo primo sogno (ma anche in quelli successivi) è centrato sull'«apparizione» nella quale il lettore attento riconosce subito frammenti sia di Cucúrbitas (il quale «se hace cargo de las necesidades») che del maestro di Luis (che ribadisce spesso l'importanza dell'impegno scolastico) ma soprattutto dello stesso *cesante* nel quale l'autore del sogno vede più un padre che un nonno, tant'è vero che quella stessa sera commette un *lapsus*²⁰ e lo chiama «papá» anziché «abuelo» (p. 92). Inoltre, allo stesso modo del cieco che ha dato un volto alla «visione», Villaamil è da qualche tempo un «mendigo porfiado» (p. 257).

L'«apparizione» rappresenta dunque per l'inconscio del sognatore l'*imago* paterna la quale, per mezzo del meccanismo onirico conosciuto come «condensazione», appare costruita con parti staccate di diversi personaggi che probabilmente non avrebbero potuto assurgere da soli a simbolo del genitore onnipotente nella psiche di Luisito Cadalso²¹.

Il contenuto «latente» del sogno va ricercato nelle poche battute del dialogo che riguardano la sistemazione del *cesante*.

Come è stato ricordato, il personaggio dalla barba bianca, sebbene si sia affrettato a qualificarsi come Dio e abbia anche confessato al sognatore di volergli molto bene, anziché concedere subito la nomina al protagonista subordina questa ad un maggiore impegno scolastico di Luis il quale si è rivelato finora molto «formalito en clase» (p. 62) ma piuttosto svegliato. Poiché è Villamil e non Luisito colui che pretende dal Padreterno (ovverossia dallo Stato) la sistemazione e dato che il *cesante*, come il nipotino, è sì molto serio ma per nulla intraprendente, si può concludere affermando che l'ingiunzione dell'«Onnipotente» è rivolta non già al sognatore bensì al protagonista con cui Cadalso si è identificato²².

²⁰ La teoria psicoanalitica che vede nei *lapsus* l'espressione di moti inconsci è stata ampiamente illustrata da Freud nella sua opera *Zur psychopathologie des alltagsleben*, S. Karger, Berlino, 1904 (trad. spagnola a cura di J. N. Tognola: *La Psicopatología de la vida cotidiana*, in *Obras Completas de S. Freud*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, vol. III).

²¹ Freud ha sostenuto che la radice delle religioni in genere e specialmente di quelle monoteistiche è da ricercare nel complesso paterno. Secondo lui, Dio sarebbe una sublimazione dell'immagine del genitore onnipotente che l'individuo ha costruito nella sua psiche durante i primi anni dell'infanzia e successivamente rimosso e che l'umanità adulta, spinta dal bisogno di un protettore potente e benevolo quanto il proprio progenitore, ha rielaborato a partire dai contenuti inconsci collettivi. *Totem und Tabu*, Heller, Vienna, 1913 (trad. spagnola a cura di J. N. Tognola: *Totem y Tabú*, in *Obras Completas de S. Freud*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, vol. V, pp. 1745-850).

²² L'«identificazione» è il meccanismo onirico per mezzo del quale nel sogno «manifesto» una persona prende il posto di un'altra che è stata rimossa nell'inconscio; la persona

Il messaggio in codice di questo primo sogno si può così riassumere nella frase — che Luis avrebbe fatto proferire alla «visione» qualora non fosse intervenuta la «censura» ad impedirglielo —: Se tuo nonno, al quale tu vuoi tanto bene, non «studia», non si dà da fare, non avrà mai la sistemazione a dispetto persino del mio interessamento.

2.2. Il secondo sogno di Luis si svolge durante il sonno fisiologico, la stessa sera della prima «apparizione».

Le «Miau», come Cadalso aveva sagacemente intuito nel suo sogno, sono andate finalmente al «Real» e Villaamil, rimasto solo con il nipotino, ha dato sfogo all'amarezza che gli ha procurato la risposta dell'amico Cucúrbitas in un lungo soliloquio nel corso del quale esclama: «¿no sería bueno que yo mismo escribiese al Ministro? ...» (p. 96).

Cadalso sogna questa volta il personaggio dalla barba bianca seduto dietro una lussuosa scrivania — probabilmente quella «de ministro» (p. 78) che ha Cucúrbitas — intento a scrivere un numero infinito di lettere al Ministro delle Finanze, servendosi di una penna nella quale lo stupefatto sognatore riconosce quella di Mendizábal, il portiere scrivano dello stabile dei Villaamil, ma con una calligrafia così perfetta che soltanto don Celedonio, il maestro, avrebbe potuto forse imitare. La cosa più singolare è però che, dopo avere chiuso ogni lettera nella rispettiva busta, la «visione» scrive in calce all'indirizzo a modo di firma: «su seguro servidor, Dios» (p. 96).

È evidente che ad innescare questo sogno sono state le ultime parole pronunciate dal *cesante* ed ascoltate, in stato di dormiveglia, dal nipote le quali coincidono inoltre con gli unici «resti diurni» del sogno.

Questo episodio onirico può essere ritenuto un caso tipico di sogni infantili i quali, com'è noto, costituiscono spesso la realizzazione allucinatoria di desideri inappagati del sognatore²³. Il fanciullo, infatti, sogna che a scrivere al Ministro non è altri che lo stesso Onnipotente il quale oltre ad inviargli innumerevoli lettere di raccomandazione gli si rivolge con esagerata deferenza per indurlo a concedere, senza ulteriori rinvii, la nomina al *cesante*.

In questo sogno il Padreterno appare costituito con frammenti non solo di Villaamil, di Cucúrbitas e del maestro, ma anche di Mendizábal il quale malgrado l'aspetto burbero è un «hombre benévolo, indulgente, compasivo, que se hacía cargo de las cosas» (p. 153), sicché Luis non ha

che «copre» quella rimossa svolge perciò un duplice ruolo nella rappresentazione onirica: quello proprio e quello che spetterebbe a quell'altra con cui si è identificata. Vedi *La interpretación de los sueños*, op. cit., p. 541.

²³ Cfr. *Lecciones Introductorias al Psicoanálisis*, op. cit., pp. 2196-98.

difficoltà ad accostarlo nel suo inconscio agli altri personaggi autorevoli e nel contempo benevoli che egli associa all'immagine paterna.

2.3. Il terzo sogno di Cadalsito si verifica due giorni dopo in seguito ad un'«assenza» che lo coglie mentre gioca spensieratamente nella spianata del «Conde-Duque»²⁴.

Come nei sogni precedenti, il fanciullo vede subito davanti a sé il personaggio che assomiglia al cieco delle «Alarconas». La «visione», questa volta, stende la mano destra verso il sognatore per mostrargli le dita ingioiellate con gli stessi anelli di carta, usati per ornare i sigari, che costituivano la collezione di Paquito Ramos; nel sogno tuttavia gli anelli risplendevano «cual si fueran de oro y piedras preciosas» (p. 126) al punto di suscitare nel bambino un sentimento di meraviglia. La «visione» spiega di avere ricomposti gli anelli dopo che don Celedonio, il giorno prima, li aveva strappati dalle mani di Posturitas — che essa definisce ancora una volta un ragazzo che «está mal educado» (p. 126) —, congratulandosi successivamente con Cadalso per il coraggio dimostrato davanti all'intera classe nella zuffa con il compagno:

Tuviste razón en enfadarte, y te portase bien. Veo que eres un valiente y que sabes volver por tu honor. (p. 126)

Qualche istante dopo, però, il personaggio misterioso rimprovera inaspettatamente Luis per il suo scarso impegno a scuola:

Hoy no te has sabido la lección (...) Bien claro se vio que no habias abierto un libro en todo el santo día... (p. 126)

e poiché il bambino tenta di balbettare qualche scusa, conclude ripetendo le stesse parole pronunciate nel primo sogno:

— Es preciso que te hagas cargo de las cosas (...) ¿Cómo quieres que yo coloque a tu abuelo si tú no estudias? (p. 127)

²⁴ Nel breve intervallo tra il secondo ed il terzo sogno si allude alla «visione» ben due volte. La prima volta, passando vicino alle «Alarconas», Luis si siede sulle gradinate e tenta di evocare l'«apparizione» la quale è diventata nel frattempo un elemento importante dello psichismo del fanciullo, ma questa non «tuvo a bien presentarse en ninguna forma» (p. 118). La seconda volta il bambino sente «como el presagio y el temor de la visión» (p. 119) per cui si mette a letto per meglio evocarla ma neanche in questa occasione viene «ésaudito» il suo desiderio. Queste allusioni alle «visioni» di Luis si ripetono parecchie volte in *Miau* e probabilmente hanno la funzione di mettere in rilievo l'autonomia dei sogni non solo nei confronti di Cadalsito ma anche in quelli dello stesso romanzo. Cfr. G. Correa, *op. cit.*, pp. 126-134.

Come si può facilmente osservare, nella prima parte della rappresentazione onirica i contenuti «latente» e «manifesto» collimano perfettamente e corrispondono alla realizzazione di desideri innocenti del sognatore il quale, dopo avere trasformato nel suo sogno gli anelli di carta variopinta in preziosi gioielli, si vendica anche questa volta dell'odiato Posturitas facendo proferire alla «visione» parole di biasimo per il compagno e successivamente gratifica la propria vanità per mezzo dei complimenti dell'«Onnipotente»; mentre i «resti diurni» sono subito individuabili sia nel riferimento ai cerchietti di carta, sia nell'allusione alla zuffa che ha visto impegnati, il giorno prima, i due ragazzi.

Il contenuto «latente» del sogno va invece cercato nell'ultima frase pronunciata dall'«apparizione». Come nel primo episodio onirico, infatti, il personaggio dalla barba bianca fa dipendere la sistemazione del *cesante* da un maggiore impegno scolastico del nipote, mostrandosi in questa occasione però più incisivo nel subordinare la nomina allo studio poiché Luis (cioè Villaamil) non ha ascoltato i consigli e continua ad aspettare passivamente l'assunzione anziché «studiare» per ottenerla.

2.4. Tra il terzo ed il quarto sogno della serie trascorre parecchio tempo, un numero imprecisato di mesi. Nel frattempo sono successi fatti nuovi in casa Villaamil: Víctor Cadalso, che è giunto dalla provincia, finge di corteggiare la cognata Abelarda che egli stesso definisce «antipática y levantadita de cascos» (p. 209) la quale, non potendosi vendicare dell'uomo che dopo averla illusa l'ha disprezzata cinicamente, si avventa — in un raptus di follia omicida — contro l'inerte Cadalsito per cui egli viene tolto ai nonni ed affidato alla sorella del padre.

Dal canto suo Villaamil, continuando ad importunare senza sosta gli amici, incomincia a diventare lo zimbello degli uffici ministeriali; in realtà, tutto quello che vorrebbe il *cesante* — ed è questo a rendere il suo caso patetico — è essere assunto dallo Stato per soli due mesi onde poter raggiungere la pensione. La famiglia Villaamil, da tempo nella più assoluta indigenza, vive oramai esclusivamente «del *sable*» (p. 262). Anche a scuola l'atmosfera è tetra dopo la morte di Posturitas in seguito ad una grave malattia esantematica. Ed è in questo contesto che va instaurandosi un clima di sfiducia e di profondo pessimismo premonitore del suicidio del protagonista.

Il quarto sogno della serie consegue ad un'«assenza». Cadalso, infaticabile messaggero del nonno, si è recato questa volta al Parlamento per consegnare ad un onorevole, che Villaamil ha avuto modo di conoscere negli ultimi tempi, una sua missiva. L'uomo politico è però impegnato in un dibattito parlamentare per cui Luis si siede ad aspettare vicino all'ingresso dell'edificio; credendo di intravedere tra le persone che affollano la porta principale il padre, si alza per rag-

giungerlo ma l'«assenza» lo blocca bruscamente sulla panchina dove era seduto ed un istante dopo si inserisce il sogno nello stato di sopore epilettico.

Come in tutti gli altri episodi onirici, il sognatore vede immediatamente il personaggio dalla barba bianca. La «visione» si offre questa volta allo sguardo meravigliato del bambino circondata da nuvole che ondeggiano come «una masa blanca, luminosa,» (p. 277) il che contribuisce ad aumentare la solennità della scena. Il dialogo prende lo spunto dall'esperienza del Parlamento la quale ha dato, per così dire, il via al sogno. La «visione», dopo avere informato il sognatore che il deputato, amico di Villaamil, non ha risposto ancora alla sua lettera, alle domande incalzanti di Luis che vorrebbe sapere ad ogni costo se il parlamentare sosterrà suo nonno risponde con una frase sibillina che lascia il fanciullo perplesso:

— No te lo puedo asegurar. Yo le he mandado que lo haga.
Se lo he mandado la friolera de tres veces.

(p. 278)

Cadalsito, memore dei consigli datigli ripetutamente dal misterioso amico, lo informa con infantile esultanza dei miglioramenti ottenuti negli ultimi tempi a scuola; questi però ribatte che i modesti progressi raggiunti non sono ancora sufficienti: È indispensabile che Luis studi di più, specie adesso che ha deciso di intraprendere la carriera ecclesiastica. Qualche istante dopo, forse per eludere il discorso relativo all'impegno scolastico, Cadalsito chiede se suo padre, che osteggia i suoi progetti di sacerdozio, è un uomo cattivo. Il personaggio misterioso risponde con una frase dal doppio senso: «No es muy católico que digamos» (p. 278) con la quale intende dire, senza urtare la sensibilità del sognatore, che Víctor lascia parecchio a desiderare. La zia Quintina è invece una bravissima persona ed inoltre possiede un mucchio di cose bellissime (la «visione» allude particolarmente alle statuette religiose di cartapesta che vende la zia e che da qualche tempo hanno svegliato la cupidigia del sognatore).

Riprendendo il discorso sulla vocazione sacerdotale, Luis esprime il desiderio di diventare un giorno non già semplice prete ma addirittura vescovo. Il dialogo si interrompe ma il sogno prosegue con immagini prevalentemente visive; degli angeli — sbucando di sotto le pieghe del manto celeste — giocano, noncuranti della loro nudità, facendo tale baccano da meritare un blando monito del «buen abuelo» (p. 279)²⁵.

²⁵ Galdós impiega ben due volte l'espressione «buen abuelo» per alludere al personaggio misterioso dei sogni di Luis (p. 279 e p. 355). A nostro avviso, dietro questi lapsus vi è l'intenzione dello scrittore di rafforzare l'accostamento dell'«apparizione» a Villaamil, il «buen abuelo» di Cadalsito. Vedi *La psicopatología de la vida cotidiana*, op. cit.

Nel vedere le figure alate Luis non può più dubitare di trovarsi al cospetto del «Creatore»:

Era la primera vez que Cadalso les veía, y ya no pudo dudar que aquél era verdaderamente Dios, puesto que tenía ángeles.

(p. 279)

Finisce il sogno dopo che l'irrequieto Posturitas, riconosciuto da Luis in uno degli angeli, schernisce il sognatore esclamando ad alta voce «Miau», parola che riecheggia nella dimora celeste.

In questo penultimo sogno sono individuabili i «resti diurni» non solo nel discorso sul parlamentare che avrebbe dovuto sostenere il *cesante* ma anche in quello sulle statuine di cartapesta di Quintina; Cadalsito, infatti, aveva incontrato casualmente quella sera la zia la quale, cercando di convincere il fanciullo ad andare a vivere con lei, gli aveva lungamente parlato delle molte immagini sacre che riempiono le stanze della casa. Si deve includere altresì tra i «resti diurni» Posturitas, la cui salma il sognatore ha accompagnato soltanto poche ore prima al cimitero.

In questo episodio non è facile individuare alcun frammento che si possa interpretare come la realizzazione di un desiderio inappagato di Cadalso. È invece possibile cogliere, ancora una volta, il grado maggiore di sagacia del ragazzo durante la sua attività onirica sagacia che egli palesa soprattutto nel giudizio formulato dalla «visione» su Víctor, ma anche su Quintina.

La parte nodale del sogno risiede, come nelle precedenti rappresentazioni oniriche, nelle frasi relative alla sistemazione di Villaamil. Infatti, sostituendo Cadalsito con il protagonista — con il quale il fanciullo seguita ad identificarsi nei suoi sogni — si evince che il messaggio onirico cifrato è, in realtà, pressoché identico a quello contenuto negli episodi precedenti: Neanche lo Stato-Onnipotente può garantire a don Ramón la sistemazione giacché questa dipende esclusivamente da un maggior impegno del *cesante*.

2.5. Si giunge così all'ultimo episodio della serie il quale consegue ad una crisi epilettica i cui sintomi premonitori svegliano il bambino nel cuore della notte. Il sogno si innesta «al adormilarse» (p. 354), ovvero si innesta nello stato di dormiveglia che talvolta precede le «assenze»²⁶.

²⁶ Le «assenze» possono insorgere sia in piena veglia, sia in uno stato di semiconoscenza come la fase iniziale del sogno oppure il momento del risveglio. Anche se il più delle volte consistono in lievi offuscamenti del sensorio, sono stati descritti casi in cui la crisi di «piccolo male» si accompagna ad un sonno profondo. Cfr. A. Scoppa, *Manuale di Neurologia*, Società Editrice Universo, Roma, 1961.

Questa volta il sognatore vede la «visione» avvicinarsi piano piano appoggiandosi ad «un bastón grande o báculo como el que usan los obispos» (p. 354) e poi sedersi su qualcosa che ricorda vagamente al ragazzo una delle poltrone di casa Villaamil. Per la prima volta l'«apparizione» si china sorridente sul bambino e gli accarezza il viso con le mani bianchissime dandogli nel sognatore una sensazione di piacere inebriante. Il dialogo tra il «Creatore» e Cadalsito prende l'avvio, come sempre, dai «resti diurni» e concretamente dall'attacco isterico di Abelarda²⁷, ma quasi subito la conversazione tocca l'argomento che sta a cuore al fanciullo, cioè la sistemazione del nonno.

Luisito, rivelando ancora una volta una non comune perspicacia, confida al «Creatore» che, a suo avviso, la crisi della zia è tutta da addebitare al Ministro il quale non ha dato finora la nomina al *cesante*, per cui negli ultimi tempi in famiglia tutti hanno i nervi a pezzi:

— Mi abuelo, furioso porque no le colocan, y mi abuela, lo mismo, y mi tía Abelarda, también. Y mi tía Abelarda no puede ver a mi papá, porque mi papá le dijo al Ministro que no colocara a mi abuelo. Y como no se atreve con mi papá, porque puede más que ella, la emprendió conmigo.

(p. 355)

Nel sogno, dunque, Cadalsito vede con estrema lucidità che la molla della crisi della zia è stato il comportamento del genitore; tuttavia, essendo all'oscuro della vera natura dei sentimenti degli adulti, attribuisce l'odio repentino di Abelarda per il padre alla maldicenza di questi.

Il contenuto «latente» del sogno affiora già nel commento sull'attacco isterico. L'«Onnisciente» condivide l'interpretazione del fanciullo sulla ragione dell'improvvisa collera della zia, in genere molto premurosa con lui, ed è d'accordo soprattutto sulla responsabilità del Ministro nell'episodio increscioso:

el pícaro Ministro tiene la culpa de todo. Si hubiera hecho lo que yo le dije, nada de esto pasaría. ¿Qué le costaba, en aquella casona tan llena de oficinas, hacer un hueco para ese pobre señor? Pero nada, no hacen caso de mí, y así anda todo.

(p. 356)

Il sognatore, incredulo dinanzi a questa inaspettata confessione di impotenza del «Creatore», chiede quando arriverà finalmente l'agnata nomina ma «Colui che tutto può» risponde con voce pacata che Villaamil non avrà mai la sistemazione e che inoltre è stato proprio

²⁷ Per la comprensione del meccanismo dell'attacco isterico si rimanda ad uno dei primi lavori di Freud, *Studien über Hysterie*, Deuticke, Leipzig-Vienna, 1895 (trad. spagnola a cura di J. N. Tognola: *Estudios sobre la histeria*, in *Obras Completas de S. Freud*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, vol. I).

Lui a deciderlo. Il *cesante*, infatti, non avrebbe trovato la felicità in questo mondo neppure se il Ministro gli avesse concesso il posto, mentre la troverà di sicuro in paradiso accanto al suo Creatore. La «visione» aggiunge che il nonno «no sirve ya para nada» (p. 357) per cui la cosa migliore per lui è morire al più presto possibile. Anzi Cadalsito deve riferire il colloquio a don Ramón affinché questi si convinca che deve mandare tutti a «freir espárragos» (p. 357) ed andare a raggiungere senza altri indugi il suo Creatore.

La conversazione si sposta sul futuro sacerdozio di Luis e sulla vita che condurrà in casa degli zii; poiché il bambino vuole sapere dall'«Onnisciente» se fa bene ad andare a vivere con Quintina, la «visione» gli spiega:

Tú lo deseas por la novelería de los juguetes eclesiásticos, y al mismo tiempo temes separarte de tus abuelitos,

(p. 358)

rivelando in tal modo al sognatore che, in realtà, tanto il desiderio di cambiare la casa dei nonni per quella della sorella del padre quanto l'improvvisa vocazione sacerdotale celano la sua intima aspirazione di giocare anziché studiare. Come nei precedenti sogni, dunque, buona parte delle parole fatte pronunciare dal ragazzo all'«Onnipotente» servono a esprimere concetti che egli ha rimosso nell'inconscio.

Il messaggio conclusivo della «visione» è lo stesso già espresso nei sogni precedenti ma formulato con ancora maggiore incisività poiché il protagonista ha continuato ad attendere passivamente l'arrivo della nomina: Dio, ovvero lo Stato burocratico in cui spera il *cesante*, non può fare proprio nulla per lui, sicché a Villaamil non resta che suicidarsi.

I cinque sogni, perfettamente collegati dal messaggio comune, servono quindi a preparare la decisione finale del protagonista il quale si mostra incerto sino all'ultimo momento giacché, se da una parte l'esistenza condotta in seno alla famiglia è diventata per lui insopportabile, dall'altra ha scoperto inaspettatamente, proprio nelle ultime ore della sua vita, che attraverso il riscatto della libertà per tanti anni sacrificata alla moglie e allo Stato egli avrebbe ritrovato in tutta la sua completezza la gioia di vivere.

Ma Villaamil ha vissuto troppi anni da burocrate per potere accettare lo scacco, sicché quando apprende dalla bocca innocente di Cadalsito che non avrà mai la sistemazione capisce che la «visione» ha consigliato la soluzione giusta.

3. Con l'analisi dei sogni di Luis si ha così una diagnosi estremamente chiara della conflittuale personalità del *cesante* e di conseguenza un'interpretazione più completa della struttura tematica di *Miau*.

Villaamil, un ex-funzionario dello Stato che aveva alle sue spalle una

... carrera lenta y honrosa en la Península y Ultramar, desde que entró a servir allá por el año 41 y cuando tenía veinticuatro de edad (p. 91)

a causa della morte della maggiore delle figlie è profondamente scosso nella sua psiche. In realtà, da quello stesso giorno l'onesto funzionario

se desquició y desplomó interiormente, quedándose como ruina lamentable, sin esperanza, sin ilusión ninguna de la vida; y desde entonces se le secó el cuerpo hasta momificarse, y fue tomando su cara aquel aspecto de ferocidad famélica que le asemejaba a un tigre anciano e inútil. (P. 161)

L'apparenza tigresca del protagonista serve dunque a sottolineare il progressivo ed inesorabile distacco di Villaamil dalla realtà esterna²⁸ ed il suo inconscio desiderio di superare la propria solitudine attraverso il ritorno ad uno stadio arcaico²⁹. Il *cesante*, tuttavia, è ancora in possesso di un minimo di equilibrio psichico che, per quanto modesto, lo preserva dallo sprofondare nella psicosi. Il personaggio, che durante la sua «carrera lenta y honrosa» aveva conosciuto sporadicamente periodi di *cesantía*, in seguito ad uno degli svariati avvenimenti politici della Spagna del diciannovesimo secolo, a quasi sessant'anni e quando gli mancano soltanto due mesi per raggiungere la pensione, perde improvvisamente il posto.

Villaamil, che a questo punto ha un legame più fragile che mai con il mondo esterno, si aggrappa con istintiva disperazione a quello che per lui è l'ultima ancora di salvezza: il «piano economico», frutto — come sappiamo — del suo profondo bisogno di possedere un minimo di sicurezza. Nel difendere caparbiamente il progetto di riforma fiscale dalla derisione degli amici egli non si accorge di proteggere strenuamente non già il semplice

objeto de tantísimos estudios, y el resultado de una larga experiencia... (p. 94)

²⁸ Cfr. T. Sackett, *op. cit.*, pp. 25-26.

²⁹ Secondo la psicanalisi, il bambino piccolo, non possedendo ancora un «io» sviluppato e quindi neppure la coscienza della propria individualità, s'identifica non solo con il seno materno ma anche con gli animali e persino con le piante. Parimenti i popoli primitivi i quali, come è risaputo, rappresentano l'infanzia della razza umana s'identificano con la natura il che essi esprimono, ad esempio, nell'adozione di maschere raffiguranti animali durante i riti tribali oppure nella scelta del totem del villaggio. Cfr. S. Freud, *Totem y Tabú*, *op. cit.* ed E. Fromm, *The art of loving*, Cox & Wyman; London, 1957, Paperbacks, 1976.

bensi l'espressione simbolica di un contenuto psichico da lui rimosso nell'inconscio, vale a dire quello legato al suo irrinunciabile bisogno di protezione e di certezza.

Il «piano messianico», poiché è colmo della forza che la psiche assegna alle «formazioni sostitutive»³⁰ rappresenta per Villaamil il punto nodale della sua esistenza, per cui lo scherno degli amici sleali nei confronti dell'«objeto de tantísimos estudios» agisce spezzando brutalmente l'ultimo filo che ancora mantiene il *cesante* legato alla realtà facendolo precipitare in uno stato demenziale che lo porta ad identificarsi con l'altro Messia, come lui tradito e deriso.

L'analisi dei sogni di Luis rivela comunque un aspetto della personalità del *cesante* che può coesistere con una relativa normalità psichica: ci riferiamo all'assoluta incapacità del protagonista di agire, di lottare.

Il contenuto «latente» dei sogni è, infatti, quello relativo alla passività di Villaamil il quale ritiene di meritare il posto soprattutto perché è «un santo y un mártir» (p. 75), rivelando chiaramente la dinamica concettuale sistemazione = premio.

Egli associa inconsciamente lo stipendio al seno materno in svariate occasioni; ad esempio, quando commenta sarcastico con Cucúrbitas figlio:

... Dime, ¿ y tus hermanitos, han cobrado también sus paguillas? Dichosos los nenes a quienes el Estado les pone la teta en la boca, o el biberón, (p. 335)

oppure quando, perduto ogni ritegno, implora l'amico Cucúrbitas di convincere il Ministro a dargli il posto:

... y cuando nacen tus nenes y sueltan el primer lloro de la vida, en vez de ponerles la teta en la boca, les ponen el estado letra A, sección octava, del Presupuesto, (p. 313)

ed ancora per riferirsi ad altri più fortunati di lui, come i Pez:

... una gente que ha mamado en todas las ubres y que ha sabido empalmar la Gloriosa con Alfonsito... (p. 258)

È dunque evidente che per l'inconscio del *cesante* lo Stato è nien-

³⁰ Il termine «formazione sostitutiva» è stato formulato da Freud per designare i sintomi neurotici, in quanto essi rappresenterebbero dei surrogati della pulsione sessuale, e successivamente esteso dalla psicanalisi a tutte quelle formazioni equivalenti come, ad esempio, le battute di spirito o i *lapsus* che sostituiscono contenuti inconsci. Vedi J. Laplanche e J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Daniel Lagache Presses Universitaires de France, Paris, 1967 (trad. it. *Enciclopedia della Psicanalisi*, Laterza, Bari, 1973, p. 198).

t'altro che una «formazione sostitutiva» dei genitori e che parimenti a questi ha l'obbligo di dare ai suoi cittadini il nutrimento necessario.

Si perviene così ad un'interpretazione del comportamento del protagonista che, prendendo nella dovuta considerazione il carattere «orale-ricettivo» di questi³¹, rende più chiara la psicologia del *cesante*.

Villaamil, divenuto un «pordiosero inaguantabile» (p. 239), è dunque fondamentalmente passivo e dipendente. Alla fine, tuttavia, la psicosi in cui è sprofondata del tutto lo porta ad agognare non più il seno materno bensì il grembo distruttivo della Madre³² il che spiega compiutamente la scelta finale del protagonista.

Ana María Oliveros

³¹ Secondo un'importante teoria psicoanalitica, il carattere dell'individuo si forma a spese delle cosiddette «pulsioni parziali» della libido, caratteristiche della prima infanzia, le quali sono destinate a fondersi nella pubertà nell'impulso sessuale genitale. Uno dei tipi caratteriali contemplato dalla psicanalisi è quello «orale-ricettivo» nel quale rientrerebbero quegli individui la cui pulsione sessuale si è fermata nella fase «orale» descritta da Freud; si tratta di persone fondamentalmente prive di aggressività, miti e passive, le quali pretendono che tutto quello di cui hanno bisogno affluisca loro senza dover fare il minimo sforzo per guadagnarlo. A questo tipo caratteriale si contrappone non solo quello «sadico-anale», caratterizzato dalle triade parsimonia-ordine-tenacia, ma anche il cosiddetto «orale-sadico» in cui il piacere inconscio di «succhiare» è stato sostituito da quello di «mordere», di depredate. Oltre che Villaamil hanno un carattere «orale-ricettivo» in *Miau* Luisito Cadalso e probabilmente le «Miau», mentre rientrano nel tipo «orale-sadico» non solo Victor (che dopo avere «depredato» lo Stato ottiene addirittura una promozione grazie all'intressamento di un'amante decrepita) ma anche i Pez i quali, come sappiamo, sono per il *cesante* «gente que ha mamado en todas las ubres y que ha sabido empalmar la Gloriosa con Alfonsito», ovvero che a causa della loro aggressività e furbizia sono rimasti a galla sia durante la rivoluzione del '68, sia in piena restaurazione borbonica. Cfr. S. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Deuticke, Leipzig-Vienna, 1905 (trad. spagnola a cura di J. N. Tognola: *Tres ensayos para una teoría sexual*, in *Obras Completas de S. Freud*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, vol. IV) e K. Abraham, *Psychoanalytische Studien zur Charakterbildung*, in *Internationale psychoanalytische Bibliothek*, N. 16, pp. 1-64 (trad. it. *Studi psicoanalitici sulla formazione del carattere*, Boringhieri, Torino, 1975, vol. I, pp. 196-202).

³² Scrive E. Fromm a proposito di certe forme di psicosi: «In a still severe form of pathology the fixation to mother is deeper and more irrational. On this level, the wish is not, symbolically speaking, to return to mother's protecting arms, nor to her nourishing breast, but to her all-receiving — and all-destroying-womb». Così in *The art of loving*, cit., p. 82.

ELEMENTI ESPRESSIONISTICI NEL TEATRO DI LUIGI PIRANDELLO

In questo mio studio, prendendo in esame alcune commedie, mi propongo di mettere in rilievo aspetti espressionistici del teatro di Luigi Pirandello, tanto sul piano tematico quanto su quello formale. Insisterò prevalentemente sui caratteri espressionistici che finora la critica ha ignorato o a cui non ha dato un risalto sufficiente, accontentandomi talora di alludere di sfuggita a quelli da essa sottolineati in modo esplicito¹.

Anzitutto, mi sembra sia possibile stabilire un parallelo tra il teatro pirandelliano e quello degli espressionisti, se si considera la visione della vita e dell'uomo, la «Weltanschauung», che entrambi contengono. Il tema della «conversione», della «Wandlung», è, come ognuno sa, al centro della drammaturgia dell'Espressionismo. In seguito ad una grave crisi, di natura socio-esistenziale, derivata dalle nuove scoperte della psicanalisi sulle forze ignote che sfuggono al controllo della coscienza, da quelle di Einstein sulla relatività, dai progressi vertiginosi della tecnica e del meccanicismo generatori d'angoscia, l'uomo novecentesco ha perduto ogni sicurezza ed ogni fiducia in sé. Spaventato, egli scopre che il proprio «Io» non presenta più nessuna unità. Sconosciuto a se stesso, il personaggio dell'Espressionismo, immagine dell'uomo deietto, non riesce a definirsi: non è niente, e nello stesso tempo è quantità di cose. Il suo scopo è di trovare un «ubi consistam», di passare dal non-essere all'essere, di tentare la propria «metamor-

¹ Soprattutto da Lucio Lugnani, in *Pirandello. Letteratura e teatro*, La Nuova Italia, Firenze 1970.

Di una dimensione espressionistica della drammaturgia pirandelliana hanno pure parlato, in modo più o meno generico: Paolo Chiarini, in *L'Espressionismo, storia e struttura*, La Nuova Italia, Firenze 1969 e, in *Rosso di San Secondo e il teatro tedesco del '900*, Rivista di «Studi Germanici», Anno III, n. 1, Febbraio 1965, Roma, Edizioni dell'Ateneo; Graziella Corsinovi, in *Pirandello e l'Espressionismo*, Tilgher-Genova, Genova 1979; Arcangelo Leone De Castris, in *Storia di Pirandello*, Laterza, Bari 1961; Giovanni Macchia, in *La caduta della luna*, Mondadori, Milano 1973; Mario Verdone, in *Teatro del tempo futurista*, Lercici, Roma 1969; André Bouissy, *Pirandello et le théâtre de son temps*, in *Lectures Pirandelliennes*, F. Paillart, Abbeville 1978; Maurice Gravier, in *Le théâtre moderne. Hommes et tendances*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1971.

fosi». Il personaggio principale di *Till Damaskus* (1898) (*Sulla via di Damasco*) dello svedese August Strindberg si chiama lo Sconosciuto, un altro, questa volta tedesco, Namenlose: «Colui che è senza nome». Il colmo è raggiunto dal personaggio di una commedia di Swend Borberg, drammaturgo espressionista compatriota di Strindberg. Questo personaggio si nomina Ingen, cioè: «Nessuno». In quanto alla «conversione» dell'eroe espressionista, il termine non ha una stretta connotazione religiosa, essa non può avverarsi che in opposizione ad una società, quella borghese, nemica ed alienante, che egli vorrebbe distruggere ma senza realmente poterlo fare. Donde la sua posizione, spesso delicata ed ambigua. Infatti, il personaggio del dramma espressionista, dopo una trasformazione il più delle volte meramente individualistica, se vuole continuare a vivere in compagnia degli altri uomini senza isolarsi nell'utopia o nel sogno, è costretto ad affrontare di nuovo la società, e dunque, ad impegnarsi in un processo indefinitamente ripetuto. Passare da una metamorfosi ad un'altra, e ciò senza fine, è nella logica del suo atteggiamento puramente idealistico. Quando Ernst Toller scrive: «morii, mi partorii, morii, mi partorii, diventando la propria madre di me stesso»², egli descrive con lirismo questa rotazione su se stessa di una lucidità astratta. Insomma, la frenesia di metamorfosi mette in luce la radicale impossibilità di cambiare in quanto individuo. La volontà tragica si muta in tragedia della volontà e questa, a sua volta in commedia involontaria. È vero che il teatro espressionista è essenzialmente tragico, ciò non esclude il fatto che esso alimenti le sorgenti del riso che lo disgregano. Il più bell'esempio di valanga di metamorfosi drammatiche e risibili a un tempo, ci è offerto, nel teatro dell'Espressionismo tedesco, dalla commedia di Franz Werfel: *Der Spiegelmensch* (1920) (*L'uomo-specchio*), dove vediamo il protagonista Thamal in cerca di se stesso spezzare con un colpo di pistola lo specchio al quale sta guardandosi, e liberare, in mille frammenti, gli spettri della dissociazione e della dilacerazione interiore. Da allora in poi, ad ogni passo, Thamal troverà sulla sua strada «Spiegelmensch», il suo doppio, sempre diverso. La situazione di numerosi personaggi pirandelliani è paragonabile a questa dell'eroe espressionista. Ignoti a se stessi, dopo la scissione avvenuta tra Io individuale e collettività estranea, essi sono costretti a vivere continuamente sdoppiati, in una condizione esistenziale che con Pirandello diremo «umoristica», cioè tragica e nello stesso tempo grottesca. Tale condizione, per fare alcuni esempi, è quella dei personaggi di commedie come: *Così è (se vi pare)* (1917), *La Signora Morli una e due* (1920),

² Citato da Philippe Ivernel, *L'abstraction et l'inflation tragiques dans le théâtre expressionniste allemand*, in *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1971, p. 83.

Come prima, meglio di prima (1920), *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Enrico IV* (1922)³.

Contro la società borghese del suo tempo, Pirandello adoperò una posizione di rifiuto. Ma il suo discorso critico, non sostenuto da un'ideologia conscia e sicura, sfocerà «soltanto» nella stesura dei «miti». Il mito si presenta per il drammaturgo siciliano come il palliativo letterario ad un'insufficienza politica e pratica. Il «ribelle» pirandelliano, l'eroe solitario eternamente sconfitto dalla società «nemica» del singolo, troverà nell'utopia sociale, religiosa o artistica, la salvezza tanto agognata. La battaglia pirandelliana contro la società borghese giudicata disumana appare come il frutto di un atteggiamento fondamentalmente distaccato dal reale oggettivo. A guardare bene, simile fu anche la posizione dei drammaturghi tedeschi. È inoltre ammesso dai critici più autorevoli che la lotta dell'Espressionismo contro il «borghesismo» è stata soprattutto una lotta di natura etica. In Pirandello come negli autori del movimento tedesco domina certo la critica della società borghese, ma non si tratta quasi mai di una critica politico-economica. La rivolta pirandelliana non è diretta contro la borghesia in quanto classe opposta ad un'altra: il proletariato, ma contro l'insieme dei valori falsi ed inautentici difesi da questa categoria sociale dominante ed ereditati dall'Ottocento. Pirandello si orientò verso una politica in sens lato, volta a denunciare certe norme di vita, specie l'assenza di scambi veri nei rapporti tra uomo e uomo, tra uomo e collettività. Lo scrittore agrigentino fu senza dubbio conscio della crisi, ma non è stato capace di superarla imboccando una via veramente eversiva, rivoluzionaria. In fine dei conti, da una parte, la sua ribellione rimane puramente individualistica e, di conseguenza, votata alla sconfitta, dall'altra, egli è per lo più incline alla trasposizione del malessere generato da valori e regole sociali aberranti, sul piano che gli è maggiormente congeniale, quello metafisico. Malgrado le divergenze, non tanto dissimile è stato l'atteggiamento critico degli espressionisti tedeschi nei riguardi della società borghese. Certo, in seno al movimento, non mancarono gli autori politicamente impegnati. Tali furono Becher, Hasenclever, Toller, Rubiner. Ma, anche nelle loro opere, l'intento rivoluzionario sfocia spesso nell'utopia o nel misticismo, anzitutto quello messianico. L'eroe del socialista Toller, Federico, in *Die Wandlung* (1918) (*La conversione*) pensa, come la maggior parte della generazione espressionista, che lo scopo ultimo non è tanto di cambiare la società, ma l'«Uomo». Egli esalta in primo luogo una conversione mistica, un'ascesi individuale verso la perfezione morale, non un'azione collettiva. Rubiner, esso pure socialista, nel suo celebre dramma *Die Gewaltlosen* (1919) (*I non-violenti*) annunzia l'avvento di

³ Indichiamo in genere la data di pubblicazione, talvolta, invece, quando la precede, quella della rappresentazione.

un'utopica concordia tra le varie classi sociali. Nella sua commedia, i notabili, gli ufficiali, i secondini, i direttori di carceri, tutti coloro che possiedono l'autorità ed il potere, fraternizzano con quelli che ne sono privi. Il direttore della prigione esclama dinanzi al carcerato: «Essere un uomo! Fratello! Sì, io te voglio seguire!»⁴. E, alla fine del dramma, un popolo intero riconciliato, animato da uno spirito da falanstero, s'imbarca su una nave e se ne va in cerca dell'«Uomo» in ogni città ed in ogni paese del mondo... Paolo Chiarini ha giustamente insistito sull'aspetto prevalentemente mistico dell'Espressionismo: «Il pathos dell'uomo — egli dichiara — considerato al di fuori delle sue determinazioni psicologiche (...) colloca le prospettive politiche del filone espressionista 'engagé' nell'ambito di un atteggiamento sostanzialmente religioso: l'operaio, il lavoratore, nella sua assoluta povertà e nudità esistenziale, è quasi il paradigma di quella pura comunità umanitaria alla quale l'Espressionismo — almeno a partire dalla mistica francescana di Reinhard Johannes Sorge e Franz Werfel (...) ha sempre mirato»⁵. In quanto alla natura metastorica, e quindi storica delle soluzioni escogitate dagli espressionisti tedeschi per risolvere la crisi di cui patiscono le tragiche conseguenze, lo stesso Chiarini nota: «L'approdo, lungo codesta rotta non poteva essere che uno: il 'contemptus mundi', il rifiuto di una realtà che si cercava di negare, relegandola nella sfera della pura 'Erscheinung', e dunque una critica puramente 'speculativa' di un mondo in crisi, un superamento 'astratto' della società borghese. Il platonismo espressionista celebra così i suoi trionfi nei cieli dell'utopia (...)»⁶. Come Pirandello la stragrande maggioranza degli espressionisti tedeschi apparteneva al ceto borghese, come Pirandello essa criticò aspramente la borghesia ma finalmente più per ammendarla che per provocarne la caduta mediante la sistemazione di un nuovo assetto della società. L'Espressionismo rimane legato ad un gruppo sociale determinato. Esso scaturiva dalla cultura di codesto gruppo ed operava nel suo seno, preferiva certo un mondo che si fosse opposto agli interessi ed ai privilegi della borghesia, ma di questo mondo non fu atto a precorrerne l'avvento. In altre parole, si può dire che l'arte espressionista rimaneva essenzialmente sul piano della semplice denuncia. Del resto non si deve dimenticare che Brecht, di formazione marxista, condannò l'Espressionismo — anche se all'inizio della sua carriera ne subì l'influsso — perché lo giudicò soprattutto come un movimento esclusivamente lirico, distaccato dalla realtà oggettiva. Brecht considerò la poetica dell'«O Mensch!» troppo ideal-

⁴ Citato da Camille Demange, *La jeune génération et les pièces-programmes de l'Expressionnisme allemand*, in *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, op. cit., p. 101.

⁵ Paolo Chiarini, *Caos e geometria. Per un registro delle poetiche espressionistiche*, La Nuova Italia, Firenze 1969, Introduzione, p. LI.

⁶ *Ibid.*, p. LIV.

stica, non adatta a proporre una qualsiasi soluzione pratica alla crisi del tempo. Un altro marxista, il critico Georg Lukás, per ragioni analoghe, in *Grösse und Verfall des Expressionismus* (1934) (*Grandezza e decadenza dell'Espressionismo*) portò sull'Espressionismo un giudizio quasi interamente negativo.

Ci sembra che il primo dei miti pirandelliani presenti una certa parentela con l'utopia ed il messianismo sociale degli espressionisti tedeschi. In alternativa alla corruzione ed all'alienazione della società borghese, alla sua giustizia artefatta, alla collusione del potere con il capitale, i coloni vorrebbero creare una comunità nuova, nella quale i rapporti individuali avranno come sostrato la fraternità e la purezza morale. In seno a questa comunità essi condurranno una vita naturale, elementare ed autentica, di russoviana ascendenza — «Mensch ist gut» proclamavano con Leonhard Frank gli espressionisti tedeschi — e di cui la mistica figura della prostituta redenta è l'incarnazione. Per di più, non mancano altri accenni ad un vago cristianesimo attraverso la trasformazione di Tobba in una specie di personaggio evangelico a causa delle vessazioni altrui; come non mancano aspirazioni, certo generiche, ad un socialismo umanitario, soprattutto nella persona di Currao con la sua genuina bontà e dirittura, il suo scrupoloso rispetto della giustizia sociale. Tuttavia è necessario aggiungere che la mitologia socio-misticheggiante rilevabile in *La nuova colonia* (1928), l'aspirazione messianica ad un'umanità nuova, non hanno il vigore e la convinzione che assumono nei drammi dell'Espressionismo. L'utopia pirandelliana ha dunque dei limiti: la socialità preborghese retta da valori autentici e sostanzialmente umanitaristici che la Spera, Tobba e Currao vogliono suscitare è destinata a fallire; le tare borghesi finiscono col provocarne l'annientamento. Il pessimismo storico-sociale di Pirandello frena in fine dei conti ciò che la poesia sembrava di poter raggiungere. Riteniamo però utile moderare alquanto quest'asserzione sul pessimismo dell'opera. E ciò in considerazione del suo messaggio finale contenuto nell'immagine che riunisce la madre ed il figlio, gli unici superstiti del naufragio dell'isola. E qui, il drammaturgo si riaccosta di nuovo alla tematica dell'Espressionismo storico. Infatti, la critica pirandelliana ha spesso dimenticato che il tema della maternità — così imponente nella *Nuova colonia* — occupa un posto di primo piano in numerosi scritti teatrali dell'Espressionismo tedesco. Per i drammaturghi del movimento, l'immagine della madre è doppia, di natura opposta e, al limite, contraddittoria. Da un lato, la madre è vista miticamente, in quanto natura, come creatura che lega alla terra, cioè al deperimento ed alla morte. Dall'altra, la madre è glorificata perché datrice di vita. Da essa deve nascere «l'homo novus» nel quale l'idealismo messianico espressionistico ravvisava l'unica soluzione atta a realizzare la palingenesi di un'umanità che correva alla propria distruzione. Il messaggio finale della *Nuova colonia*, malgrado il pessimismo globale della commedia, si riallaccia ad una concezione simile. Scam-

pata all'apocalittica distruzione di un mondo di corruzione, la donna-madre appare in definitiva come la salvatrice potenziale del genere umano per avere dato alla luce un figlio che ne sarebbe il fermento redentore. Ciò che sembra confermare in un certo modo la pur vaga allusività mistico-miracolistica presente nella replica conclusiva della commedia: «La Spera: Ah Dio, io qua, sola, con te figlio, sulle acque!»⁷.

Pirandello ha anche in comune con gli espressionisti tedeschi altri temi: per esempio quello della maschera e quello della marionetta.

Il tema della «maschera e il volto» che crediamo con Paolo Chiarini vada restituito ad Arthur Schnitzler, in particolare allo Schnitzler di *Anatol* (1893), ha un rilievo privilegiato nella produzione teatrale pirandelliana, in quanto traduzione di un drammatico contrasto derivato dalla grave crisi d'identità subita dall'uomo novecentesco. Contrasto tra realtà ed illusione, tra essere e parere, tra volto individuale e immagine sociale di esso. La trasformazione dell'uomo in «personaggio», in maschera, è il filo rosso che congiunge tutta la produzione teatrale pirandelliana. Una delle preoccupazioni cardinali del drammaturgo espressionista fu lo scandaglio dell'essere profondo degli individui, la rivelazione delle essenze. Nello stesso tempo, a forza di scavare oltre le apparenze in cerca della verità, egli mise a nudo la «maschera», cioè la proiezione esterna, visiva, di una realtà interiore: la sostanza intima delle sue creature. In numerosi personaggi pirandelliani, il viso, nella sua intensa espressività, diventa come lo specchio della loro segreta natura. La stilizzazione di certi lineamenti ed il loro significato simbolico, fanno spesso del viso l'equivalente di una maschera, una maschera viva, per così dire, «naturale». Tra gli esempi di personaggi-maschere, lo ripetiamo, numerosissimi nel teatro di Pirandello, si potrebbe presceglgerne alcuni in *Come tu mi vuoi* (1930), particolarmente Carlo Salter e Gretta sua figlia, detta «Mop». Al posto del volto, data l'accentuazione di determinati connotati fisionomici, sembra ch'essi abbiano una maschera: quella della depravazione e del vizio. Mop, «ha i capelli tagliati maschilmente e la faccia segnata d'un che d'ambiguo che fa ribrezzo (...)»⁸, Carlo Salter, «ha (...) la faccia gonfia, pallida, con occhi chiari, quasi bianchi tra le borse annerite. Un po' calvo alla sommità (...). Tutto raso, avventa il tumido delle labbra sensualissime (...)»⁹. Un altro tipico esempio di ritratto psicomorfológico ci è fornito dal personaggio di la Regina in *La favola del figlio cambiato* (1934). Vittima innocente di una società in cui tutti ne abusano impunemente, essa è ridotta una bambola, una povera «cosa

⁷ Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, Mondadori, coll. «I classici contemporanei italiani», Milano 1958, (qui, in seguito, *M.N.*), vol. II, p. 1158.

⁸ *Ibid.*, p. 945.

⁹ *Ibid.*

di carne» come direbbe Rosso di San Secondo. La sua spersonalizzazione è iscritta sul proprio volto, trasformato in maschera grottesca: «È una giovane scema muta scarmigliata, ha la faccia della voluttà, pallida, e tiene gli occhi chiusi, quando li apre, imbambolati, ride stupidamente d'un riso vano: largo e senza suono (...)»¹⁰. Però, Pirandello non si accontentò di questa identificazione tra viso e maschera. Per la rappresentazione del suo dramma *Sei personaggi in cerca d'autore* preconizzò di munire i Personaggi di maschere appositamente foggiate, adottando così, in campo registico, un procedimento caro agli espressionisti tedeschi. Espressionistico è il modo in cui Pirandello caratterizza i Personaggi nella nota didascalica del primo atto. Sui mezzi prima ancora che verbali, primeggia infatti la visualizzazione dell'essere profondo di ogni personaggio, che il drammaturgo stesso identifica con «il sentimento fondamentale», e che la maschera deve simbolicamente trasmettere in maniera immediata allo spettatore: «Le maschere — scrive l'autore — ajuteranno a dare l'impressione della figura costituita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale, che è il rimorso per il Padre, la vendetta per la Figliastro, lo sdegno per il Figlio, il dolore per la Madre con fisse lagrime di cera nel livido delle occhiaie e lungo le gote, come si vedono nelle immagini scolpite e dipinte della Mater dolorosa nelle chiese»¹¹. L'impiego del mezzo emblematico della maschera mira dunque ad uno scopo interpretativo del lavoro, d'altreonde sottolineato dal drammaturgo in modo esplicito. Egli scrive infatti: «S'interpreterà così anche il senso profondo della commedia»¹². In realtà il significato della maschera è duplice. Da una parte ci muoviamo sul piano dell'arte. Il personaggio fornito di una maschera vuole simboleggiare la condizione privilegiata della creatura dell'arte fissata in un atteggiamento definitivo, immutabile, eterno, ma pur viva di una vita propria, quella del prodotto artistico. Dall'altra siamo rinviati al piano più specificamente esistenziale: la maschera traduce allora emblematicamente la sola alternativa concessa all'uomo per sfuggire al flusso continuo e mutevole della vita e della socialità a cui soccombono invece gli Attori. Colui che ha «capito il gioco», per sopravvivere, pur di trovare a qualunque costo un punto fermo, preferisce accontentarsi di una cosciente unicità di atteggiamenti, di una coerenza anche disumana che, per l'appunto, la maschera, cioè lo statuto di «personaggio», gli concede. La maschera si rivela allora l'unico espediente valido per affrontare ciò che l'autore chiamò «la fantocciata dell'esistenza». Insomma, l'aver fornito i Personaggi di una maschera, ed essi soltanto, potrebbero interpretarsi come la tradu-

¹⁰ *Ibid.*, II, p. 1263.

¹¹ *Ibid.*, I, p. 76.

¹² *Ibid.*

zione in modo figurativo della dialettica Forma-Vita in cui il Tilgher vide il pernio della poetica pirandelliana e che nel dramma viene illustrata dai due gruppi contrapposti: quello dei Personaggi e quello degli Attori.

Un altro tema importante della drammaturgia di Pirandello è quello della marionetta in quanto immagine della crisi socio-esistenziale, della frantumazione della personalità nel momento in cui gli ideali borghesi entrano in agonia. Tema della marionetta al quale d'altronde non si può non aggiungere quello del grottesco tanto sono in stretta simbiosi.

Patetici automi, fantocci disgregati sono spesso presenti nei testi teatrali espressionistici (per esempio: di Kokoschka, Kaiser, Sternheim, Goll) e si rivelano ad un'attenta analisi come la traduzione nel campo dell'arte di una condizione umana mortificante nata dalla burocrazia, dall'industrialismo meccanico o dalla falsa ideologia borghese. Dinanzi ad una realtà sociale negativa, nota Paolo Chiarini, «essi rispondono il più delle volte con una regressione nel biologico»¹³, dibattendosi, secondo le parole di Ladislao Mittner «nel dilemma — bergsoniano, per noi pirandelliano — dello slancio vitale e della forma vuota»¹⁴. Sarebbe fastidioso enumerare i personaggi pirandelliani in cui per riprendere l'ormai celebre dualismo tilgheriano, la «Vita» si è ritirata per cedere il posto alla «Forma». Cioè, addurre casi, «esemplari» di un'umanità che, riferendoci alla terminologia pirandelliana, diremo: «disumanata». Esamineremo soltanto alcune figure, la presentazione delle quali, data, nelle folte didascalie, l'insistente stilizzazione, ci sembra una prova della maturità drammaturgica pirandelliana e del suo orientamento verso una resa espressionistica del reale coscientemente voluta. Delle figure la cui vera e meschina natura emerge cristallizzata in mimiche, in gesti ed atteggiamenti espressivi. Ridicola marionetta borghese, clown del buonsenso rappreso in una «forma» è per esempio l'Uomo saputo di *La favola del figlio cambiato*:

«Buffo, panciuto, con
bombetta in capo
mazzetta in mano
farsetto risicato
calzoni a tubo e corti (...)
si muove a modo d'un burattino
e domanda in un inchino (...)¹⁵».

¹³ Paolo Chiarini, *Rosso di San Secondo e il teatro tedesco del '900*, op. cit., p. 332.

¹⁴ Ladislao Mittner, *L'Espressionismo*, Laterza, Bari, 1965, p. 33.

¹⁵ *M.N.*, II, p. 1231.

Tra i vari fantocci che popolano la *Sagra del Signore della Nave* (1924), menzioneremo quella dello Scrivano, grottesco manichino alla Chaplin, irrigidito nella sua composta dignità: «Striminzito in un antico farsetto abbottonato fino alla gola, col tubino inverdito, un po' di lato, due bei baffi lisciati e pettinati a scimitarra; le ali del solino sotto il mento e la cravattina rigida annodata a farfalla (...)»¹⁶. Altre marionette le troviamo in *Sogno (ma forse no)* (1928), specie quella della passione gelosa impersonata da l'Uomo in frak. Anonimato, gesti lignificati, maschera al posto del viso, tolgono al personaggio ogni specificità umana. Le indicazioni dell'autore lo presentano successivamente come «un orribile maschera d'incubo»¹⁷, «un fantoccio posato», «un automa sospeso nel suo atteggiamento», «con viso fermo, immobile nella prima espressione di fosca minaccia (...)». Peraltro, come non pensare alle tragiche e volteggianti figure che nel primo atto invadono il salotto di casa Salter in *Come tu mi vuoi?* Fortemente tipizzati, i quattro ermafroditi ubriachi somigliano a grotteschi burattini in balia di una forza cieca, il vizio, che li governa a piacere: «Nella penombra e nella confusione quei quattro giovanotti di cui qualcuno pingue e roseo, qualcuno calvo, qualcuno coi capelli ossigenati, più donna che uomo, sembreranno marionette sbattute dai gesti sguajatamente sbracciati e vani»¹⁸. Una conferma della tendenza alla figurazione marionettistica dell'individuo da parte di Pirandello ci è fornita dall'ampio ricorso ch'egli vi fece nella sua ultima fatica creativa, da alcuni considerata come l'equivalente di un testamento artistico: *I giganti della montagna* (1931-1934). Qui, come in *Poupées électriques* (1909) di Marinetti e in *Siepe a nordovest* (1919) di Bontempelli, vere marionette si animano e si mescolano allusivamente ad uomini in carne ed ossa. A proposito delle creature artificiali, una didascalia precisa che «assumeranno parvenze umane che faranno senso pur scoprendosi fantocci»¹⁹. Se i burattini dell'«arsenale delle apparizioni» hanno qualcosa dell'umano, gli Scalognati, come pure gli attori della compagnia della Contessa Ilse, essi, hanno qualcosa della marionetta. La lunga didascalia del primo atto non lascia dubbi a questo riguardo: «La Sgrigia è una vecchietta con un cappellino a cuffia in capo, annodato goffamente sotto il mento (...), la veste a quadretti bianchi e neri è tutta pieghettata (...). Quando parla è sempre un po' irritata e sbatte di continuo le palpebre sugli occhietti furbi (...). Duccio Doccia, piccolo e d'età incerta, calvisissimo, ha due gravi occhi ovati e il labbro che gli pende grosso, sul volto lungo, pallido e inteschiato, lunghe mani molli e le gambe piegate come se camminasse cercando sempre da sedere. Quaquè è un nano

¹⁶ *Ibid.*, II, p. 487.

¹⁷ *Ibid.*, II, pp. 77 e passim.

¹⁸ *Ibid.*, I, p. 946.

¹⁹ *Ibid.*, II, p. 1349.

grasso vestito da bambino, di pelo rosso e con un faccione di terracotta che ride largo (...)»²⁰. Mara-Mara è «una donnetta che si può figurare come gonfiata, tutta imbotita come una balla (...)»²¹.

La stessa carica grottesca, la stessa fisionomia da pupazzo sono discernibili nel ritratto somatico degli attori: Diamante ha «una testa dura, dipinta con violenza, armata di tragiche sopracciglia (...)». Agli angoli della bocca ha due virgolette di peli nerissimi e qualche altro peluzzo metallico le s'arriccia sul mento (...)»²². Cromo è provvisto di «una strana calvizie frontale e occipitale poiché i capelli di un color carota gli sono rimasti come due triangoli che si tocchino per la punta a sommo del capo (...)»²³. Il Battaglia «benché uomo, ha la faccia cavallina d'una vecchia zitella viziosa, tutta lezii da scimmia patita»²⁴. La contessa Ilse ad un certo momento «si tiene ritta rigida, quasi indurita, in un convulso che le parte dalle viscere, sussultando (...)»²⁵.

La diffidenza di Pirandello per il discorso puramente verbale è notissima: egli ha stigmatizzato a più riprese la «mendacità» della parola. Qui sta forse la ragione del suo frequente impiego di strumenti espressivi prevalentemente figurativi e simbolici, al numero dei quali bisogna aggiungere a quelli da noi già citati, il procedimento tipicamente espressionistico della caricatura.

La deformazione grottesca diventa per il drammaturgo siciliano, sia il modo di rappresentare simbolicamente, e spesso con compassione, la deiezione esistenziale del personaggio-uomo, sia di criticarne aspramente il comportamento, particolarmente sul piano etico-sociale. Bisogna notare che il simbolismo pirandelliano non è mai astratto; egli è più vicino alla figurazione concreta ed antropomorfa praticata dalla corrente espressionistica che fa capo a Kokoschka e al gruppo «Die Brücke» che alla tendenza astrattista della scuola di Kandinsky, Marc e quella del «Der Blaue Reiter». Per gli espressionisti, la caricatura è il prodotto di una visione soggettiva che permette, accentuando il rilievo di determinati connotati fisionomici fino all'abnorme, di rendere visibile, in modo immediato, il carattere intimo degli individui.

Caricature possono definirsi ad esempio quasi tutti i personaggi della *Sagra del Signore della Nave*. Un particolare risalto assumono i membri della famiglia Lavaccara, dei quali, data la forte carica di alcune notazioni somatiche spicca anzitutto la natura bestiale. Una natura che la loro pinguedine da maiali ben nutriti emblematicamente riflette: «Il signor Lavaccara è provvisto d'una enorme prosperità di carne che gli tremola addosso. Le sopracciglia fortemente segnate

²⁰ *Ibid.*, p. 1311.

²¹ *Ibid.*, II, p. 1312.

²² *Ibid.*, II, pp. 1314-1315.

²³ *Ibid.*, II, p. 1315.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, II, p. 1324.

sotto la fronte tonda come un boccale, gli imprimono però nella faccia gargiuta stupida e volgare quasi un segno di tristezza avvilita. La giacca nuova di stoffa turchina par che debba spaccarglisi alle spalle, come i calzoni di tela bianca, alle cosce (...). Parrà il ragazzo, di circa dieci anni un majalotto vestito alla marinara. La moglie con un abito verdone tutto a sbruffi, non sarà meno grassa, né meno goffa e bestiale d'aspetto del marito (...)»²⁶. Come non pensare alle feroci caricature di benestanti borghesi dall'adipe abbondante, dai volti stupidi ed animaleschi di un Georg Grosz?

Altrettanto tipizzati sono i personaggi dell'Avvocato e di sua moglie, come quelli del Notaio e della propria consorte. Il grottesco caricaturale è qui generato dalla presenza in scena di coppie borghesi fisicamente mal assortite. Mentre l'Avvocato è: «obeso (...), miope con grossi occhiali (...), la pancia in fuori (...)»²⁷, la moglie, lei, è: «magra (...), con un viso d'uccello, sciupato e verde dalla bile (...)»²⁸; se il Notaio viene presentato come «uno stangone dal volto cupo e sodo (...), le lunghe braccia penzolari (...)»²⁹, sua moglie, all'opposto, è: «bassotta (...), bene appetata, con due menti (...)»³⁰. Con personaggi simili, come del resto con tutti quelli di *La Sagra*, siamo in presenza di esseri di cui simbolicamente, con spontanea immediatezza, attraverso deformazioni fisiche che per lo più insistono sul loro aspetto animalesco, vengono messe in luce profonde ed eterne realtà della natura umana: istintività imperante, volgarità, crassa stupidaggine. Tare, queste, che si possono leggere, sia tramite l'allusiva miopia o l'invadente grassezza dell'Avvocato, sia sul volto «cupo e sodo» del Notaio, per altro tanto buffo con le sue scimmiesche braccia «penzolari», sia ancora nel riso da idiota della piccola e «prosperosa» signora Notara, sia infine in quella fisionomia da bruto del signor Lavaccara.

Spesso è la borghesia, specie la piccola borghesia, che rimane il bersaglio privilegiato di Pirandello. Su di essa egli esercita la sua acerba satira deformante. Giustamente Gaspare Giudice nota che «Pirandello, questi piccoli borghesi se li è portati nel suo laboratorio per sfigurarli, per distribuire loro un retaggio di piccole follie, di tic, di ironiche angosce»³¹. Tic, deturpazioni somatiche caratterizzano non soltanto i membri di questa classe sociale, prigionieri di valori ormai decaduti, ma anche le sue innocenti vittime ridotte allo stato di miserabili creature che hanno più del mostruoso che dell'umano. I personaggi di *La favola del figlio cambiato*, in particolare Figlio-di-re e la Regina, ne forniscono una chiara illustrazione.

²⁶ *Ibid.*, II, pp. 492-493.

²⁷ *Ibid.*, II, p. 498.

²⁸ *Ibid.*, II, p. 499.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Gaspare Giudice, *Pirandello*, U.T.E.T., Torino, 1980, p. 442.

Si deve però precisare che in definitiva la deformazione grottesca, marionettistica o caricaturale che sia, assume in Pirandello, come pure nella drammaturgia dell'Espressionismo tedesco, dimensioni metafisiche. Il personaggio-uomo pirandelliano si trova in realtà confrontato al proprio destino di cui, o non è conscio perché si lascia ingannare dalle apparenze e non percepisce la presenza nascosta, o di fronte al quale non può efficacemente lottare non avendo nessuna presa sul suo imperioso e onnipotente dominio. Il tema del pupazzo disgregato appare come il risultato dell'urto dualistico avvenuto tra realtà visibile, oggettiva, e realtà invisibile, soggettiva. Realtà invisibile che Serafino Gubbio nomina l'«oltre» e che nei suoi «quaderni» considera come primordiale. Il problema dell'oltre è anche fondamentale nell'arte espressionista che, in seguito alle scoperte freudiane e junghiane, ne situa l'origine nell'intimo della psiche, nella zona più profonda dell'essere. Hermann Bahr, uno dei primi teorici del movimento tedesco, nel suo noto saggio *Expressionismus (L'Espressionismo)*, scritto nel 1916, dichiarava: «Quando è vissuta per un certo tempo nel visibile, nel mondo della percezione e dei sensi — tuffata in esso, a punto di lasciarsi sfuggire interamente l'invisibile — l'umanità suole svolgersi con una brusca sferzata verso l'invisibile, buttarvisi al punto di non voler più vedere il visibile. Sono i tempi che ascoltano, che ascoltano in silenzio, i tempi ai quali la notte comincia a parlare»³². Il drammaturgo espressionista si propone di rendere esplicita, attraverso dei segni tangibili, la presenza di una realtà sconosciuta ed in massima inconoscibile, di una «metarealtà» che si nasconde dietro i fenomeni vitali. Inoltre, sotto la spinta di quel reale occulto, noumenico, l'aspetto fisionomico dei suoi personaggi viene sconvolto, la loro mimica fortemente alterata. Essi perdono insomma la loro apparenza umana, diventano fantocci, pupi.

L'urto delle due istanze: il conscio e l'inconscio, l'«Io» e l'«Altro», sta alla base di tante deformazioni fisionomiche dei personaggi pirandelliani i quali, sovente, danno vita ad una vera corte dei miracoli, ad una galleria diritratti del brutto e del deforme. Personaggi che l'alterazione dei tratti trasforma in figure «sconciate», in metafisiche marionette.

L'antagonismo visibile-invisibile, come lo suggerì Giacomo Debenedetti³³, può d'altra parte servire come punto di partenza per una lettura espressionistica di certi lati che riguardano più strettamente l'aspetto *registico*, spettacolare del teatro di Pirandello. Infatti, la tecnica drammaturgica del Siciliano, specie nelle opere dell'ultima fase della sua attività creatrice, non cessa di alludere ad una realtà

³² Hermann Bahr, *Expressionismus*, traduzione italiana di M. De Micheli, *L'Espressionismo*, Bompiani, Milano, 1945, pp. 44-45.

³³ Giacomo Debenedetti, *Il teatro del Novecento*, Garzanti, Milano, 1979, pp. 278-279.

essenzialmente interiore; essa è volta a rendere esplicita, figurativamente, l'«epifania» dell'occulto che frequentemente sfugge al personaggio stesso. Ecco perché le innovazioni registiche escogitate da Luigi Pirandello non sono semplici espedienti neutri della macchina teatrale, ma dei mezzi idonei all'espressione non verbale di una realtà prevalentemente soggettiva. Pensiamo in particolar modo alle «rivoluzioni» operate in questo campo nella trilogia del «teatro nel teatro». Esse possono intendersi come la traduzione visiva dell'antagonismo tra la superficie delle cose ed il loro al di là. Effettivamente, le opposizioni binarie: Personaggi-Attori (*Sei personaggi in cerca d'autore*, con i soli Personaggi provvisti di maschere emblematiche, i vestiti dei due gruppi antagonisti diversamente colorati), scena-sala, palcoscenico-pubblico (*Ciascuno a suo modo*), attori-regista (*Questa sera si recita a soggetto*), sono un'utilizzazione espressionistica di strumenti rappresentativi, i quali rinviando di continuo lo spettatore dall'uno all'altro termine del dualismo di fondo: dalla «maschera» al «volto», dall'apparenza all'essenza, cioè dall'uno all'altro elemento costitutivi dell'eterna ed intima tragedia del personaggio pirandelliano.

Notevole tra i mezzi espressivi impiegati da Pirandello è quello prettamente espressionistico del colore. Il colore che, usato in senso simbolico, diventa un ausiliare privilegiato per la trasmissione del «messaggio» drammatico. Come per esempio nella celebre apparizione della Signora Ponza alla fine di *Così è (se vi pare)* (1917): «Si farà avanti — dice una didascalìa — in grammaglie, col volto nascosto da un fitto velo nero (...)»³⁴. Qui, il colore nero «parla», diventa lo strumento epifanico per tradurre in modo emblematico ed immediato l'inesistenza del personaggio, la sua drammatica situazione di creatura morta a se stessa. Nei *Sei personaggi in cerca d'autore* la spiccata differenza tra il colore degli abiti dei Personaggi e quello dei vestiti degli Attori, permette di presentare senza ambiguità alcuna, e senza ricorrere allo strumento verbale, le forze antagoniste in presenza. Come lo preconizza il drammaturgo, mentre gli Attori indosseranno abiti «chiari e gai»³⁵, i Personaggi, essi, vestiranno di «scuro»³⁶. Questa distinzione semplicemente materiale tra masse colorate nettamente contrapposte, condensa in modo visivo ciò che in fondo è il significato ultimo della commedia: l'impossibile risoluzione del dramma di sei Personaggi da parte degli Attori. Da un lato, la tragica situazione dei Personaggi in «cerca d'autore» ed il loro disperato tentativo di trovare chi li farà passare dal non-essere all'essere; dall'altro, l'incomprensione totale degli Attori e la loro frivolezza che faranno scivolare la tragedia delle solitarie creature dell'Arte al livello della pura comicità. Infine, per non pro-

³⁴ *M.N.*, I, p. 1098.

³⁵ *Ibid.*, I, p. 72.

³⁶ *Ibid.*, I, p. 74.

lungarne troppo l'elenco, ricorderemo il vivo color rosso del vestito della giovane Maria Maddalena in *I giganti della montagna*: «Veste di rosso, alla paesana: e appare come una fiamma»³⁷. Il colore diventa la trasposizione cromatica dell'«essenza» di questa creatura che incarna l'amore fisico, la pura sensualità.

Altre convergenze esistono tra la drammaturgia pirandelliana e quella degli espressionisti tedeschi nel campo della scenografia. «Lo scenario espressionista — scrive Denis Bablet — è un interprete allo stesso titolo dell'attore, ora perché permette di mettere in valore i rapporti interni tra i personaggi, ora perché riflette lo stato d'animo del personaggio principale»³⁸.

Nella scenografia espressionista tutto converge verso un'espressività massima. Dalla linea, agli oggetti, ai colori, alla luce, tutto ciò che non rinvia ad una realtà soggettiva viene eliminato. Una tale funzione «espressiva» viene assunta dallo sgombro palcoscenico dei *Sei personaggi*, dove la nudità del luogo non è che lo specchio, la proiezione della nudità ontologica dei personaggi in cerca di se stessi. Lo stesso si può dire dello scenario del primo atto di *La favola del figlio cambiato*, ridotto ad una semplice tenda nera in cui sembra trascritto figurativamente il drammatico destino della protagonista: la Madre, alla quale venne tolto il figlio. Pure il quadro scenico dell'atto successivo: l'interno della casupola di Vanna Scoma, è impregnato dello psichismo della Madre venuta ad implorare l'aiuto della fattucchiera. Niente è neutro: l'apparenza scarna, fredda del rustico camino, l'ombra che avvolge il misero interno, la foggia allusiva dell'unico mobile, il colore simbolico del pezzo di tessuto che vi giace sopra: «Una sola cassapanca lunga e stretta come una bara, su cui è buttato un pezzo di stoffa rossa»³⁹. Ogni particolare è orientato verso un'unica direzione: la rivelazione di uno stato d'animo cupo, disperato.

Particolarmente degna di nota ci sembra inoltre l'abilità che Pirandello dimostrò nell'immaginare suggestivi effetti di luce, degni dei grandi «maghi» della regia espressionista tedesca e ciò, prima dei suoi soggiorni in Germania. I registi espressionisti tedeschi facevano della luce, al di là di una qualsiasi ricerca illusionistica, un fattore drammaticizzante ed il riflesso delle tensioni spirituali del dramma. La luce era da loro utilizzata per produrre violenti effetti di contrasto. Al momento cruciale, il protagonista veniva tagliato da un fascio di luce dal resto della scena che rimaneva in ombra come per sopprimere ogni contatto esterno ed isolare il personaggio in un atteggiamento estatico. Paradigmatico, e paragonabile a quello che ne fecero gli espressionisti

³⁷ *Ibid.*, II, p. 1341.

³⁸ Denis Bablet, *L'Expressionnisme à la scène*, in *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, op. cit., p. 199.

³⁹ *M.N.*, II, p. 1245.

tedeschi, è l'impiego della luce fatto da Pirandello al primo atto di *La favola del figlio cambiato*: «si apre il sipario. Si vede una gran tenda nera, di là dalla quale è la vita, che la Madre, cieca nel suo dolore, non può più vedere (...). Sul fondo nero di questa grande tela, lei sola, la Madre, che vi sta davanti, piccola e sperduta sarà illuminata dall'alto da un lume quasi spettrale»⁴⁰. La luce spettrale che dall'alto investe e schiaccia nel suo dolore la Madre sola in scena, proiettandola al primo piano, la tenda nera che isola il personaggio dalla vita che si svolge dietro e alla quale egli non partecipa più, acquistano valori significativi. Il contrasto luce-ombra crea delle rotture, allude a dei rapporti tra la protagonista ripiegata dolorosamente su se stessa e gli altri, estranei ed increduli. La luce segue in questo caso l'azione come un interprete di essa, le sembra inerente. Non si può, malgrado i contesti diversi, non pensare ai celebri effetti luministici di Leopold Jessner, di Karl-Heinz Martin e, per attenerci all'esempio qui esaminato, a quelli di Richard Weicher che, nel 1918, avvolgevano l'eroe di *Der Sohn* (Il Figlio) di Hasenclever in un cono luminoso, mentre gli altri personaggi ed il resto del palcoscenico — le forze nemiche — rimanevano sprofondati in un'oscurità totale.

Un tipico caso di inflessione espressionistica derivante dall'urto di luci diversamente colorate, lo troviamo fin dal 1921, nei *Sei personaggi* dove, secondo le proprie direttive del drammaturgo, alla comprensione della commedia, centrata sull'antagonismo Personaggi-Attori, «gioverà senza dubbio una diversa colorazione luminosa»⁴¹ dei due gruppi in presenza, e sarà ottenuta: «per mezzo di appositi riflettori»⁴².

Cambiamenti suggestivi di luci colorate, destinati a tradurre in modo allusivo, sia gli stati d'animo dei protagonisti ed il loro evolvere col procedere e variare dell'azione, sia le opposizioni tra personaggi antagonistici dirette a rivelare la problematica del dramma, il suo significato recondito sono frequenti in numerose commedie di Pirandello, soprattutto in quelle scritte durante o dopo il suo secondo soggiorno in Germania, dal 1928 al 1933: *Sogno (ma forse no)* (1929), *Lazzaro* (1929), *Questa sera si recita a soggetto* (1930), *I giganti della montagna* (1931-1934). In queste opere, la drammaturgia pirandelliana non si soddisfa più del solo veicolo verbale; ad esso si aggiunge il bisogno di un rinnovamento della macchina spettacolare di cui la luce è uno degli elementi privilegiati. Dato che nelle composizioni or ora elencate, la critica si è spesso dilungata a sottolineare quest'impiego della luce che punta in direzione espressionistica, le abbiamo volontariamente escluse dalla nostra analisi.

⁴⁰ *Ibid.*, II, p. 1229.

⁴¹ *Ibid.*, I, p. 76.

⁴² *Ibid.*

In certi drammi pirandelliani si può inoltre discernere una similitudine con gli autori espressionisti tedeschi sul piano della concezione del personaggio drammatico come su quello dell'azione.

In Pirandello come negli espressionisti, numerosi — non tutti, intendiamoci! — sono i personaggi che hanno perduto quella caratterizzazione «a tutto tondo» che contraddistingueva l'estetica veristica. Specchio della crisi d'identità che colpisce l'uomo del Novecento, il personaggio non rappresenta più un «carattere» nella sua costanza e nella sua singolarità, ma soltanto un «tipo» umano che vuol simboleggiare una situazione universale. Non più una situazione esistenziale che sia solo quella del singolo, ma una situazione in cui tutti possano riconoscersi. Ecco perché i personaggi pirandelliani sono spesso privi di nome e cognome, disegnati con predicati generici: il Padre, la Madre, la Figliastro, l'Uomo in frak, la Giovane Signora, il Filosofo, la Donna uccisa, l'Uomo saputo, l'Avvocato, lo Scrivano... Ma v'è anche di più. Fin dall'esempio strindberghiano fornitoci da *Till Damaskus*, sappiamo che i personaggi espressionisti sono la proiezione del protagonista del dramma. Dal drammaturgo svedese abbiamo anche imparato a vedere i diversi personaggi apparire successivamente come se il primo generasse il seguente e via di seguito. Simili ai diversi elementi di un cannocchiale telescopico, essi si deducono gli uni dagli altri a partire da un corpo centrale.

Ci pare che in modo analogo sia figurata da Pirandello l'apparizione in *All'uscita* (1916) della Donna uccisa, del Bambino dalla melagrana e, in *La favola del figlio cambiato*, quella delle madri, testimoni della sfortunata situazione psicologico-esistenziale della protagonista.

Oltre ad essere dei puri simboli, la Donna uccisa ed il Bambino dalla melagrana paiono nascere dall'intenso desiderio dell'Uomo grasso, la prima; da quello della stessa Donna uccisa, il secondo.

Dopo un lungo ed appassionato discorrere con il Filosofo sul significato dell'esistenza e soprattutto sulla malvagità della donna che lo ha tradito, l'Uomo grasso vedrà soddisfatto l'intenso desiderio di vendetta che lo tormenta fin nella morte. Infatti, non appena finisce la discussione tra i due, la donna fedigrafa, uccisa dal nuovo amante, irrompe nel regno dell'Aldilà. E, il primo a vederla — il fatto non è semplicemente casuale —, prima che lei sia visibile, come se la sua ansia irrimediabile ne suscitasse l'apparizione, è l'Uomo grasso. Effettivamente, egli, dopo una «pausa di sospensione»⁴³ durante la quale «sta come in ascolto gli occhi fissati nel vuoto»⁴⁴, esclama in tono estatico e sicuro di sé: «Tra poco la vedremo uscire di là. Eccola! Eccola! Oh! Dio vedete?»⁴⁵. Il Bambino dalla melagrana sembra sor-

⁴³ *Ibid.*, II, p. 1055.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

gere pure lui dal volere di un altro. Cioè, dal desiderio di maternità frustrato, dalla «brama» inestinguibile della Donna uccisa. Questa, in seguito ad un nuovo sconsolato rammarico: «sperai, sperai che quell'ultimo bacio finalmente oh, Dio, mi avesse dasto il calore che le mie viscere esasperate hanno sempre, e sempre invano, bramato (...)»⁴⁶, prova una gioia immensa, anche se passeggera, all'apparizione subitanea del giovane ragazzo che lei per prima rivela agli altri due con insistenza, quasi temesse che essi non lo vedano: «Ad un tratto guardando verso l'uscita del cimitero, ha come un tremito e s'ilara tutta e grida: Oh, guardate, guardate! Guarda anche tu, smuoviti, solleva il mento dal bastone! Guarda chi viene di là, correndo leggero sui rosei piedini!»⁴⁷.

La proiezione espressionistica del protagonista in altrettanti satelliti che ne moltiplicano lo stato d'animo avviene nel modo in cui le madri nella *Favola* entrano in scena. A guardare attentamente, le madri non sono dei personaggi autonomi, vengono introdotte sul palcoscenico dalla Madre stessa, la quale: «le tira in catena da dietro la tenda»⁴⁸. Insomma, le madri, sia in coro, sia individualmente, non esistono che per echeggiare, sottolineare, il dolore della protagonista e dilatarne al massimo la risonanza. Altri personaggi non autonomi sono il Giovinetto e la Bambina dei *Sei personaggi*. Muti durante tutto il dramma, essi esistono soltanto in funzione dei quattro personaggi adulti. Il loro dramma non avrebbe senso senza, in particolare, quello del Padre e della Figliastro; essi non possono concepirsi al di fuori della presenza degli altri.

Anche l'apparizione di Madama Pace potrebbe interpretarsi come la manifestazione dell'aspirazione profonda dei Personaggi, un'aspirazione tesa a placare un tormento esistenziale con la rappresentazione del loro dramma, rappresentazione che gli Attori si rivelano incapaci di attuare. Difatti, come immaginare che Madama Pace possa essere disgiunta dai sei Personaggi e, in particolar modo, dal Padre e dalla Figliastro. Non fu forse all'origine della loro vergognosa colpa che lei, per così dire, orchestrò? E, del resto, non continuerà ad ossessionare i due infelici presso i quali rimarrà idealmente ed eternamente presente?

Ma, il personaggio di Madama Pace ci interessa qui per una diversa ragione. Ci permetterà di mettere in rilievo un'altra qualità espressionistica del personaggio pirandelliano. Si è spesso detto che la magica apparizione di Madama Pace, sull'esempio della sintesi marinettiana *Vengono. Dramma d'oggetti*. (1915), sia dovuta al potere attrattivo degli oggetti del retrobottega della mezzana ricostituito sulla

⁴⁶ *Ibid.*, II, p. 1056.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, II, p. 1230.

scena. Anche se non totalmente inesatta, la spiegazione ci pare però incompleta. In verità, l'apparizione di Madama Pace non può trovare una spiegazione soddisfacente se non si fa risalire ad una necessità interiore: quella dell'autore. Un rapido accenno ad August Strindberg, considerato dagli espressionisti tedeschi come il «padre» del movimento, ci permetterà di fare meglio capire la nostra tesi. Sparizioni ed apparizioni «apparentemente» illogiche sono frequenti nelle opere dello Svedese. Lo sono per esempio in *Ett Drömspel* (1901) (*Il Sogno*), nella cui prefazione l'autore scrive: «I personaggi si sdoppiano e si moltiplicano, si dissolvono e si ricostruiscono. Ma una coscienza suprema li domina tutti: quella del sognatore»⁴⁹. Per questi — aggiunge — «non ci sono né segreti, né incoerenze, né leggi»⁵⁰. Non bisogna lasciarsi ingannare dal titolo del dramma: «Il Sogno» o, meglio: «Fantasia onirica». Ritroviamo lo stesso procedimento antirealistico, fantastico, nell'altro grande testo espressionista del drammaturgo: *Sulla via di Damasco*. In verità Strindberg, nel 1901, adottò quel titolo, finalmente improprio — perché non si tratta in nessun modo della trascrizione di un «sogno — per non disorientare gli spettatori ancora impreparati a vedere portata sulla scena una realtà interamente soggettiva. Insomma, con quel titolo, egli rendeva accettabile il contenuto della sua commedia presso la maggioranza degli spettatori che si sarebbe fermata al significato più appariscente fornito da un primo livello di lettura e che, ancora avvezza all'estetica naturalistica, era incapace di capire, e quindi di apprezzare la traduzione diretta di una realtà metafisica situata nella zona profonda della psiche, la cui manifestazione urta le leggi della logica comune.

Affine a quello strindberghiano, per molti aspetti, ci sembra il procedimento che sta alla base della creazione artistica dello scrittore agrigentino. Anche per lui, nell'improvviso irrompere in scena di Madama Pace, non esiste nessun arbitrio, se lo si considera come la conseguenza «necessaria» — l'epiteto è suo — di una realtà interiore e pregnante, e non da un punto di vista esterno ed oggettivo. Un passo della Prefazione dei *Sei personaggi*, del 1925, è esplicito a questo riguardo: «Quando concepii di fare nascere lì per lì Madama Pace su quel palcoscenico sentii — scrive Pirandello — che potevo farlo e lo feci; se avessi avvertito che questa nascita mi scardinava e mi riformava (...) il piano di realtà della scena, non lo avrei fatto di sicuro, aggelato dalla sua apparente illogicità. E avrei commesso una malaugurata mortificazione della bellezza della mia opera, da cui mi salvò il fervore del mio spirito: perché, contro una bugiarda apparenza logica, quella fantastica nascita è sostenuta da una vera necessità in misteriosa organica correlazione con tutta la vita dell'opera»⁵¹.

⁴⁹ August Strindberg, *Le Songe*, L'Arche, Paris, 1960, p. 9.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *M.N.*, I, pp. 66-67.

La nascita di Madama Pace è dunque per Pirandello di un'illogicità soltanto «apparente», più vera di una nascita «logica» perché prodotta dal «fervore dello spirito» e sostenuta da una «vera necessità» interiore. Una nascita o apparizione, come si vede, simile a tante nascite ed apparizioni dei drammi espressionisti. Ma, allora, se il personaggio di Madama Pace è l'espressione di una realtà esclusivamente interiore, gli accessori realistici del suo retrobottega diventano inutili. Però, al contrario di Strindberg, Pirandello non operò in funzione dell'incomprensione prevedibile del suo pubblico, ma piuttosto obbedendo a sollecitazioni della propria concezione estetica. L'aver fatto apparire Madama Pace in mezzo a tali accessori significa che il drammaturgo all'epoca dei *Sei personaggi* era, in parte, ancora prigioniero del verismo. Il che lo privava di adeguare la sua tecnica scenica ad una «costruzione» del personaggio prettamente espressionistica.

Ciò che accomuna la poetica di Pirandello e quella di Strindberg sta nel fatto che i due drammaturghi hanno una maniera di creare la quale, secondo la terminologia di Carl Gustav Jung, si può definire «arcaica». Già Gaspare Giudice aveva rilevato nel suo *Pirandello*, quest'aspetto della creazione dello scrittore siciliano: «Non si può escludere che Pirandello nel lungo esclusivo momento della creazione estetica soggiacesse alla prepotenza d'una fantasia di tipo arcaico. Spesso infatti nell'opera dello scrittore affiorano abbastanza visibili le tracce concrete di apparizioni di fantasie che fanno parte degli automatismi psichici»⁵². E il critico cita poi codesto passo di Jung tratto dai *Tipi psicologici*: «Questa immagine [cioè la fantasia di tipo arcaico] si basa sull'attività fantastica inconscia, e appare più o meno di colpo alla coscienza come prodotto di questa, circa al modo di una visione o di un'allucinazione, ma senza possedere il carattere patologico di questa, cioè senza rientrare nel quadro clinico di qualche malattia»⁵³. A guisa di commento di questo particolare operare artistico, visto come virtù spontanea o libero avvento di una nascita necessaria, interessante e sintomatico è il seguente brano della Prefazione dei *Sei personaggi*: «(...) Coglievano [i personaggi] certi momenti della mia giornata per riaffacciarsi a me nella solitudine del mio studio, or l'uno or l'altro, ora due insieme, venivano a tentarmi, a propormi questa o quella scena da rappresentare o da descrivere (...). E così a mano a mano diveniva per me tanto più difficile il tornare a liberarmi da loro, quanto a loro più facile il tornare a tentarmi (...)»⁵⁴. I personaggi pirandelliani sorgono dunque da una sequenza extratemporale proiettata dal profondo, come dalle stesse origini nascevano i simboli del teatro espressionista tedesco o di quello di Strindberg che lo influenzò in modo determinante. Strindberg scriveva infatti in un passo di *Sulla*

⁵² Gaspare Giudice, *Pirandello*, op. cit., pp. 338-339.

⁵³ Carl Gustav Jung, *Tipi psicologici*, Astrolabio, Roma, 1948, p. 52.

⁵⁴ *M.N.*, I, p. 59.

via di Damasco: «Nella solitudine non si è mai soli. L'aria si fa più spessa, l'aria si gonfia e degli esseri cominciano a nascere, degli esseri invisibili ma che sono lì e che sono vivi»⁵⁵. Significativo è, in questo dramma dello Svedese, il carattere irrazionale dell'arrivo sulla scena, ma dopo essersi «imposti» alla coscienza dell'autore, della Donna e del Mendicante. Prescindendo dalla componente più «patologica» della personalità strindberghiana, queste nascite repentine sono il risultato di un procedimento creativo non tanto dissimile da quello descritto da Pirandello nel passo da noi citato poco fa.

Nel dramma espressionista l'azione non è più centripeta come in quello naturalistico, essa tende a tracciare l'«iter» del personaggio centrale il quale, partito da una situazione di crisi, tenta di conquistare un nuovo equilibrio interiore. Attraverso una serie di quadri, spesso indipendenti gli uni dagli altri, il drammaturgo descrive una vera «Via Crucis», una «Passione», al termine della quale il destino del personaggio si trova sigillato. D'altronde, data la solitudine in cui si muove il protagonista, dato il suo isolamento in seno ad un mondo nemico che egli combatte, l'intrigo tradizionale in questo tipo di dramma risulta senza importanza. Sovente l'azione si riduce ad una pura creazione di atmosfere ed alla registrazione dei lamenti lirico-esistenziali del personaggio principale.

Progressione per tappe, incompiute da parte di un mondo ostile, lirismo espressivo, atmosfere suggestive appaiono iscritti in particolar modo in due commedie pirandelliane: *Come tu mi vuoi* e *La favola del figlio cambiato*.

L'eroina di *Come tu mi vuoi*, l'Ignota, simbolicamente nominata, conscia del suo non-essere, decide di rompere con l'esistenza di volontario annientamento che lei conduce, per lanciarsi alla ricerca di un «ubi consistam» che la faccia «essere» qualcuno. L'azione centrata su un unico personaggio costantemente in scena e in funzione del quale tutto il resto si organizza, riproduce il modello dell'«Ich-dramma» espressionista o dramma dell'Io. La commedia si svolge su uno sfondo storico-sociale ben riconoscibile, quello di una metropoli tedesca: la Berlino della fine degli Anni Venti, che nel generale disfacimento dei valori aveva fatto della trasgressione morale la sua legge di vita. Il primo atto, il più tipicamente espressionistico, illustra in modo emblematico il disgregamento etico di quella società mediante l'ambiguo comportamento delle figure dell'omosessualità maschile alle quali si aggiungono quelle dell'omosessualità femminile, mentre il personaggio del mefistofelico Boffi, con la sua maschera diabolica che si è costruita ad arte, denuncia le menzogne e l'artificio su cui quel mondo si reggeva. Va anche notato che la passione irrefrenabile e fatale dello

⁵⁵ August Strindberg, *Le chemin de Damas*, I.A.C., Lyon, 1950, p. 21.

scrittore Salter per una cantante di cabaret, ricorda quella del professore Unrath nel film di Sternberg: *Der Blaue Engel* (*L'angelo azzurro*), di un anno posteriore a *Come tu mi vuoi*, ed esso pure ambientato nello stesso clima di dissolvimento, di rilassamento etico.

Dopo un primo atto dove appare attorniata dalle sinistre marionette dell'universo di depravazione in cui si muove, e con le quali in fondo non ha niente in comune, ritroviamo l'eroina di *Come tu mi vuoi* in un diverso ambiente: quello del supposto ex-marito, Bruno Pieri. I due atti successivi ce la presentano di nuovo estranea alla gente che la riceve: sia alla zia Lena Cucchi, sia allo zio Salesio Nobili, a Ines Masperi o al marito di questa, Silvio. Tutti, chi per una volgare curiosità indagatrice, chi per un sordido interesse materiale, le chiudono ogni via di salvezza. Nessuno insomma è capace di capire la tragica situazione dell'Ignota. Il marito soprattutto non sa «fare» di lei «sua» moglie e ciò malgrado l'intera disponibilità dell'eroina, pronta ad annullarsi in lui. Di nuovo sola, senza nessuna certezza a cui aggrapparsi, non resta all'Ignota che tornare alla sua vita anteriore in compagnia del corrotto Salter. Tornare insomma al punto di partenza, al punto zero come gli eroi dei drammi espressionistici, drammi costruiti secondo una struttura circolare. Per l'Ignota, la «Wandlung», la metamorfosi, non si è dunque avverata; per lei, la sola condizione possibile rimane quella di «maschera nuda», di «personaggio senza autore». Lo svolgimento dell'azione, paragonabile a quello dello «stationen-dramma», anche se la divisione in quadri è assente — ma lo era pure in *Der Bettler* (1912) (*Il Mendicante*) di Sorge, scritto considerato come uno dei «drammi-manifesti» della produzione espressionistica — conduce la protagonista ad accettare, ogni via di scampo essendole preclusa, il proprio infelice destino. Qui, come nella *Favola del figlio cambiato*, gli altri, il gruppo sociale, sono mossi dall'incomprensione e dalla crudeltà verso il singolo. Il ribelle pirandelliano, il marginale, come l'eroe espressionista, lotta da solo contro una collettività che difende ad ogni costo la sua falsa moralità, i suoi pesanti interessi materiali e le sue superstizioni.

Ma ciò che più conta in *Come tu mi vuoi* per la trasmissione di questi significati dell'opera, non è tanto il dialogo inteso classicamente come scambio tra personaggi antagonisti, quanto il clima creato da procedimenti specificamente espressionistici. Questo è particolarmente evidente per il primo atto dove soffia un vento di follia e di morte che rinvia di continuo, nella sua allusività, alla situazione psicologica ed esistenziale della protagonista.

Tipicamente espressionistici sono certi particolari registici e scenografici: le enigmatiche figure del vizio che si muovono nell'atmosfera molle, lasciva del salotto Salter sprofondato in una luce morbida ed incerta; la tensione rattenuta ma pronta ad esplodere che spira dal quadro, specie dagli atteggiamenti dell'Ignota per la quale la vita bacchica impersonata dai vitaioli non corrisponde ad una propensione

naturale, ma ad una scelta volutamente dimentica ed artificiale che lei nel suo intimo respinge. La tensione nata da un malessere esistenziale viene suscitata dal drammaturgo prima che con le parole, da certi movimenti caratteristici: ad esempio, da quel pazzo vorticare delle grottesche marionette ubriache intorno all'eroina che ne prova ribrezzo; dall'esplosione di certi suoni disarmonici come quel vociare simultaneo ed incomposto degli stessi «viveurs» oppure da atteggiamenti isterici o carichi di compressa nervosità: quando l'Ignota tenta, in un rapidissimo movimento di danza frenetica, di rovesciare il gibus di Boffi, che nella circostanza serve a sostituire la bottiglia di sciampagna del Lari-Fari, il cabaret dove ogni sera essa, dinanzi ad un pubblico godereccio e corrotto, in un'atmosfera surriscaldata dall'alcool, esegue un vero «Totentanz» con cui tenta, disperatamente, di dimenticare la tragedia della sua vuota esistenza.

In quanto al testo drammatico propriamente verbale, esso assume un respiro denso, concitato, di una crudezza espressiva in diretta osmosi con l'incontenibile disagio psichico della protagonista. Il registro della lingua, spesso teso fino al parossismo, la violenza del lessico, la spezzettatura sintattica, le frequenti iterazioni, il ritmo sincopato, i numerosi punti esclamativi ed interrogativi, trasformano la parola in puro suono, in grido angoscioso come in questo passo del primo atto:

«L'Ignota. (Quasi con un ruggito) Voglio dirlo!

Mop. Che Cosa?

L'Ignota. Quello che m'avete fatto.

Mop. Io?

L'Ignota. (Quasi farneticante). Tu, tutti, non ne posso più - questa è vita da pazzi - io n'ho fino alla gola - mi si rompe lo stomaco - vino, vino - pazzi che ridono - l'inferno scatenato - specchi bicchieri bottiglie - una ridda, la vertigine - chi strepita, chi balla, s'aggrovigliano nudi tutti i vizi impastati (...) - è la pazzia, la pazzia! (...). Io ho bisogno di scapparmene di qua - via da tutti, via da tutti - anche da me stessa - via - via - via - non posso più essere così (...)»⁵⁶. Parole in cui risuonano l'ardente desiderio di ribellarsi, di sfuggire ad una situazione soffocante e un'ansia di libertà da parte della donna prigioniera dell'egoismo e dell'incomprensione maschili. Aspirazioni che richiamano alla mente quelle di certe eroine ibseniane, di quelle dell'Espressionismo tedesco o, per rimanere in Italia, delle figure femminili di Rosso di San Secondo, in particolar modo Amara la protagonista del dramma omonimo scritto tra il 1913 ed il 1917. Bisogna però aggiungere che l'insoddisfazione dell'Ignota non sfocia nella violenza distruggitrice delle eroine dei drammi tedeschi o di quelle sansecondiane.

⁵⁶ M.N., I, pp. 962-963.

Come tu mi vuoi è pure riaccostabile a certi drammi di Georg Kaiser, da un lato, per il desiderio intenso manifestato dall'Ignota di rompere con il grigiore quotidiano nella speranza di vivere un'altra esistenza, più libera e più autentica, dall'altro, per il modo repentino e casuale con cui la sua spinta all'evasione si produce. Di Kaiser sono tipici a questo riguardo: *Kanzlist Krehler* (1922) (*Il cancelliere Krehler*) e *Von Morgens bis Mitternacht* (1916) (*Dall'alba a mezzanotte*). In quest'ultima commedia, il Cassiere, personaggio principale, abbandona mestiere e famiglia perché il profumo di una signora italiana presentatasi allo sportello della banca in cui lavora, gli ha fatto improvvisamente intravedere un universo di felicità agli antipodi del suo misero ambiente di piccolo impiegato. Ci sembra utile menzionare che tra Pirandello e Kaiser esistono altre somiglianze. Per esempio per quel che riguarda la natura del modulo linguistico. Se in entrambi il linguaggio vibra di una forte passionalità, esso rimane tuttavia molto controllato. L'estremismo linguistico di certi scritti teatrali espressionistici: quelli di Sternheim, di Stramm, di Walden, tranne in *Von Morgens bis Mitternacht*, è per lo più assente dalle opere di Kaiser. Il teatro kaiseriano, anche se non esclude il lirismo, ha generalmente un andamento discorsivo-dialogico. Non è indifferente sottolineare che Kaiser riconosceva in Platone, specie quello del *Fedone* e del *Simposio*, un maestro della drammaturgia. «Tutto — dichiara Kaiser — (...) ciò che viene espresso in maniera assai pregnante entro forma di dialogo è immediatamente rappresentabile. Giacché la forma dialogica esige dal suo autore la più puntuale concretezza che possa essere strappata dal pensiero. Per appoggiare la mia tesi rimando senza ambagi a Platone. Platone ottiene tensioni in una maniera che può essere raggiunta soltanto dalla realizzazione più chiara di un pensiero. Mai si è finora riusciti a creare un'azione, una sensazione come ciò che viene pensato. La testa è più forte del sangue»⁵⁷. Mentre la maggior parte degli espressionisti tedeschi esaltava «l'estasi del sangue» e proponeva un'arte essenzialmente basata sull'irrazionalità, Kaiser dichiarava che il gioco del pensiero insegna a rinunciare al gusto meramente lirico in favore di ciò che egli chiamava il «piacere concettuale».

Anche a non volere cadere nell'errore di tanti critici propensi a vedere in Pirandello solo cerebralità e filosofia, è difficile sostenere, come è possibile farlo in Italia per un Rosso di San Secondo, che il suo teatro abbia il turgore enfatico e le impennate lirico-estatiche degli eredi degli «Sturmer» quali furono gli espressionisti tedeschi. Difficile è anche trovare nel teatro pirandelliano qualcosa che somigli all'e-

⁵⁷ Georg Kaiser, *Das Drama Platons*, in «Masken», XIV (1918), n. 7, pp. 97-98; riprodotto in A. Soergel, «Dichtung und Dichter der Zeit», Neue Folge, Im Banne des Expressionismus, 4^a rist., Leipzig, 1927, p. 684.

strema condensazione del linguaggio espressionista, spesso monosillabico, ridotto agli elementi-base, telegrafico, così lapidario che sembra fungere da «sismogramma» dell'anima. Del continuo freno posto al lirismo sfrenato, Pirandello ne fornì una spiegazione in sede teorica quando, sulle orme di Séailles, nei saggi *L'Umoreismo* (1908) e *Arte e Scienza* (1908), precisò i lineamenti della propria estetica. Nella creazione artistica, afferma Pirandello, il momento intuitivo non esclude l'intervento critico della riflessione che, come inerente ad esso, contemporaneamente vi si affianca.

Interessante, benché di tutt'altra natura, è una dichiarazione dello scrittore agrigentino sull'amico Rosso di San Secondo. Eccola: «San Secondo è senza dubbio pieno di me perché è cresciuto con me fin da ragazzo, ma ha un temperamento suo proprio e particolare: io sono calmo, egli è un esasperato; io sono un cerebrale che smorza e spegne anche col soffio di una commiserativa ironia ogni fiamma di sentimento, egli è al contrario un passionale impetuoso e sanguigno»⁵⁸. Riportiamo questa dichiarazione perché al di là della caratterizzazione di due temperamenti antitetici, se ne possono trarre utili insegnamenti per chiarire indirettamente, due stili drammatici diversi: uno, quello di Rosso, essenzialmente lirico e stimolato dalla passione sconvolgente, l'altro, quello del drammaturgo d'Agrigento, vibrante esso pure di passionalità, ma più incline al lucido ragionamento.

Per tornare a *Come tu mi vuoi*, notiamo che il riso assume spesso in Pirandello un ruolo analogo a quello del grido espressionistico. Vogliamo parlare del riso quando esplode isterico come nella bocca della Figliastro o in quella dell'Ignota. Esso è allora carico della stessa tragica angoscia ed è il segno, la spia di un malessere, di uno strazio che non può più essere trattenuto.

Come nel primo, anche negli atti successivi di *Come tu mi vuoi* non esistono veri scambi tra la protagonista e gli altri personaggi. Le repliche in realtà sfiorano soltanto la superficie delle cose, s'incontrano raramente. Chiuso in sé, ognuno segue il proprio discorso. Più che allo svolgimento di una vera azione, assistiamo alle effusioni liriche della protagonista: effusioni spesso destinate a tradurre con accenti scorati la sua pena di «vivere così». È il caso, tra molti altri, in questo passo dal vibrante pathos:

«L'Ignota. Allora, insozzata da non potersi più ripulire, via, col più stupido di quegli ufficiali (...) via, prima a Vienna, per anni, nel trambusto dopo il crollo della guerra... Poi a Berlino... in quell'altro manicomio... S'impara a danzare... La pazzia s'illumina... applausi... un delirio... Non vedi più la ragione di spogliarti di quei veli colorati della pazzia... puoi anche scendere in piazza, andare per le strade con quei veli... nei caffè notturni, dopo le tre, tra i buffoni in marsina (...)»⁵⁹.

⁵⁸ Il passo si trova in: Sabatino Lopez, *Dal carteggio di Virgilio Talli*, Milano, 1931, p. 161.

⁵⁹ *M.N.*, I, p. 1024.

Un altro procedimento espressionistico presente in *Come tu mi vuoi* è quello che consiste più nel suggerire che nell'esprimere a parole ciò che serpeggia nell'animo dei personaggi. Spesso nella commedia, il «non-detto», attraverso le lunghe didascalie che cessano di essere la semplice traccia strumentale alla realizzazione spettacolare del testo, acquista maggior importanza della parte verbale «detta» per capire l'andamento dell'azione. Il cammino di quest'ultima è per esempio segnato dalle numerose pause, come dai silenzi allusivi, volutamente predisposti dal drammaturgo. Tramite le stasi dell'azione, il tempo diventa un tempo interiore, un tempo vissuto; si identifica alla durata bergsoniana. Ciò è evidente all'inizio del terzo atto dove, nella didascalia introduttiva, leggiamo: «Guarda [Masperi] tutti gli altri, che sono come freddati nell'attesa che si protrae da quasi mezz'ora (...). Questa mezz'ora d'attesa pare quasi quasi più lunga, ormai, dei quattro mesi che ha fatto passare prima di accordare quella visita che avrebbe dovuto avvenire subito. Questa protratta attesa deve far quadro al levarsi della tela»⁶⁰. Durante quest'arresto dell'azione, durante questa pausa dilatata — la quale, insiste l'autore «deve far quadro» — la tensione si addensa mettendo ognuno dei personaggi del gruppo sociale avverso all'eroina di fronte allo specchio della coscienza, costringendolo a chiarire a se stesso il proprio atteggiamento riguardo all'Ignota di cui attende ansiosamente di conoscere in modo egoisticamente interessato l'identità. Dopo una pausa simile, così pregna di significati, il destino dell'Ignota appare delinearsi con precisione.

Suggestiva, è ancora una volta la luce che, nel suo variare, segue, come commentandola, l'evoluzione di un'azione in fine dei conti essenzialmente interiorizzata. La prima didascalia del secondo atto descrive la villa Pieri all'arrivo dell'Ignota, in questo modo:

«La parete di fondo è aperta su una loggia (...). Si scorge da questa loggia un delizioso paesaggio, calmo, verde, assolato, anch'esso di tinte chiare, riposante. Sul finire dell'atto s'andrà velando d'ombre violacee»⁶¹. I colori, qui, sono percepiti non dall'occhio esterno, dall'occhio del corpo, ma dall'occhio «interno», dall'occhio dello spirito degli espressionisti. I colori chiari, riposanti, dell'inizio, sono come la visualizzazione della speranza segreta dell'eroina, speranza di redimere un'esistenza sbagliata e tragica scoprendo nuove ragioni di essere; mentre l'incupirsi delle tinte alla fine dell'atto non è che il riflesso di un diverso stato d'animo sostitutosi al primo: la triste presa di coscienza, da parte dell'Ignota, della meschina ragione che spinse Bruno Pieri a volerla presso di sé.

Ritroviamo la stessa caratteristica, più lirica che drammatica dell'azione in *La favola del figlio cambiato*, dalla struttura molto simile

⁶⁰ *Ibid.*, I, pp. 999-1000.

⁶¹ *Ibid.*, I, p. 970.

anch'essa a quella di numerosi drammi dell'Espressionismo tedesco: un insieme di cinque quadri, finalmente isolabili gli uni dagli altri, in cui appare un personaggio centrale, la Madre, che percorre una serie di tappe delle quali la propria esistenza acquista un senso col ritrovamento del figlio. L'azione, specie nei tre primi quadri, vi è praticamente immobile. Quel che conta sono le atmosfere suggestive. I due primi quadri, in cui echeggia ininterrottamente il dolore della protagonista, sono soltanto un continuo canto lirico, un lungo lamento.

Vari mezzi registici e scenografici concorrono a suscitare un clima cupo e sconcolato. Nella prima sequenza: la cruda luce che fa sbalzare il viso spettrale della Madre su uno sfondo scuro e nudo, il contrappunto rumoroso del gruppo ostile, la totale immobilità che appare come pietrificata nel proprio dolore, il grido straziante con cui implora che le si restituisca la sua creatura e che risuona tale un leitmotiv. Un grido carico d'angoscia che nella sua violenza primordiale: «un grido nato dalle viscere»⁶², ricorda l'«Urschrei» espressionista⁶³.

Anche i gesti tendono allo stesso fine, i gesti che sono gli ausiliari con cui, come disse Walter von Hollander, «l'anima senza vergogna si svela attraverso il corpo»⁶⁴. Così appaiono gli atteggiamenti del coro delle madri, vittime come la protagonista della stessa potenza occulta e malefica. Il coro, dice una didascalia, «sentendo proferire la parola 'le donne', si agita, come se un vento orribile, da cui non sappiano come ripararsi, le investa all'improvviso, si torcono, gridano a lamento»⁶⁵. Al pari di quel che succede in tanti drammi dell'Espressionismo tedesco, qui, il gesto non «segue», ma con la sua forza allusiva «precede», annunzia la parola, la quale non fa che prolungarne la portata mediante la propria espressività. L'esempio più noto è quello del Cassiere che nel dramma di Kaiser *Dall'alba a mezzanotte* si butta ginocchioni davanti alla croce e, colle braccia aperte, mormora disperatamente: «Ecce homo!». Il Cassiere non pronunzia questi due vocaboli accompagnando la parola col gesto delle braccia, è la posizione stessa del proprio corpo, lo sforzo del suo gesto, che «lo» fa esclamare: «Ecce homo!».

L'azione, ridotta come abbia detto a pura emotività, progredisce attraverso le didascalie che assumono una vera legittimità di lettura. Essa non si sviluppa più mediante il tradizionale dialogo, ma tramite procedimenti non verbali fortemente drammatizzati. È così che il

⁶² *Ibid.*, II, p. 1297.

⁶³ Su questo registro si possono ascrivere per esempio anche le grida della Madre e della Figliastro dei *Sei personaggi*.

⁶⁴ Walter von Hollander, *Expressionismus des Schauspielers*, in «Die Neue Rundschau», 1917, Bd. I, pp. 575-576; riprodotto in Paul Pörtner, *Literatur-Revolution 1910-1925. Dokumente. Manifeste, Programme*, II, Zur Begriffbestimmung der Ismen, Hermann Luchterhand Verlag, 1961. La presente citazione si trova a pagina 239.

⁶⁵ *M.N.*, II, p. 1230.

dolore dell'eroina, già moltiplicato dal coro delle madri, viene intensificato viepiù da una concezione espressionistica dello spazio. Infatti, sperdendosi nella lontananza della notte, il grido della protagonista, alla fine del primo quadro, dilata lo spazio, allargandolo all'estremo e rendendo nello stesso tempo infinito il dolore della Madre:

«Si fa buio. D'un tratto nel buio si sente gridare con voce che s'allontana:
Figlio mio!
Figlio mio!»⁶⁶

Similmente a quel che succede nei drammi espressionisti tedeschi, qui, il transeunte, il dolore di una madre, viene proiettato sopra un piano dalle dimensioni cosmiche.

La lingua, con le sue numerose iterazioni, esclamazioni, interrogazioni, serve essa pure a creare un clima in linea di massima dominato dagli accenti patetici:

«La Madre. Ma io? ma io? Che Dite!
Voglio correre subito a prenderlo!
Se l'avete veduto,
dovete pure saperlo, dov'è,
Ditemelo, Vanna Scoma!
Morro, se non lo so!
se non me lo dite, morrò!»⁶⁷

Il secondo quadro è caratterizzato da una fissità ed un'atemporalità simboleggiata dalla rigidità della fattucchiera che se ne sta nell'oscurità «immobile con le mani posate sulle gambe e non par vera»⁶⁸, mentre una maschera le copre il viso.

L'azione, nel significato che abbiamo precisato, non ha nessuno sviluppo: in un'atmosfera favolosa, allucinata, risuona di nuovo l'unico ed ossessionante motivo, l'inconsolabile disperazione della Madre. Una disperazione che le ripetute ed angosciate domande di quest'ultima traducono, ma che affiora anche nel suo ritratto fisico e nelle sue grida strazianti:

«E tutta scarmigliata: è corsa nella notte, sempre gridando ora sorretta dalle due vicine, con la testa che le ciondola dalla stanchezza, quasi senza più voce per l'affanno della corsa e il troppo gridare, ripete entrando come un'eco del suo grido disperato:
Figlio mio...
Figlio mio...»⁶⁹

⁶⁶ *Ibid.*, II, p. 1241.

⁶⁷ *Ibid.*, II, p. 1252.

⁶⁸ *Ibid.*, II, p. 1245.

⁶⁹ *Ibid.*

Un taglio reciso, sul piano registico e scenografico divide il terzo quadro, il caffè del porto⁷⁰, dai due primi. Un contrappunto grottesco, animato e chiassoso, succede all'immobile e doloroso clima precedente. Apparentemente veristico, il quadro accentua il rilievo di alcune figure su cui, in modo calcolato, il drammaturgo concentra il suo interesse: la sciantosa «tutta ritinta con sottanella a ombrello di tutti i colori»⁷¹, il pianista «un vecchietto capelluto e sonnolento»⁷², la padrona «di rubiconda grassezza burbera e baffuta»⁷³, la Regina «giovane scema (...). Buttata a terra (...). Sempre ingravidata, non sa mai di chi (...). Tiene gli occhi chiusi; quando li apre, imbambolati, ride stupidamente d'un riso vano: largo e senza suono, da maschera»⁷⁴, Figlio-di-re, tragico burattino scosso da tic nervosi, storpio e esso pure mezzo scemo.

Un simile ed accentuato contrasto con i quadri precedenti sul solo piano del clima che li caratterizza, non mira certo a spingere avanti l'azione, ma, registicamente, agevola la comprensione del dramma sottolineando in modo espressionistico-visivo il divario tra l'individuo isolato e la collettività. Al carattere genuino, patetico, del dolore materno, si oppone la bruttezza, la falsità, l'inumanità di quei grotteschi manichini.

Nei due ultimi quadri, mentre gli elementi figurativi diventano meno importanti, il mezzo verbale — accade la stessa cosa in *Come tu mi vuoi* — assume un ruolo più decisivo. Comunque, anche qui, continua l'allusività di certi procedimenti espressivi orientati verso la creazione di un'atmosfera prevalentemente lirica: l'evasione fantastica del Principe, il quale scopre nella natura mediterranea inebriante il senso primigenio dell'esistenza che una società ipocrita ed alienante gli aveva fin lì impedito di trovare. La risoluzione del dramma del Principe grazie alla conquista di una dimensione umana autentica simboleggiata dal suo ritorno presso la madre vera, avviene dunque non quanto risultato di un procedimento riflessivo e logico, ma come la conseguenza di un atteggiamento essenzialmente affettivo ed intuitivo scaturito dal contatto con il mondo naturale che prende qui il volto della Terra Madre, ed al quale simbolicamente sembra congiungersi quello di una creatura umana, di una madre in carne ed ossa.

⁷⁰ Anche Pirandello, anzitutto nelle ultime opere, e ciò conformemente all'idea ch'egli si faceva dell'uomo novecentesco, ambienta frequentemente i suoi drammi, non tra le pareti del «salotto buono» dove il personaggio-uomo viveva sicuro di sé, ma, come gli espressionisti d'oltralpe, in luoghi provvisori, in luoghi di passaggio in cui s'incontra un'umanità inquieta e sbandata: caffè del porto, come qui; cabaret in *Questa sera si recita a soggetto* e in *Come tu mi vuoi*; taverna in *La nuova colonia*.

⁷¹ *M.N.*, II, p. 1263.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

Lo stesso orientamento espressionistico è rilevabile in un'altra opera pirandelliana: *La Sagra del Signore della Nave*. In questa commedia l'intento del drammaturgo è di presentarci l'immagine di un'umanità dai tratti marcatamente negativi, un'umanità prevalentemente bestiale. Espressionisticamente concepite sono la struttura dell'opera e la «costruzione» del personaggio drammatico. Infatti, *La Sagra* è soltanto una successione di quadri nettamente distinti ed a sé stanti, dove appaiono degli individui fortemente tipizzati il cui vero ruolo è di dare, non una semplice fotografia naturalistica dei costumi siciliani, ma, mediante una serie di simboli, di procedere alla determinazione di un'umanità che, al di là dell'ambiente regionalistico in cui viene presentata, possa apparire come di ogni luogo e di ogni tempo, ossia universale. Il drammaturgo stesso precisò un tale intento — che fu alla base delle opere della corrente «eternista» dell'Espressionismo tedesco — dichiarando su «L'Impero» dell'11 novembre 1924: «*La Sagra* è un affresco violentissimo nel quale ho voluto rappresentare quanto c'è di tragico nella bestialità umana; è la rappresentazione del peccato e della penitenza di questo armento umano (...)».

Il significato profondo della commedia è di nuovo affidato ad un'atmosfera dal ricco valore semantico ed alla cui nascita contribuiscono dei mezzi tipicamente espressionistici. L'essenziale non sta ancora una volta nello sviluppo di un'azione tradizionale, centrata su un intrigo, ed il cui scioglimento mette un termine alla collisione tra personaggi antagonisti. Il che non vuol dire che la tensione sia assente. Essa, anzi, spia del significato dell'opera, si amplifica fino a raggiungere un'intensità parossistica. Ma questa tensione segue delle vie nuove, essenzialmente registico-scenografiche, la parte verbale servendo soltanto a sottolineare ciò che la didascalia da sola esplicita chiaramente. Tutto è indirizzato allo scopo di fornire, in modo visivo-auditivo, l'immagine di quel che «ogni» uomo — e non tale o tale individuo sociologicamente determinato — diventa quando si abbandona alla bestia che rugge e grugnisce negli strati profondi del proprio essere. Il penultimo quadro è, al riguardo, degno d'attenzione. Grazie a dei procedimenti meramente scenico-gestuali, il drammaturgo riesce ad infondere in un'azione in fondo statica, un'agitazione massima che rispecchia limpidamente l'animalesca e triviale indole dei quattro giocatori di carte e delle loro compagne di baldoria: «Divisi i rissanti, tra il tumulto crescente, le tavole rovesciate, donne ubriache strappate, scarmigliate e uomini in foja sbornati e furenti si rovescerano da destra e da sinistra sulla scena e (...) avvinazzati si butteranno a danzare un frenetico trescone»⁷⁵.

⁷⁵ *Ibid.*, II, p. 502.

Il personaggio, nonostante le apparenze, non è presentato in modo veristico. Il ritratto fisionomico intenzionalmente deformato e caricaturale realizza l'esteriorizzazione, rendendola leggibile, di una realtà metafisica, quella di una sostanza umana affine alla più matta bestialità.

Mimiche, atteggiamenti rivelatori, gesti espressivi, lumeggiano in modo figurativo ed immediato quell'oltre di cui abbiamo detto l'importanza per l'Espressionismo, e che l'allentarsi di ogni ritegno lascia affiorare e manifestarsi liberamente in occasione della festa in onore del Signore della Nave, vero baccanale durante il quale le passioni più elementari si scatenano con una rara violenza dionisiaca. Usando un procedimento simile a quello cinematografico, il drammaturgo pone sotto i nostri occhi una sfilata di grotteschi fantocci, di individui violenti, laidi e volgari: il Medico, il Pedagogo, l'Avvocato, il Proprietario, il Norcino, il Tavernaio, gli operai avvinazzati, le donne del trivio, tutti colti improvvisamente sotto il loro vero giorno.

Alla creazione dell'atmosfera violenta, frenetica che domina lungo tutto il dramma, partecipano pure i rumori che puntano anch'essi in direzione espressionistica. Particolarmente efficace è il passo in cui ai gridi altissimi dei maiali che il Norcino sta sgozzando, si mescolano, senza che si possa differenziarle con esattezza data la loro identica natura, le urla di coloro che reggono gli animali. L'espressività dei vari rumori e suoni è tale che col loro solo ausilio è possibile seguire la progressione dell'azione, cioè l'ampliarsi del baccano, della sguaitatezza della folla dei festaioli: a mano a mano che la tensione cresce, le grida degli uomini finiscono col superare in intensità le strazianti strida delle bestie scannate. Una lunga didascalia — e ciò ribadisce l'importanza voluta del ruolo acquisito dagli elementi extraverbali — contiene esclusivamente delle notazioni auditive aspre e dissonanti destinate a generare un clima orgiastico: «A questo punto comincerà a crescere, dietro le quinte, il bailamme che a poco a poco diventerà fracasso e scompiglio di gente imbestialita nell'orgia. Le strida delle bestie scannate saranno coperte dai berci dei venditori ambulanti, dagli inviti dei tavernai (...) dei norcini ai loro banchi di vendia, dai tumulti di risse improvvise tra sbornati e sghignazzate e suoni in contrasto di vari strumenti di sonatori ambulanti (...)»⁷⁶.

Il significato della *Sagra* non è però univoco. La bestiale violenza che scoppia in una specie di tripudio di ascendenza pagana, non esclude in codest'umanità «primitiva» la presenza di una certa religiosità identificabile con la vecchia e primigenia paura del soprannaturale.

Come *Questa sera si recita a soggetto*, la *Sagra* è impostata espres-

⁷⁶ *Ibid.*, II, pp. 500-501.

sionisticamente sul contrasto tra due luoghi simbolici: una taverna ed una chiesa. Un contrasto che chiarisce in modo soprattutto scenico-allusivo il significato dell'opera, ribadito nel quadro finale. In primo luogo, un contrasto auditivo che rinvia continuamente ad una realtà interiore e assolve il compito di rivelare un sovra-senso. Mentre la taverna è invasa da un baccano indescrivibile dove si mescolano grida selvagge e triviali insulti, ad un certo momento, dalla chiesa, sottolinea una didascalia: «appena percepibile, verrà un lento coro nasale accompagnato dall'organo»⁷⁷. La musica suadente dell'organo, la voce del coro, cupa e insistente sembrano accennare al lento cammino sotterraneo nell'animo degli indemoniati, di quella potenza nascosta che li condurrà loro malgrado, alla contrizione finale.

In secondo luogo, un contrasto visivo, altrettanto simbolico del primo. Allorché all'interno della taverna esplode una rissa accanita tra uomini e donne avvinazzati che porta il clima al colmo della concitazione, la luce, dice una didascalia, «si farà di fiamma sulla scena»⁷⁸. E, quasi contemporaneamente, fuori, davanti alla chiesa, allorquando rimbomba il suono della campana, questa luce, sempre secondo le indicazioni del drammaturgo «da rossa si farà violetta»⁷⁹. Di nuovo dunque la luce colorata funge da specchio e rischiarata la zona più nascosta dell'io mentre la cieca passione, l'istinto scatenato, si colorano simbolicamente di rosso, l'incupirsi della luce, il suo degradare verso il violetto, suggerisce un riemergere della coscienza negli individui imbestialiti; coscienza invasa dalle ombre paurose di una realtà tremenda, benché invisibile.

Interiorizzato, a guardar bene, è pure il suono della campana. Più che l'orecchio esterno, questo suono, di cui ci è detto che è «cupo enorme solenne»⁸⁰, sembra raggiungere e colpire la parte profonda dell'anima dei festaioli i quali nell'udire la campana «come atterriti, taceranno cangiando le urla in un bestiale affanno di pianto, in una mugolante ansima di contrizione»⁸¹.

Infine, caratteristico dell'espressione visivo-auditivo della *Sagra* appare il modo in cui viene descritta la processione che chiude la commedia.

In questa umanità rozza, il superstite spirito religioso è in definitiva dovuto alla sua istintiva paura dinanzi alla morte; la morte ch'essa tenta di dimenticare facendo baldoria e che viene emblematicamente figurata da numerose immagini altamente significative: quella del «grande macabro crocefisso insanguinato»⁸², quella dell'«altissimo

⁷⁷ *Ibid.*, II, p. 500.

⁷⁸ *Ibid.*, II, p. 502.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

prete spettrale»⁸³ che lo regge, oppure quella dei «due chierici anch'essi spettrali»⁸⁴ che si tengono ai lati del canonico. L'impiego della tecnica espressionistica continua poi nella maniera con cui il drammaturgo s'attarda ad ingrandire, deformandole, le reazioni della folla che, in seguito ad un bagliore di lucidità, atterrata dalla propria abiezione, s'incammina vacillando e mugolando dietro l'effigie del Redentore: «Molti andranno barcollanti e non cesseranno di picchiarsi il petto e di piangere e di gemere a mano a mano più forte, altri, non riuscendo a levarsi in piedi, resteranno accosciati sul palcoscenico come bestie ferite, barbugliando»⁸⁵.

A più riprese, leggendo questo lavoro drammatico di Pirandello, oltre alle figure dal taglio aspro di Georg Grosz, ho pensato a certe opere pittoriche fiamminghe: di Bosch, di Brueghel e, specie per il quadro finale, all'ensoriana «Entrata di Cristo a Bruxelles». Ciò deriva in primo luogo dal numero imponente dei personaggi che scompostamente si agitano sul palcoscenico e sembrano occupare e riempire ogni angolo dello spazio. In secondo luogo perché le varie scene appaiono come un brulichio di esseri grotteschi, volgari, repellenti, relegati al rango del brutto da quella loro fisionomia deturpata fino al mostruoso in cui pare possibile avvertire la conseguenza di qualche ontologica condanna.

François Orsini

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, II, pp. 502-503.

L'IMPERO DEL BRASILE NELLE RELAZIONI DIPLOMATICHE DEL BARONE ANTONINI

Vari anni fa veniva pubblicato — ad opera dell'Istituto Cultural Italo-Brasileiro — il carteggio del barone Emidio Antonini, primo diplomatico inviato dal Sovrano del Regno delle Due Sicilie presso l'Impero del Brasile¹. Come avverte nella prefazione il curatore, Edoardo Bizzarri, il volume nacque come prima testimonianza delle relazioni diplomatiche che intercorsero tra il regno napoletano e il giovane impero brasiliano e fu corredato di un ricco indice onomastico che si è rivelato indispensabile per l'individuazione dei vari personaggi che il nobile napoletano cita nelle sue missive.

In realtà, la lettura di quelle pubblicate e in particolare di altre inedite, anch'esse dell'Antonini, custodite nell'Archivio di Stato di Napoli², offre alcuni spunti di riflessione tendente a ricostruire l'esperienza umana, politica e ideologica vissuta dal barone napoletano in quella sede.

Alla decisione maturata da Francesco I di riconoscere l'indipendenza del Brasile dal Portogallo concorrevano i legami di parentela che univano i sovrani dei due stati³ e soprattutto l'esigenza di trovare nuovi sbocchi alla marina mercantile napoletana. Nella direzione del Brasile i traffici apparivano particolarmente allettanti, e già da alcuni anni le nazioni europee e gli Stati Uniti dimostravano di trarne buoni profitti.

Si decise, quindi, come primo passo, di accogliere con simpatia il marchese di Taubaté, «nella qualità di incaricato d'affari dell'Impera-

¹ Barão Antonini, *Relatórios sobre o Brasil (1828-1831)*, Instituto Cultural Italo-brasileiro, caderno n° 2, São Paulo 1962.

² Archivio di Stato di Napoli, fondo *Ministero Esteri, Fascio* (d'ora in avanti A.S.N., E.F.) 177 e 178.

³ Francesco di Borbone, Duca di Calabria, aveva sposato Maria Isabella, sorella di Carlotta Gioacchina, moglie di João VI e figlia di Carlo IV di Spagna. Il Monarca portoghese sperava che Maria Cristina, figlia di Francesco, andasse sposa all'Infante D. Miguel. Nel 1818 chiese la mano della principessa. Con i noti eventi degli anni successivi, egli fu costretto a chiedere al Duca di rimandare a tempi migliori il matrimonio che non ebbe più luogo.

tore presso il Regno delle Due Sicilie»⁴ e, nel contempo, si stabiliva di inviare una missione diplomatica nell'Impero. La scelta cadde sul barone Emidio Antonini, dopo il rifiuto del conte Ferdinando Lucchesi Palli, inizialmente indicato⁵.

Fin da quando, a Parigi, dove era accreditato presso la Corte, seppe di essere destinato in Brasile, il diplomatico si preoccupò di informare i destinatari delle sue missive⁶, in un carteggio che va dal 1828 al 1831, sugli affari dell'Impero. Al rientro in Europa, nel 1830, e fino al 1831, continuò a fornire notizie sulla storia tumultuosa del paese in quegli anni e sulla famiglia imperiale del Brasile, concludendo che forse sarebbe stato opportuno «che si soprassedesse per altro tempo ed attendere, che le cose in quella contrada sieno meglio conosciute»⁷.

Il nobile napoletano lasciò con palese rammarico la sede di Parigi e si imbarcò per quel «lontano emisfero» pieno di dubbi e di perplessità, come si evince dalla lettura della missiva, inedita, datata Parigi 16-3-1829, il cui contenuto appare permeato di blanda malinconia e di rimpianto per la città e l'ambiente che lascia:

Parigi, 16 marzo 1829

Eccellenza

Nel momento di mettermi in cammino per la lontanissima Missione, alla quale Sua Maestà si è degnata destinarmi, mi permetta d'intrattenere per la prima volta V.E. su quanto mi riguarda personalmente in rapporto alla della Missione. Le indicazioni che ho prese da questo Sig.^{te} Marchese di Gabrias, che torna da Rio Janeiro, owo è stato Ministro pel Re di Francia, sono assolutamente scoraggianti pel dispendio di quel soggiorno, ed il Corpo Diplomatico vi è in somma evidenza, l'Imperator D. Pedro (come in tutti gl'Imperi nascenti) amando di essere continuamente circondato. Senza entrare ne' dettagli datimi sulla dimora a Rio Janeiro, dirò solo a V.E., che la spesa uguaglia quella di Londra, ed in molti articoli la sorpassa (per esempio un[a] cattiva vettura si paga dieci pezzi duri al giorno) e la carrozza vi è di necessità assoluta tanto per la Corte, che per l'estensione della Città e pel clima estenuante. Nessuno meglio di V.E. sa di qual sufficienza possano essere, ciò premesso, in Londra settanta lire sterline al mese, e quanto presso a poco ammontano i miei appuntamenti. Allorché V.E. mi fece proporre dal Sig.^{te} Principe di Castelci-

⁴ A.S.N., E.F. 177, Rapporto del ministro degli Affari Esteri al Sovrano, 1826. Taubaté sarà destituito nel febbraio del 1830 e il suo posto sarà preso dal Console Generale in Napoli, António de Souza Dias.

⁵ Sui rapporti tra il Regno delle Due Sicilie e l'Impero del Brasile — con particolare riferimento all'attività dell'Antonini — cfr. P. Scarano, *Rapporti politici, economici e sociali tra il Regno delle Due Sicilie e il Brasile (1815-1860)*, in «Archivio Storico delle Province Napoletane» anni 1956-1959.

⁶ Una fitta corrispondenza intercorse tra il 1828 e il 1831 fra il diplomatico e il Cavaliere de' Medici, incaricato del Portafoglio degli Affari Esteri. Altre missive erano indirizzate al Principe di Cassaro, Segretario di Stato incaricato per gli Affari Esteri e al Barone De' Girardi, Direttore del Real Ministero degli Affari Esteri. La corrispondenza da e sul Brasile si trova conservata nell'A.S.N., E.F. 177 e 178.

⁷ Relazione n° 88 inviata da Parigi il 13 giugno 1831 al Principe di Cassaro, in Barão Antonini, *cit.*, pag. 91.

cala il soldo, che si destinava alla Missione del Brasile, m'imposi il dovere di non fare alcuna osservazione, perché non avevo nozioni esatte sul soggiorno di quella Capitale, ma ora non posso fare a meno di rassegnare all'E.V. quelle, che mi sono procurate, aggiugnendole, che la Prussia, che stipendia meno largamente, ha ssegnato all'Incaricato d'affari, a quel che mi si assicura, cento lire sterline al mese.

Se V.E. avrà la bontà di far presenti al nostro Clementissimo Real Padrone le mie attuali umili osservazioni, S.M. farà nella sua giustizia e degnazione ciò che crederà convenevole.

Intanto assicuro V.E., che deciso a sacrificar la mia vita e i miei interessi pel Servizio della Maestà sua, parto contento per la missione di cui mi ha onorato, persuaso, che nella Sua Clemenza vorrà avere in qualche considerazione pel mio futuro destino ed il Posto sommamente piacevole da cui parto, i disagi e i rischi di due lunghe e penose navigazioni, il pericolo, in questa prima, dei Corsalì, che infestano l'America del Sud e che hanno ultimamente attaccato e spogliato un Paquebot Inglese, la precaria tranquillità di tutti gli Stati dell'America meridionale, quella del Brasile non riposando che sulla energica presenza dell'Imperatore D. Pedro, ed in fine il clima sommamente pericoloso per gli Europei. Che se venisse a rompersi per motivi di guerra la comunicazione con questo Continente qual triste posizione sarebbe il trovarsi ad una così grande lontananza!

Supplicando V.E. a perdonare che per la prima volta abbia osato di così lungamente occuparla di cose mie particolari, profitto di questa occasione per avere l'onore di confermarmi con profondo ossequio e rispetto

Um.^o Dev.^{mo} Ob.^{mo} Ser.^{te} V.^o
Emidio Antonini⁸

La missione a cui l'Antonini era stato destinato — che egli accetta solo per dovere di obbedienza — crea perplessità e inquietudini nel diplomatico ancor prima di giungere nel nuovo continente. La nostalgia per i luoghi che abbandona e i timori per i rischi connessi alla nuova missione, alimentati dalle notizie fornitegli da chi lo ha preceduto, provocano una situazione necessariamente mistificata e gratuita che lo mette in una condizione psicologica negativa verso l'ambiente che sta per conoscere direttamente.

Questo sentimento di diffidenza si accresce all'arrivo nella città di Rio, al momento della verifica di una «diversità» che già gli si era rivelata insopportabile durante il lungo viaggio.

La città che si apre agli occhi dell'Antonini è ben diversa dalle eleganti metropoli europee cui era stato destinato nei precedenti incarichi: Rio è vista e descritta come una città sporca⁹ e con un assetto urbanistico che crea notevoli difficoltà nei trasporti e negli scambi di comunicazioni; e non meno deprimenti gli appaiono i suoi dintorni dove l'anziano diplomatico era stato costretto a riparare, «ad una mezza lega dalla Città in un sobborgo, detto Catete, esposto alla brisa del mare»¹⁰. Anche qui il disagio è grande, perché «si è manifestato

⁸ A.S.N., E.F. 178.

⁹ «(...) La mia salute lotta coll'intemperie di questo clima, ove l'umidità aumenta a misura che crescono i gradi del calore, e nella proporzione stessa il fetore, che l'immondizia mantiene nella Capitale». Rapporto n° 23, inedito, spedito il 16 ottobre 1829 a Medici, in A.S.N., E.F. 177.

¹⁰ *Ibidem*.

l'insetto chiamato Cupin. Questo insetto difficilissimo da estirparlo dalle case che invade, è una specie di formica bianca, che sembra debolissima, ma che in una notte rode un gran baule di biancheria, ed ha la forza di sbucare qualunque forte cassa che la racchiude»¹¹.

Durante tutto il periodo di permanenza in quel «lontanissimo emisfero», Antonini sembra dunque preoccupato di definire una serie di situazioni in maniera piuttosto intenzionale, perché finalizzate a due scopi ben precisi. Il primo risulta chiaro fin dall'arrivo in Brasile e si manifesta nell'insofferenza verso il clima tropicale e con i conseguenti problemi di salute¹² che fanno sentire immediata la necessità del rientro in Europa:

«(...) Infinita è l'impazienza colla quale attendo le Determinazioni Sovrane in seguito del contenuto del Dispaccio de' 14 Gennaio ultimo seg.¹⁰ col n° 15, poiché la stagione autunnale avanzando, la lunghissima navigazione nell'Atlantico diviene più che mai penosa, e si fa pericolosissimo l'approdo alle coste tempestose dell'Europa, specialmente in Novembre e Dicembre; senza contare il rischio che si corre pel passaggio da un clima ardente all'estremo rigore del freddo d'Inghilterra e di Francia;»¹³.

Le pressanti esigenze economiche al fine di mantenere dignitosamente la propria missione in Brasile, inducono Antonini a soffermarsi più volte sulla necessità di adeguarsi al tenore di vita brasiliano, elevatissimo, con la conseguente e più volte ripetuta sollecitazione a spedirgli il «soldo» a lui spettante; ciò tuttavia non lo priva di quella pedante dignità manifesta in tutti i suoi scritti, come risulta dalla seguente nota inedita:

Rio Gianeiro, 30 settembre 1827

Eccellenza

Compiego qui il Conto delle Spese fatte in questa Regia Legazione da 21 Giugno, giorno del mio arrivo in Rio Gianeiro, a tutto questo spirante mese. Ho io divise tali Spese in Istraordinarie, ed Ordinarie, comprendendo nella prima categoria quelle occorse nell'Apertura della Regia Missione, e che in conseguenza non debbono più rinnovarsi; e nella seconda categoria quelle che sono di un'occorrenza mensile.

Tra le spese straordinarie, che si ammontano a Ducati Duecentonovantuno e grana 27, V.E. osserverà, oltre l'importo del Suggello, e del Rame de' Passaporti, tutta la parte serie delle mancie, che l'abuso ha sanzionato nel giugnere per la prima volta in questa Corte un Rappresentante Diplomatico, che vi apra la Missione.

¹¹ *Ibidem.*

¹² «Io combatto sempre colle contrarietà di questo clima funesto, sono stato tormentato per dodici giorni da febbre e respela alle gambe: una delle mostruose malattie indigene del Brasile, e che sovente è il germe dell'elefantiasi» (lettera del 5 gennaio 1830 spedita a Girardi, in Barão Antonini, *cit.*, pag. 53).

¹³ Stralcio del rapporto n° 71, inedito, spedito il 10 agosto 1830 a Girardi.

Tale spese ordinarie, poi, che ammontano a Ducati trecentosessantatre e g.na 76¹, quella della vettura a quattro muli che sono obbligato a prendere per andare ne' giorni di grande gala alla Residenza Imperiale, ch'è lontana più di una lega e mezza. Si renderebbe impossibile di fare altrimenti questo tragitto fatigosissimo, in un sentiero in gran parte arenoso, e sotto la sferza di un sole ardente, che spesso fa cader morti gli animali. Per ciò che riguarda le Spese di Posta, che a me sembrano molto forti, ho creduto trovare un rilevante compenso nell'accordo fatto con questa Direzione de' Paquebots inglesi, onde il Regio Inviato a Londra abbia tutta la mia corrispondea da quella Segreteria d'Affari Esteri senza pagarne nulla. E per tutte le altre Spese, in generale è necessità che in questa prima occasione faccia a V.E. il rimarco, che in questa Capitale si spende in mille Reis come presso a poco da noi venticinque grana.

Sebbene non abbia ricevuto l'adesione di V.E. a ciò che proposi da Parigi pel ragguglio di 160 reis ad un franco, e di 24 grana per ogni franco, mi permetto di eseguire tale ragguglio, poiché l'ho trovato quasi eguale a quello in pezzi duri, che nella stessa Tariffa sono qui valutati per 800 reis¹⁴.

Supplico in fine la bontà di V.E. di ottenermi la Sovrana approvazione per il cennato Conto di Spese, e di compiacermi di farne sollecitare il pagamento a coteo mio Procuratore, non celando a V.E., che mi cagiona non piccolo disseto l'attendere quasi nove mesi per avere i ritorni delle fatte Spese.

Ho l'onore di rinnovare a V.E. le proteste del profondissimo ossequio, con quale mi pregio di essere

Di Vostra Eccellenza
Um.^{mo} Dev.^{mo} Servitor V.^o
Il B.^{ne} Antonini¹⁵

La fitta corrispondenza che il diplomatico invia a Napoli è composta per la maggior parte di relazioni ciascuna delle quali contiene un nucleo descrittivo-informativo ricco di particolari e contraddistinto da una attenta e preoccupata riflessione sui fatti che scandiscono la parabola storico-politica del Brasile e sugli avvenimenti che si susseguono nel resto dell'America Latina:

«(...) Laonde è positivo, che in quasi tutte le parti dell'America sottratta al Dominio Spagnolo, le medesime cause han prodotto i medesimi effetti. I falsi principj di libertà e di democrazia proclamati da pochi ambiziosi han rotto ogni freno alle passioni in quelle popolazioni idiote, e le hanno immerse in tutte le tristi conseguenze dell'Anarchia.»¹⁶

¹⁴ Si riferisce alla lettera del 18-IV-1829, inviata da Parigi, in cui si legge: «(...) ho trovato che il Franco è stato elevato al valore di cento sessanta Reis, e perciò 10 Franchi formano 1600 reis del Brasile.»

In questa guisa se V.E. mi autorizza a considerare il Franco, per un corso medio, a grani 24 del nostro Regno, io avrei una norma sicura ragguglio per ogni 160 Reis; e dopo aver riportato nella nota trimestrale l'importo in Reis, come V.E. mi prescrive, apporrei il ragguglio della somma in moneta del nostro Regno, di cui, dopo l'approvazione di S.M., il Real Tesoro avrebbe a pagare il rimborso a coteo mio procuratore», in Barão Antonini, *cit.*, pag. 15.

¹⁵ Lettera inviata a Medici, inedita, in A.S.N., E.F. 178.

¹⁶ Rapporto riservato inviato a Medici l'11 luglio 1829, in Barão Antonini, *cit.*, pag. 22.

«(...) Ciò che è poi positivo, che falsi sono stati i calcoli di quei Governi, i quali, prima di veder consolidata la tranquillità nelle dette Colonie, han favorito imprestiti e speculazioni commerciali dei propri Sudditi colle medesime. Non ne ricaveranno che l'odio di quei popoli e la perdita degli immesi capitali, che hanno profuso in Paesi che si dibattono sotto le più orribili convulsioni dell'anarchia. E, secondo me il colmo dell'inconsequenza, lo spedire rappresentati presso questi effimeri Governi, se tali possono chiamarsi la folla degli ambiziosi carichi di delitti, i quali si succedono per mettersi alla testa dei disordini, che desolano la loro Patria.»¹⁷

Gli affari politici del Brasile sono illustrati a volte con ottica di parte che tende a vedere il partito portoghese come «il più civilizzato». Vicino alla corte imperiale, esso è composto di fedeli che vorrebbero l'unione delle corone portoghese e brasiliana e che sono disposti ad ottenerla anche con un colpo di stato; evidentemente assai lontani dalle «cose di Europa», essi «forse le veggono troppo col prisma de' loro personali vantaggi e prevenzioni»¹⁸.

Sull'altro versante agisce, invece, il partito Brasiliano, il quale, persuaso che «tutte le nazioni abbiano bisogno di stringere relazioni col Brasile, senza che il governo abbia a fare alcun passo per coltivarle, si dimena in tutte le vie per contrariare le vedute e i progetti dell'anzidetto partito Portoghese»¹⁹ è visto dal diplomatico come espressione di un imbastardimento della classe sociale maggiormente rappresentata, l'aristocrazia²⁰.

Il conflitto tra i due partiti, che porterà il paese a lacerazioni sempre più profonde, viene a proporsi come un campo aperto alle valutazioni personali di Antonini. Egli racchiude in sé le regole sociali dell'appartenenza ad una classe che va a scontrarsi concettualmente con la «mistificazione» borghese. Utilizzando evidentemente un proprio codice, definisce in termini di «natura» e valore dei sudditi la differenza tra classi sociali²¹ e vede con un certo timore i modelli politici e culturali «altri» che vanno prendendo forma e consistenza nel

¹⁷ *Ibidem*, pag. 22.

¹⁸ *Ibidem*, pag. 23.

¹⁹ *Ibidem*, pagg. 22-23.

²⁰ «(...) non sarebbe a sorprendere che si vedessero i Brasiliani contenti che l'Imperatore desse la mano alla detta Marchesa, di cui, come V.E. ben sa, ha riconosciuta una figlia, elevandola, durante ancora la vita di S.M. l'Imperatrice, al rango di Altezza Serenissima col titolo di Duchessa di Goias, e che ora è educata nel Palazzo Imperiale col resto dell'Imperial Famiglia», *ibidem*, pag. 23. La donna, figlia di un mercante di cavalli, «senz'alcuna educazione signorile», separata, fu elevata al rango di marchesa da D. Pedro I.

²¹ «(...) essendo stati attaccati nella detta Camera tutti i principii d'ordine pubblico, tacciate ingiustamente di nullità le elezioni dei Deputati portoghesi, e censurate acutamente le misure del Governo, senza risparmiare la stessa persona dell'Imperatore. Né potea essere altrimenti di una Camera nata da elezioni costituite in modo da dare ogni dominio alla democrazia; questa vi ha portato necessariamente molti mulatti, e gran numero di medici, chirurghi, avvocati e preti diffamati, cioè, una maggioranza di quella classe nella quale qui, come altrove, sono i più intriganti ed ambiziosi novatori». Rapporto n° 62 inviato a Girardi il 18 maggio 1830, in Barão Antonini, *cit.*, pagg. 71-72.

Paese²². Questi avrebbero fatalmente creato nuove energie sociali e aneliti di rinnovamento che divenivano, agli occhi del napoletano, germi di dissoluzione dell'Impero.

In questo quadro viene a porsi D. Pedro, astratto intestatario del potere, fino a divenirne suddito. Il suo aspetto «guerriero»²³ non trova riscontro nella personalità, che appare piuttosto debole. Uomo molto sensibile al fascino femminile, — Antonini spesso si lascia andare a considerazioni su questo aspetto della personalità del sovrano — appare oggetto di possibili manipolazioni sia da parte del partito Brasiliano che evidentemente conosce bene le debolezze sentimentali del sovrano²⁴, sia da parte del partito Portoghese, convinto della buona riuscita anche politica di costui, se al suo fianco avesse una moglie energica²⁵.

Nel complesso, D. Pedro appare un sovrano sgradito alla maggioranza brasiliana e scomodo nei circuiti politici europei. Per quanto Antonini cerchi di stemperare le responsabilità di lui, nei suoi scritti si intravede, in maniera più o meno larvata, una certa diffidenza. Il diplomatico appare, in definitiva, interessato principalmente alla salvezza della monarchia; quella del sovrano è unicamente consequenziale²⁶.

²² «Debbo confermarle che dispiacevoli notizie si succedono dalle Provincie del Nord di questo Impero, e che alla metà dello scorso Mese, in Bahia specialmente si è corso il più grave pericolo. Lo stato di dissensione tra i partiti dei bianchi avea animati i negri di quella Città alla rivolta, ed impossessatisi essi delle armi in vari punti dell'Arsenale attaccarono, le guardie di Polizia (...) ma quella razza di africani è più di questa di Rio, de Janeiro, atta a profittare di ogni occasione per iscuotere la schiavitù, e sterminare i bianchi. La parola di riconoscimento tra i negri ammutinati in Bahia era «morte ai bianchi e libertà ai negri», frase che riempie di spavento chi ha la disgrazia di vivere in un Paese ove i negri e mulatti sono nella proporzione di cinque a uno coi bianchi...», *ibidem*, pag. 71.

²³ «L'Imperatore D. Pedro I° è di giusta statura, di un aspetto guerriero, piuttosto severo, e si esprime molto bene in francese», rapporto n° 2 inviato a Medici il 27 giugno 1829, in Barão Antonini, *cit.*, pag. 18.

²⁴ «La Marchesa di Santos, la quale fu allontanata per consiglio de' portoghesi onde facilitare il nuovo matrimonio dell'Imperatore, forma ora come un punto di appoggio al partito Brasiliano, che vuol servirsene per rovesciare il favorito Gomes da Silva, e l'attuale Ministero nel quale il Portafoglio degli Affari Esteri e dell'Impero sono affidati a Portoghesi». Rapporto dell'11 luglio 1829, in Barão Antonini, *cit.*, pag. 23.

²⁵ «Le persone peraltro, che conoscono molto da vicino l'Imperatore, accordando allo stesso molta energia e risoluzione, buon cuore ed amor dei figli, pretendono che se ottenesse una sposa di talento, potrebbe essa acquistare bastante ascendente per fargli cambiare le attuali abitudini» *ibidem*, pag. 23.

²⁶ «Sembra quindi dell'interesse dei principii monarchici di sostenere il Trono del Brasile, e secondare le attuali buone disposizioni dell'Imperatore; poiché preservandosi da qualche crisi funesta l'unica Corona ch'esiste nelle Americhe, risulterà un gran vantaggio per l'ordine pubblico, paragonandosi il benessere di un Governo Monarchico colle calamità da cui sono divorate tutte le Repubbliche, colle quali è in contatto il Brasile». Rapporto n° 79 inviato al Principe di Cassaro il 12 novembre 1830 in Barão Antonini, *cit.*, pag. 86, e, ancora: «D'altronde le suggestioni e manovre, che partono dagli Stati Uniti dell'America del Nord e dai Club rivoluzionari dell'Inghilterra, per far crollare l'unica Monarchia sorta

Il tessuto sociale della capitale sudamericana colpisce il diplomatico per l'enorme ricchezza e il lusso ostentati:

«(...) Debbo premettere che qui, come nelle altre principali Città del Brasile, regna un lusso di apparenza straordinario, poiché si direbbe che l'intera ricchezza delle famiglie è portata in evidenza con gioie, ricami, ed abbigliamenti costosissimi tanto per le donne, che per gli uomini. Questi si veggono continuamente in giro a tutte le ore o in grandi uniformi, o in frac con decorazioni e sott'abito bianco, fibie e cappello con piume, e sempre in carrozza»²⁷.

Il complesso degli indizi disseminati da Antonini nelle proprie misive, consente al lettore di farsi una idea della mentalità della classe sociale cui gli individui appartengono, e la sottile polemica contro il lusso e lo sfarzo di quella società offre un quadro che risente del sottile orgoglio di appartenenza ad una nobiltà di più antica estrazione²⁸.

Altrove, Antonini pone in rilievo lo spreco di questa consistente classe emergente e il parassitismo presente soprattutto in un settore determinato, «giacché l'infingardaggine degli operai, e le continue festività e Processioni lasciando appena quattro giorni di lavoro nella settimana fa elevare il prezzo di tutto ad un punto eccessivo»²⁹. Risulta, quindi, evidente nel diplomatico la disinformazione e l'assenza di precisi interessi per le molteplici sfaccettature di una terra diversa nelle razze e nelle tradizioni culturali che vi convivono.

Non dimentico dell'altro compito che deve assolvere, quello di verificare la situazione economica del Paese, Antonini indaga sulle possibilità di instaurare con esso dei rapporti commerciali. Mediante la stima qualitativa e quantitativa che offre degli scambi commerciali, fornisce una fonte preziosa per il delineamento di un quadro abbastanza attendibile della situazione economica sudamericana. Il diplomatico, uomo estremamente pratico, annota le monete, le eventuali difficoltà di smercio di certi prodotti e, da buon napoletano, suggerisce con acume il modo per vendere ai brasiliani merce «portoghese» da fabbricarsi a Napoli:

dalle rivoluzioni delle Americhe del Sud, animano tale separazione ed indipendenza delle Provincie del Brasile; e so che ora vorrebbe perfidamente persuadersi all'Imperator D. Pietro di cedere alla necessità del secolo, lasciando il suo piccolo Figlio con una Reggenza Capo della Federazione Brasiliana, e venirsene Esso in Europa, promettendogli l'appoggio di tutti i liberali per riacquistare il Trono del Portogallo, e conquistarsi anche quello di Spagna. Vostra Eccellenza vedrà di quanto rilievo sono queste manovre, e come funesto sarebbe se l'Imperator D. Pietro vi si lasciasse accalappiare...». Rapporto n° 87 inviato da Parigi al Principe di Cassaro il 27 maggio 1831 in Barão Antonini, *cit.*, pag. 90.

²⁷ Rapporto n° 7 inviato a Medici l'11 luglio 1829 in Barão Antonini, *cit.*, pag. 24.

²⁸ «(...) La spesa di questa serata [una grande festa data in onore del sovrano] ha oltrepassato cento trenta mila franchi, ed è stata servita colla profusione e disordine inevitabili presso chi non è abituato a dar Feste». Rapporto n° 46 inviato a Girardi il 25 gennaio 1830, in Barão Antonini, *cit.*, pag. 53.

²⁹ Rapporto n° 7 *cit.*, pag. 24.

«(...) Vini — Il vino più gustato sin qui nel Brasile è quello del Portogallo; non si parla di quello di Porto, ch'è solo per la classe più agiata, ma di quello di Lisbona, ch'è carico di spirito di vino e di color rosso scuro. Questo vino, che viene imitato con molta spesa a Cette e a Marsiglia, sembra che possa facilmente prepararsi col vino di Calabria e Sicilia, e l'avvertenza dev'essere di trasportarlo nel Brasile in Pipe Portoghesi, cioè di settantadue veltes, imitandone la forma (Tali Pipe sono tutte coperte di cerchi di legno, e rinforzate con sei cerchi di ferro, badando che non diano luogo a scolo, ciò che potrebbe molto impedire le vendite) Il vino rosso di Lisbona più ricercato è quello che porta le marche P.R.R. fatte con ferro rovente, ciò che potrebbe facilmente imitarsi.»³⁰

Nel contempo, si preoccupa di «compiegare a V.E. le mostre delle manifatture di seta, e quelle de' panni e casimiri di cui è parola nell'anzidetto Rapporto»³¹ che sono maggiormente gradite e ricercate in quel paese: per il Regno delle Due Sicilie sarà facile smerciare i propri tessuti, malgrado la concorrenza della Francia, preferita per le eleganti manifatture, essendo assai più simili a quelli portoghesi che ancora reggono il mercato.

Gli scambi con le Due Sicilie possono nel complesso rivelarsi un buon affare e sono sollecitati dal nobile napoletano, poiché «è chiaro che questa popolazione resta dipendente dalle Nazioni estere per una grande porzione dei generi di prima necessità alla vita (...); tale dipendenza si verifica in un modo assoluto per tutti gli oggetti di comodo e di lusso»³².

Dalla lettura complessiva delle relazioni commerciali, appare appieno la mentalità burocratica del diligente e anziano funzionario, mentalità che si palesa nella metodica e scrupolosa pedanteria che stanno in definitiva alla base dell'immobilismo politico, peculiare alla classe nobiliare napoletana del tempo.

Nel loro insieme, le relazioni dell'Antonini diventano tessere di un mosaico ricco nella struttura informativa, che rispecchia anche e soprattutto l'esigenza dell'uomo che vive nei pregiudizi e nei termini di una vita di relazione regolata da motivi che rientrano nella sfera della propria affermazione politica:

³⁰ Appare molto interessante, nella medesima relazione, il rapporto che il Diplomatico invia sull'intera situazione commerciale brasiliana e sulle merci di maggiore scambio, nonché sugli Stati che maggiormente mantengono relazioni commerciali col Paese: «Ho egualmente potuto rilevare che tutta l'esportazione è stata effettuata per più della metà dal Commercio della Gran Bretagna; per quattro ventiduesimi dagli Stati Uniti d'America; per due ventiduesimi dal Portogallo; per tre ventiduesimi dalle città Anseatiche e gli altri Stati del Nord dell'Europa; per circa un ventiduesimo e mezzo dalla Francia, ed il resto dalla Spagna e dal commercio Genovese e Triestino» (rapporto n° 31 del 24-XI-1829 inviato a Medici, in Barão Antonini, *cit.*, pagg. 40-50).

³¹ Stralcio da rapporto, inedito, inviato a Medici il 25 novembre 1829, in A.S.N., E.F. 178.

³² Rapporto n° 31 del 24 novembre 1829 inviato a Medici, in Barão Antonini, *cit.*, pag. 44.

«(...) Debbo inoltre dire all'E.V. che con una sorte di ostentazione sono stato, specialmente nell'ultima settimana, complimentato dai Ministri Brasiliani, ciò che ha fatto sensazione ai miei Colleghi come cosa straordinaria in quella Corte; e (...) mi dissero che S.M. l'Imperatore, sommamente contento della maniera colla quale avevo io adempito la Reale Missione nella sua Corte, era dispiaciuto che la Legge esistente³³ le impedisse di darmi un segno del suo Imperiale gradimento, e che non derogava allora alla detta Legge per non istabilire un antecedente per gli altri diplomatici che risiedono in quella Capitale (...)»³⁴.

Come si vede, gli scritti sono offerti in uno stile colloquiale e con un linguaggio scorrevole. Gli avvenimenti sono esposti con continuità e coerenza e sono testimonianza di un'attenzione scrupolosa e di un interesse che trova la sua ragione di essere soprattutto nella solidarietà politica che il diplomatico manifesta per la classe in cui si riconosce.

Le improvvise divagazioni, che interrompono le relazioni rendono i resoconti vivaci e interessanti e diventano specchio sensibilissimo dei mutamenti che si verificano nel corpo sociale della nazione brasiliana, in un periodo delicato e particolare della sua formazione e affermazione.

Le varie accentuazioni, a volte drammatiche, spesso patetiche, che accompagnano il carteggio del diplomatico diventano critica interessante degli strati sociali delle classi rappresentate, dei loro comportamenti, della lotta politica e ideologica che si svolge in seno ai partiti; e si rivelano in definitiva come un segmento letterario utile alla comprensione del complesso tessuto sociale del Brasile dell'800.

Annamaria Pagliaro Miceli

³³ Si riferisce alla lettera, inedita, del 25 novembre 1829, inviata a Medici, in cui si legge: «(...) Debbo poi nell'occasione della destinazione di un nuovo Rappresentante Brasiliano presso la nostra Real Corte, render consapevole V.E., che tra le misure di economia adottate da questo Governo, vi è quella di non dar più a' Rappresentanti Esteri, che han qui risieduto, alcun regalo di uso nel momento della loro partenza da questa Corte (...)», in A.S.N., E.F. 178.

³⁴ Lettera inviata al Principe di Cassaro da Londra il 9 novembre 1830, in Barão Antolini, *cit.*, pagg. 83-84.

SAGGIO DI 'METROANALISI'

Premessa

La *metricologia*, ovvero lo studio della *μετρική τέχνη*, è *lato sensu* scienza antica quanto la poesia, cioè quanto la letteratura. Essa, tuttavia, si è estrinsecata nel corso del tempo essenzialmente come 'normativa', *a priori* o *a posteriori* che fosse, sulla performance del verso, *idest* della poesia in senso, diremmo così, fabbrile; mai affrontando, se non recentemente, la *quaestio* nella sua sostanza, insomma nelle sue ragioni profonde e generali, nella sua eziologia come nella sua fenomenologia.

Parallelamente, va pure rilevato come la metricologia abbia stentato ad assumere lo *status* di vera e propria scienza, ovvero di disciplina oggettiva, teoretica e sperimentale insieme. Essa, anche per quell'alone di misticismo che ha sempre caratteristicamente ammantato la poesia, è stata tendenzialmente — diremmo quasi: romanticamente — legata al soggettivismo dello studioso, alle sue personali impressioni, per di più *post rem*.

Essa, infine, ha parimenti stentato a rivendicare lo *status* di disciplina autonoma, meritevole d'essere coltivata e approfondita per se stessa, sia pure — è ovvio — in un fecondo interscambio con le altre scienze letterarie.

Tutte queste considerazioni assumono un rilievo particolarmente significativo sul versante italiano, dove la metricologia, nei suoi pochi tentativi, ha avuto solitamente caratteri diacronici, fermandosi sempre, quasi non fosse più poesia, davanti allo scoglio solo apparentemente insormontabile del *vers libre*. Gli Italianisti si sono interessati alla disciplina in questione in forma accessoria, considerandola il più delle volte un aspetto secondario nello studio della poesia.

In realtà mancano ancora — ed è lacuna che si avverte gravosa — tanto una storia della metricologia quanto un trattato generale ed esaustivo di tale disciplina. In Italia, in particolare, aspetta ancora d'essere scritta una storia, sia pure per grandi linee, del verso libero.

Dunque, i problemi che una moderna teoria metricologica deve affrontare e risolvere sono a mio avviso di due ordini, teoretico e pragmatico.

Sul piano teoretico, essa deve mirare ad un'analisi del verso sia

nella sua struttura superficiale, sia nella sua struttura profonda, insomma inconscia, tesa a risalire alla natura stessa del 'ritmo': dal punto di vista letterario fino a quello psicologico e biologico; tale analisi sarà generalissima, valida tanto per il 'verso metrico' che per quello 'libero'. Essa sarà inoltre affiancata da un apparato terminologico articolato e inequivocabile.

Sul piano pragmatico, la metricologia deve mirare ad un'analisi scientifica del verso, tale cioè da operare una scansione non connessa alla soggettività del lettore, ma ad una serie di criteri oggettivamente fondati. Ugualmente tale analisi abbraccerà sia il 'verso metrico' che il 'verso libero'. Il secondo è peraltro nella sua sostanza, e contrariamente all'apparenza, identico al primo.

La *metroanalisi*, previa una delimitazione del proprio campo attraverso una precisa ma elastica definizione di 'poesia', cercherà di fondare, in via sperimentale, le premesse per una teoria metricologica finalmente onnicomprensiva.

Chiameremo *poesia*, in senso stretto¹, ogni testo che si componga di *versi*, intendendo con quest'ultimo termine ogni unità linguistica caratterizzata:

1) da una 'tensione fonetica' ('tensione' rispetto alla lingua detta per convenzione *standard*: rima, assonanza, consonanza, allitterazione ed ogni altro 'effetto fonetico', insomma la "strumentazione" di cui parla Tynjanov [1924: 128]);

2) dal 'modello ritmico' (ricorrenza di un certo numero di *ictus*, a intervalli fissi o variabili: "ritmo è dunque ordine di tempi (τάξις χρόνων come dice Aristosseno)" (Murari 1909: 11) e, come dice Pius Servien (Cohen 1971: 107), "periodicità percepita"; in senso più ampio diremo con Pierre Guiraud² che il ritmo è "una divisione del discorso in segmenti armonici le cui proporzioni e relazioni prosodiche sono sensibili all'orecchio": non dimentichiamo infatti che "il ritmo poetico o metro commisura in quantità *sentite* come omogenee le durate e i tempi intermedi d'una sequenza verbale conclusa, insieme coi caratteri soprasedimentali di tono, elevazione, accento, disponendoli in figure iterative o protese all'iterazione, o, comunque sia, reciprocamente commisurate e armonizzate" (Pazzaglia 1974: 17; corsivo mio). Nei metri tonali lo schema prescrive la successione delle classi tonali. Non va dimenticato, infine, che "il ritmo, in quanto fattore organizzante del linguaggio poetico, modifica e *deforma* il significato"³;

¹ Bella e famosa, ma imprecisa scientificamente, è la definizione di Stéphane Mallarmé: «Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification.» (*Oeuvres*, Paris 1945, p. 867).

² Guiraud, Pierre, *La versification*, P.U.F., «Que sais-je?», Paris 1970.

³ Erlich, Victor, *Il formalismo russo* [1964], tr. it., Bompiani, Milano 1966, p. 243.

3) dal 'modello metrico' (numero dei *pidi*); in senso più ampio "l'elemento metrico fondamentale e costante resta tuttavia la quantità convenzionale, misura del tempo del verso e della sequenza" (Pazzaglia 1974: 44). "Ai legami extra-testuali appartengono del tutto anche le associazioni semantiche, richiamate da queste e quelle misure concrete. In conseguenza della varietà di cause, la misura stabilita si lega con il genere e un cerchio determinato di temi e di lessico. Nasce «l'aureola espressiva» a lui propria nella data tradizione poetica. (L'espressione è di V.V. Vinogradov; A.N. Kolmogorov dà un contenuto simile al termine «immagine del ritmo».) Nel lavoro *Sulle reciproche relazioni fra il ritmo del verso e la tematica* Kirill Taranovskij conclude: «Notiamo che il ritmo del verso, per quanto privo di un significato autonomo, è tuttavia portatore di una precisa informazione che viene recepita al di fuori del piano connettivo». [...] In quanto struttura interna del testo, la misura adempie una funzione fondamentale; divide il testo in segmenti: versi e segmenti inferiori e superiori al verso. La divisione del testo in segmenti, uguali in relazione alla ritmica, crea fra essi un rapporto di equivalenza (il verso è equivalente al verso, il piede al piede). Gli elementi non ripetibili delle parti equivalenti del testo (ad esempio le parti semantiche) diventano differenziatori di senso.

Tuttavia nei casi in cui, sullo sfondo di una costante metrica, sorge la possibilità di figure ritmiche, la divisione ritmica risulta in grado di adempiere una doppia funzione: rende somiglianti segmenti di testo semanticamente non simili (divisione in segmenti equivalenti) e li rende dissimili (divisione in varianti ritmiche). La possibilità di adottare, nei limiti dello stesso sistema metrico, vari sotto-sistemi ritmici e la differente probabilità di uso di ognuno di essi, creano la possibilità di regolamentazioni aggiuntive che nelle concrete costruzioni testuali sono, in un modo o nell'altro, semantizzate. [...] Così anche a livello ritmico nasce un preciso gioco di regolamentazioni, che crea la possibilità di una elevata densità semantica." (Lotman 1970: 187-188);

4) dalla 'disposizione grafica' (fondamentale soprattutto per la sua funzione di dinamizzazione progressivo-regressiva attraverso i fattori dell'unità della serie del verso e della sua compattezza [Tynjanov 1924: 35-54]). È in effetti la nozione di "*découpage*" formulata in Cohen (1971: 78): "i poeti non si sono mai presi cura di notare i valori musicali delle loro sillabe, ma [...] nessuno di essi ha mancato di osservare il tradizionale andare a capo dopo ogni verso." (Cohen 1971: 79). È d'accordo Lotman (1970: 131): "I. Hrabak [nel testo, erroneamente: Grabak], indiscutibilmente ha ragione quando, con altri studiosi del verso, come Tomaševskij, sottolinea il significato della grafica nella distinzione dei versi e della prosa. La grafica entra qui non come mezzo tecnico di fissazione del testo, ma come segnale della natura strutturale, secondo la quale la nostra coscienza «promuove» il testo che le è proposto in una determinata struttura extratestuale. Non si può non

essere d'accordo con Hrabak anche quando scrive: «Possono obiettare per esempio che P. Faure o Massimo Gorkij hanno scritto alcuni dei loro versi in continuo, ma in questi due casi si parlava di versi di forma tradizionale stabile, di versi che includevano elementi ritmici pronunciabili, il che escludeva la possibilità di una confusione con la prosa». D'altra parte, va in generale tenuto presente che «La gerarchicità del testo, il fatto che il suo sistema si suddivida in una complessa costruzione di sub-sistemi, porta al fatto che numerosi elementi, appartenenti alla struttura interna, risultano confinanti in sub-sistemi di diverso tipo (confini dei capitoli, delle strofe, dei versi, degli emistichi)» (Lotman 1970: 68).

Diremo altresì con Di Girolamo (1976: 105) che «per tutta la poesia moderna il solo elemento (d) [4 nel presente schema] basterebbe a garantirne la poeticità», anche se, «più normalmente, un testo si qualifica come poesia con abbondante dose di ridondanza». «Possiamo dunque concludere» con Pazzaglia (1974: 19) «che il verso, come unità strutturale, organizza e configura le linee di tensione interne.»⁴

Chiameremo *pie* ogni *sillaba metrica*: [(consonante) vocale (consonante)] nella *catena fonetica* del verso, intesa come un *continuum*. Definiremo *aperti* i piedi terminanti in vocale, *chiusi* quelli terminanti in consonante.

Indicati con + i piedi tonici e con - quelli atoni, chiameremo le cinque cadenze fondamentali ('trocaica': + -; 'giambica': - +; 'dattilica': + - -; 'cretica': - + -; 'anapestica': - - +) *cellule ritmiche*, e l'ἄγωγή da esse imposto al verso *ritmo* o *cadenza*. Chiameremo *schema cellulare* del verso l'individuazione delle sue cellule ritmiche. Ed è in base alle cellule ritmiche che va analizzato il *vers libre* della poesia moderna, frutto dell'"utilizzazione del principio «dell'irrisoluzione dell'anticipazione dinamica», realizzata sulle unità metriche" (Tynjanov 1924: 38).

Definiamo *scansione* o *interpretazione* la *misurazione (mensura)* del verso, ossia la divisione in piedi della sua catena fonetica intesa come un *continuum* e l'individuazione delle *arsi* (principali e/o secondarie) e delle *tesi*; nella sua espressione numerica, la scansione costituirà lo *schema interpretativo*. Se segnaliamo solo gli *ictus* principali o primari, parliamo di *scansione abbreviata* o *sintetica*; se anche i secondari, di *scansione completa* o *analitica*. Intendiamo per *arsi* il *tempo in battere* della teoria del solfeggio (*positio* nella terminologia dei grammatici latini), per *tesi* quello *in levare* (*sublatio* nella terminologia antica [cfr. Keil 1874 e, inoltre, Gentili 1979]). L'alternanza arsi/tesi stabilisce nel verso una dinamica interna di tensione/distensione (nel senso psicoanalitico del termine), che iscrive il verso nel-

⁴ Per quanto detto finora ho tenuto presente, con opportune modificazioni, lo schema di Di Girolamo 1976: 104-105.

l'ambito medesimo della *pulsione sessuale* (*principio del piacere*: Freud 1920): il ritmo del verso simboleggia la ritmicità del coito. Cfr. i sogni con salita di gradini o con scale anche in senso astratto raccontati da Freud (1900: 317, 319): "Gradini, scale a pioli, scale, o anche scendere e salire scale, rappresentano l'atto sessuale [...] le scale (e cose analoghe) erano simboli evidenti di coito. Non è difficile scoprire la base del paragone: si arriva in cima con una serie di movimenti ritmici e con crescente mancanza di fiato, poi, con pochi rapidi salti, si è di nuovo in basso. Quindi lo schema ritmico del coito si riproduce nel salire le scale. Né dobbiamo tralasciare di addurre le prove prese dagli usi linguistici: 'Steigen' (salire) si usa per indicare l'atto sessuale, di un uomo si dice 'Steiger' (salitore); in francese i gradini si dicono 'marches' e 'un vieux marcheur' ha lo stesso significato di 'ein alter Steiger' (un vecchio salitore)." (Freud 1900: 306 n.).

Parallelamente all'*usus scribendi* della critica testuale, definiremo *usus metiendi versum (syllabis)* o, semplicemente, *usus metiendi* di un poeta la scansione versale prevalente in quell'autore (insomma il suo stile versale, la sua maniera di usare ed *attuare* l'astratto, *potenziale* schema metrico).

Due possibili scansioni di un verso sono *equipollenti* se non ci sono criteri per sceglierne una piuttosto che l'altra (neppure, dunque, l'*usus metiendi*). Un ulteriore, finale criterio di scelta, nel caso di scansioni dubbie, può essere il *ritmo di riverbero*, cioè il ritmo del verso precedente che si riflette sul verso in questione, tendendo ad uniformarlo a sé. Del resto un poeta, nel comporre un verso, ha sempre nell'orecchio il ritmo del precedente. Infine, autentica 'ultima spiaggia', si possono applicare al *continuum* fonetico del verso le regole prosodiche di Camilli relative alla parola (nell'endecasillabo si tende dunque al ritmo giambico, come conferma il rilievo statistico, ad esempio, del *Poema Paradisiaco* di Gabriele D'Annunzio)⁵.

Definiremo la *rima* come l'identità fonetica fra due versi a partire dall'ultima vocale tonica marcata da *ictus* principale (la definizione di Elwert 1968: § 47 non rende conto bene di casi come quello della *rima franta*: vd. p. es. *oncia*: *sconcia*: *non ci ha* di *Inf.*, XXX, 83-87).

Chiameremo *ictus* l'accento versale, per distinguerlo da quello della prosa; divideremo gli *ictus* in *principali* o *primari* e *secondari* (questi ultimi sono gli accenti secondari delle *parole metriche*, cioè i lessemi versali con le relative eventuali enclitiche e proclitiche che ad essi si appoggiano, considerati come un'unica parola)⁶.

Fra ogni *parola metrica* del verso esiste una *pausa* (di cui la princi-

⁵ Cfr. Di Girolamo 1976: 32-33 e Muljačić 1972: 110; di Amerindo Camilli si veda *Pro-nuncia e grafia dell'italiano* [in appendice, pp. 239-279, *I fondamenti della prosodia italiana*, Sansoni, Firenze 1959], 3^a ed. riveduta a cura di P. Fiorelli, Sansoni, Firenze 1965.

⁶ Cfr. Di Girolamo 1976: 25-45 e Muljačić 1972: 103-110.

pale costituisce la *cesura*), che struttura il verso in *micro-sequenze* (quasi dei versi nel verso...).

Chiameremo *perturbazione accentuale* qualsiasi influenza di un *ictus* sulla tonicità di un altro piede (o di altri piedi). Ciò è implicito nella presenza stessa di una "matrice" e di un "modello", nel senso riffaterriano dei termini: "Il discorso poetico è l'equivalenza stabilita tra una parola e un testo, o fra un testo e un altro testo.

Una poesia risulta dalla trasformazione della matrice, una frase minimale e letterale, in una più lunga perifrasi, complessa e non letterale. La matrice è ipotetica, costituendo soltanto l'attualizzazione grammaticale e lessicale di una struttura. Essa può venire compendiata in un'unica parola che, in tal caso, non comparirà nel testo. La matrice è sempre attualizzata in varianti successive, la forma delle quali è governata dalla sua attualizzazione prima o primaria, il *modello*. Matrice, modello e testo costituiscono varianti della medesima struttura. [...] L'anomalia linguistica diviene il mezzo per trasformare l'unità semantica dell'enunciato in un'unità formale, una stringa verbale in un reticolo di configurazioni correlate ed unificate, in un «monumento» d'arte verbale. Questa monumentalità formale implica mutazioni di significato." (Riffaterre 1978: 49-51).

La poesia risulta dalla "lotta" (*borbà*: Tynjanov 1924) di svariati fattori, in particolare fra metro e sintassi, fra lingua *standard* e lingua poetica (ne sono prova fra le altre, l'*enjambement* e la sfasatura, sia pure più tendenziale che di fatto, a volte esistente fra *ictus* e accento)⁷.

Nella catena fonetica del verso, per le leggi della prosodia italiana, non si possono mai trovare due *ictus* adiacenti, tranne nel caso in cui essi siano separati da una *cesura* 'forte' (si ricordi che la *cesura* non può cadere all'interno di una parola). In questo caso, infatti, la *cesura* rappresenta un "fonema di giuntura aperta (+)" (Muljačić 1972). Definiremo *forte* quella *cesura* marcata da un punto fermo, interrogativo o esclamativo seguiti da lettera maiuscola.

Consideriamo ora alcune norme pratiche relative alla scansione. Sviluppando quanto sostiene Camilli, che "di due *f* (= sillabe toniche o forti, *N.d.A.*) nella frase, la prima s'attenua a *s* (= sillaba semiforte protonica, *N.d.A.*): per es.: *mìa madre, madre mìa*, perché la frase italiana, come la parola composta, si appesantisce verso la fine" (Muljačić 1972: 107 n.), introduciamo la nozione di 'legato'. Intenderemo dunque con *legato* un sintagma AB (dove A e B sono lessemi) i cui componenti

⁷ Non siamo del tutto d'accordo su questo punto con Di Girolamo (1976: *passim*), che esagera a volte la discrasia, forse suggestionato dalla lettura metrica (quasi certamente arbitraria) che oggi facciamo dei versi latini e greci. Cfr. anche la recensione di Giovanni Cappello 1982. Interessanti, ma non sviluppate a fondo, sono poi alcune pionieristiche intuizioni di Giovanni Pascoli sull'esistenza di una duplicità dei piani ritmico-melodici del verso (*A Giuseppe Chiarini della metrica neoclassica*, in Pascoli 1946: 904-977).

siano in relazione sintattica fra loro; in caso contrario si avrà uno *slegato*. In un 'legato', di due accenti forti adiacenti considereremo come *ictus* solo il secondo, in uno 'slegato' solo il primo. Sono esempi di 'legato', fra gli altri, la coppia *determinans-determinatum* e viceversa, verbo seguito da complemento oggetto o predicativo dell'oggetto, avverbio da verbo o viceversa, 'chi' e 'perché' da avverbio. Si tenga inoltre presente che l'anastrofe verbale (AB > BA) determina una parallela anastrofe dell'*ictus* (AĀ > ĀA); che con la 3^a pers. sing. dell'indicativo presente del verbo 'essere' l'*ictus* tende a cadere sul sostantivo, sull'aggettivo, sul pronome personale o sull'avverbio che l'accompagna (tranne in sintagmi del tipo 'chi è', 'non è'); che infine tutti i monosillabi non clitici ('ma', 'che', 'chi', 'non', ecc.) hanno l'accento più debole rispetto ai polisillabi ('ma quale', ad esempio, non fa 'legato'). Nelle sequenze bivocaliche VV (in cui la prima V sia una vocale aperta, semiaperta o semichiusa, oppure le due V siano due chiuse differenti), con la seconda V forte, non parleremo di dieresi, essendo la seconda V costantemente considerata dai poeti piede a sé (cfr. Muljačić 1972: 87).

Tutto ciò anche nel tentativo di superare gli scogli perigliosi (autentiche Scilla e Cariddi) dell'assenza di una consolidata prosodia italiana: "per l'italiano" infatti "mancano ancora indagini esaustive nel settore: «le difficoltà stanno non nelle carenze degli apparecchi, ma nella teoria linguistica, o nella realtà da descrivere, o in entrambe»⁸. Di questo stato di cose, è naturale che anche lo studio della versificazione risenta, visto pure che non è compito del metricologo sostituirsi al linguista: e il prezzo da pagare è in certi casi l'approssimazione e il dubbio." (Di Girolamo 1976: 25 n.).

Del resto, se la lettura e l'esecuzione di un verso sono innegabilmente connesse alla soggettività del fruitore, non per questo va negata *a priori* l'esistenza d'un'oggettività di fondo, d'una medesima struttura di cui le diverse esecuzioni non rappresentano che delle *varianti*: esse, pur infrangendo la norma, non per questo la cancellano. Si tratta, insomma, non di una 'non-esistenza', ma di una attuale 'non-presenza' dialettica. Lo stesso avviene per un pezzo musicale, soprattutto se lo spartito porti l'indicazione metronomica precisa: l'esecutore ha una norma di base, un punto di partenza che risale all'autore, solo in rapporto al quale può soggettivamente variare i rapporti fra le note e la loro durata. Allo spartito musicale corrisponde in poesia il verso nella sua oggettiva forma grafica.

Chiameremo *Metroanalisi* la tecnica di analisi metrica esposta in questo articolo; essa si varrà della strumentazione offerta da sei discipline: metricologia, psicoanalisi, retorica e teoria della letteratura, storia della letteratura, linguistica e musicologia.

Roberto Pasanisi

⁸ Lepschy, Giulio C., *Note su accento e intonazione con riferimento all'italiano*, in «Word», XXIV (1968), pp. 270-285, p. 285.

BIBLIOGRAFIA

- 1874⁴ Keil, H. (a cura di), *Grammatici Latini*, Leipzig.
 1900 Freud, Sigmund, *L'interpretazione dei sogni*, tr. it., Newton Compton Editori, Roma 1980¹⁶ (I ed. 1970).
 1909 Murari, Rocco, *Ritmica e metrica razionale italiana*, Hoepli, Milano.
 1920 Freud, Sigmund, *Al di là del principio del piacere*, tr. it., Newton Compton Editori, Roma 1976.
 1924 Tynjanov, Jurij Nikolaevic, *Il problema del linguaggio poetico*, tr. it., Il Saggiatore, Milano 1981² (I ed. 1968).
 1946 Pascoli, Giovanni, *Prose*, vol. I, Mondadori, Milano.
 1968 Elwert, Wilhelm Theodor, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, tr. it., Le Monnier, Firenze 1981 (I ed. 1973).
 1970 Lotman, Jurij M., *La struttura del testo poetico*, tr. it., Mursia, Milano 1980.
 1971 Cohen, Jean, *Struttura del linguaggio poetico*, tr. it., Il Mulino, Bologna 1982.
 1972 Muljačić, Žarko, *Fonologia della lingua italiana*, Il Mulino, Bologna (già parte di Muljačić, Žarko, *Fonologia generale e fonologia della lingua italiana*, Il Mulino, Bologna 1969).
 1974 Pazzaglia, Mario, *Teoria e analisi metrica*, Patron, Bologna.
 1976 Di Girolamo, Costanzo, *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna.
 1978 Riffaterre, Michael, *Semiotica della poesia*, tr. it., Il Mulino, Bologna 1983.
 1979 Gentili, Bruno, *La metrica dei Greci*, D'Anna, Messina-Firenze.
 1982 Cappello, Giovanni, Recensione a Di Girolamo 1976, in «Metrica», III, pp. 313-317.

FORMULE E PRODUZIONE DEL TESTO NELLO «CHARROI DE NÎMES»

La rilettura, tutto sommato recente, dell'epica medievale alla luce delle teorie dell'oralità ha dato origine ad una serie di studi sulla presenza e sul ruolo della formula in diversi testi epici francesi¹.

Pur inserendosi in questa tradizione, l'analisi dello *Charroi de Nîmes*² che qui proponiamo parte dall'ipotesi che la tecnica formulaica sia soprattutto un meccanismo di produzione del testo in rapporto alla sua ricezione che era senz'altro orale.

Per l'individuazione delle formule nel testo³ proponiamo di chiamare *formule semplici* quegli emistichi ripetuti esattamente nella stessa forma, *formule complesse* quegli emistichi che ripetendosi nella struttura ed almeno parzialmente nella forma subiscono una sostituzione paradigmatica⁴. Formule complesse saranno considerate anche quegli emistichi che utilizzando gli stessi elementi sono diversi per variazione sintagmatica⁵.

Studieremo quindi le formule risalendo dove è possibile a una struttura profonda, ma soprattutto ne analizzeremo i modi di trasformazione in funzione della produzione del testo e in relazione alle *constraints* del metro e dell'assonanza.

¹ Cfr. soprattutto J. Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille 1955; J.J. Duggan, *The Song of Roland: Formulaic Style and Poetic Craft*, Berkeley and London 1973, Univ. of California Press; J.T. Nagler, *Formulaic Diction and the Common Origins of Romance Lyric Tradition*, in «Hispanic Review» 43 (1975) pp. 341-350; E. Habet e L. Coman, *Analyse des formules épiques dans la Chanson de Raoul de Cambrai à l'aide de l'ordinateur*, in «Revue Roumaine de linguistique» 18 (1981) pp. 177-186; P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, 1983, Seuil; S. Kay, *The Epic Formula: a Revised Definition*, in «Z.F.S.L.» 93 (1983) pp. 170-189; di S. Kay vedi anche lo studio sul *Raoul de Cambrai*, in «R.B.P.H.», 62 (1984) pp. 474-492; P. Zumthor, *Jongleurs et diseurs: interprétation et création poétique au moyen âge*, in «Medioevo Romanzo», XI (1986) pp. 3-26.

² L'edizione utilizzata è quella curata da J.-L. Perrier, C.F.M.A. 1982.

³ Individuazione operata senza l'ausilio di mezzi meccanografici.

⁴ Mentre viene mantenuta la stessa struttura sintagmatica, si opera una diversa selezione sull'asse paradigmatico, in funzione della narrazione, del contesto o dell'assonanza.

⁵ Per variazione sintagmatica si intende una diversa combinazione degli elementi sull'asse sintagmatico (inversione, espansione, riduzione, ecc.), in funzione della narrazione, del contesto o dell'assonanza.

I. IL PRIMO EMISTICHIO

Un tipo di formule molto frequenti nel poema sono quelle di introduzione al discorso, dalle quali emerge chiaramente la struttura profonda, composta dal verbo «dire» e dal soggetto, e, in genere, da un altro elemento scelto in funzione della narrazione⁶.

Deus! dist li cuens 80, 112v ⁷	Et dit Gautiers 714
Deus! dit Guillelmes 88, 272	Et dist Harpins 1271
Deus, dit Bertrans 993	Et dit Otranz 1448
Voir, dit Guillelmes 296, 302	Niés, dit li cuens 45, 809, 996
Voir, dit li autres 1061	Niés, dit Guillelmes 460
Voire, dist il 1172	Sire, dist il 683, 704, 706v, 1231
Et dit Guillelmes (14 volte)	Oncle dist il 794
Et dit li cuens 441	Baron dist il 849, 939
Et dit li rois 470	Beau niés, dist il 1012

Nella maggior parte dei casi, come si vede, il sintagma nominale occupa due sillabe e, conseguentemente, l'elemento variante ne occupa una. Quando invece il sintagma nominale ne occupa una («il»), l'elemento variante occuperà due sillabe.

In queste formule è lecito pensare che la scelta del sintagma nominale sia prioritaria rispetto all'elemento variante, ma non sarà sempre evidente stabilire quale dei due elementi influenzi l'altro, mostrandosi il compositore capace anche di interventi di tipo diverso per risolvere la *constraint* metrica, come è avvenuto con «Voire, dist il» 1172, dove egli usa una variante bisillabica per ottenere le quattro sillabe dell'emistichio.

Per queste formule si può parlare quindi di una struttura profonda che varia funzionalmente alla narrazione e alle esigenze metriche, con sostituzioni paradigmatiche che comportano talvolta lievi variazioni sintagmatiche.

Quando la formula di introduzione al discorso compare nel secondo emistichio (come vedremo nel prossimo paragrafo), il primo emistichio è occupato spesso da un vocativo, composto da un nome e da un determinativo nominale:

⁶ Le formule sono esposte per gruppi, o potremmo dire per «famiglie», nelle quali le formule semplici sono quelle che presentano due o più cifre riferite ai versi in cui occorrono, e le formule complesse una sola cifra e devono essere considerate in relazione alle altre formule semplici o complesse presenti nel gruppo.

⁷ Alcune formule presentano delle variazioni minime in un elemento del verso, dovute ad una ancora non precisa fissazione delle regole ortografiche e a problemi di trascrizione fonetica. Quando tali variazioni non sono grammaticalmente pertinenti e quando non influiscono sulla metrica del verso (vedremo anche il caso in cui la scelta di una variante è funzionale al discorso metrico) esse sono state indicate con una «v» (= variante) accanto alla cifra del verso e considerate identiche (per il discorso formulaico) alle altre.

Sire Guillelmes (16 volte)	Looÿs frere 64
Sire Bertran 1019	Looÿs sire (7 volte)
Oncle Guillelmes 444, 805	Looÿs rois 153

Un'altra serie di formule si può far risalire ad una struttura profonda composta da verbo di percezione, pronome personale e sintagma nominale:

Ot le Guillelmes (11 volte)	Voit le Guillelmes 1011, 1334
Ot le Bertran 1015	Voit le Bertran 793, 1006
Ot le li rois 103, 292, 489	Voit le li rois 58, 465, 722
Païen le voient 1379	Li Franc le voient 1454
Otrans l'entent 1152	Li rois l'entent 1485

Molti versi sono strutturati in modo tale da contenere un'espansione di luogo nel primo emistichio e sintagmi nominale e verbale nel secondo, ad esempio: «Sor un perron est Guillelmes monté» 1358. Queste espansioni di luogo sono state raggruppate a seconda del tipo di preposizione, ma tutte possono essere ricondotte ad una struttura profonda composta sostanzialmente da preposizione + nome:

Delez un marbre 243	Sor les chevaus 288
Delez Gardon 1047	Sor un pomier 750
	Sor la chaucie 1032
Desor le heaume 140	Sor un perron 1358
Desor son char 881	Sor une table 628, 635v
Par mi le cors 208	En Alemagne 1193
Par mi la sale 678	En Angleterre 1198
Par mi forez 839	
Par mi la vile 1075	Et en Calabre 1192
Par mi les rues 1179, 1402	Et en Tosquane 1194
Par mi Espagne 1196	Et en Poitou 1197

Altra struttura profonda del primo emistichio è quella composta sostanzialmente da un avverbio e da un verbo:

Encor ne sai 84, 92, 260	Puis l'espousa 10
Encor en as 251	Puis en monta 54
Encor ai ge 280	Puis me mena 558
Encor ne set 325	Puis m'en revient 1195
Encor ne puis 611	
Encor n'en ai 640	Illuec chaï 344
	Iluec avoit 696
Einçois en vet 299	Iluec lessierent 1048
Einçois la tienent 515	Iluec vit l'en 867
	Ilueques fis 228

Nelle ultime due formule del gruppo a destra abbiamo due interventi di tipo diverso: nel primo caso sulla sintassi («l'en» non svolge una funzione essenziale), nel secondo la scelta della variante «ilueques» che offre una sillaba in più.

Sostituzioni paradigmatiche sono considerate quelle che avvengono all'interno dello stesso gruppo grammaticale:

Uns Sarrazins 1247	Ensemble o els 662, 764
Cist Sarrazins 1341	Ensemble o moi 602
Tant Sarrazins 1426	Ensemble o lui 677
De cele chose 210, 1232	En la cuisine 210, 1270, 1280
De ceste chose 806	En ces cuisines 788
Et ta gonele 1330	A sa voiz clere 336, 636, 1359
Et ma gonele 1337, 1346	A ma voiz clere 629
Demi son regne 401, 535, 800	Et vos meïsmes 291
Demi mon regne 474	Et toi meïsmes 1320
Si neveu furent 596	Quant il venront (6 volte)
Si neveu erent 1130	Quant il i vinrent 1474

Occorre infine considerare un gruppo di formule che subiscono variazioni sintagmatiche in relazione alle esigenze di narrazione o più strettamente in relazione al contesto:

Del gentil conte 232, 312	Son arc d'aubor 22
Le gentil conte 130	Sor l'arc d'aubor 124
En ceste terre 407, 540, 949	Et l'empereres 345
De ceste terre 567	Li empereres 369
Oïez, seignor 1, 1205, 1315, 1352	Par Mahomet 1227, 1261, 1382, 1450
Seignor oïez 1085	Par Mahom sire 800
	Tot par Mahom 1447
Si m'aïst Deus 368, 582	Par ma foi, sire 1289
Se Deus m'aïst 382, 638	Par foi, beau sire 1302
Vos doin ge, sire 475	
Ge la vos doing 586	

II. IL SECONDO EMISTICHIO

Il secondo emistichio presenta due tipi di *constraints*: quella metrica e quella dell'assonanza. Saranno prodotte quindi un minor numero di formule semplici rispetto al primo emistichio. Infatti molte formule virtualmente identiche sostituiscono, causa l'assonanza, la parola finale con un'altra semanticamente equivalente.

Altro fattore condizionante è la dipendenza logica dal primo emistichio. Sintatticamente il secondo emistichio ha il compito di completare la frase iniziata nel primo emistichio e quindi dipende, in qualche modo, dall'impostazione del primo. Occorre considerare infine che la narrazione, quando non è portata dal verso intero, è portata più spesso dal primo emistichio che non dal secondo, e molti interi secondi emistichi hanno una funzione non essenziale alla narrazione.

Tutti questi fattori causano una maggiore variabilità degli emistichi, cioè una minore formulaicità. Come si vede dalla tabella finale, il secondo emistichio ha una percentuale di emistichi ripetuti del 48%, contro il 68% del primo.

Anche per il secondo emistichio troviamo una struttura di introduzione al discorso, composta da un sintagma nominale e dal verbo «dire», ma, data la maggiore lunghezza dell'emistichio (sei sillabe), il sintagma nominale risulta composto a sua volta da nome + epiteto:

Dit Guillelmes le ber (6 volte)	Dit Looÿs le ber 278, 404
Dit Guillelmes li fier 94v, 705, 753	Dit Looÿs le fier 328
Dit Guillelmes li prouz 182	Dit Looÿs li prouz 300
Dit Guillelmes le fort 490	Dit Looÿs li frans 294, 580v
Dit Guillelmes li saiges 153	Dit li rois Looÿs 106, 315
Dit Bertran li senez 444	Dist Guielins l'enfant 609

Gli stessi epiteti ricorrono per il re e l'eroe (nonostante i loro contrasti nell'opera), denotando la loro funzionalità all'assonanza piuttosto che alla narrazione.

Il secondo emistichio presenta un'altra struttura di introduzione al discorso, che occorre quando il soggetto è già stato identificato (nel primo emistichio o nei versi precedenti), ed è composta da un verbo servile fisso e un verbo di introduzione al discorso, variabile:

Commença a parler 129	Sel prent a esgarder 793
Commença a huichier 336	Sel prist a aresnier 680
Commença a crier 636	Sel prist a ledengier 735
Commencent a huichier 658	Se prist a escrier 1359
Commencent a crier 1380	L'en prist a apeler 1154
Li commença a dire 902, 1185, 1317	Si le prist a gaber 1011
	Si li pristent a dire 1454

Da notare la possibilità di contrarre il «si le» in «sel» o l'inverso, e quella di utilizzare verbi di introduzione al discorso di una, due o tre sillabe a seconda dell'esigenza.

Alcuni gruppi di formule si possono ricondurre a una struttura di base contenente un sintagma nominale composto da nome + epiteto o determinativo aggettivale:

Guillelmes le guerrier 684, 691, 780	Un chevalier nobile 918
Guillelmes le vaillant 608	Un chevalier vaillant 1413
Guillelmes au cort nés 147, 847	
Guillelmes Fierebrace 1049, 1103, 1338	Le gentil chevalier 555
	Le cortois chevalier 550
Le marchis au vis fier (5 volte)	Les povres chevaliers 662
Le marchis au cort nés 5, 533	Si hardi chevalier 373
	Nobile chevalier 337, 395, 566
Le Tolosant Gautiers 697, 748v	Les povres escuiers 661
Et l'Escot Gilemers 1018, 1269, 869	

Per altri gruppi di formule è impossibile risalire ad una struttura profonda comune, ma possiamo distinguere dei gruppi di formule nei quali le sostituzioni sono funzionali alla narrazione:

Avale les degrez 414	Por lor cors deporter 26
Avale le planchier 700	Por mon cors aesier 224
Se aler i volez 291	Se vont apareillant 1410
Se prendre le volez 474	Se vont ademetant 1419
	Si se vont raliant 1412
A ses barons fievez 36	Se vont bien deffendant 1421
A ses barons mandé 936	

Le quattro formule in gruppo ricorrono nella stessa lassa e fanno pensare ad una necessità della ripetizione per la difficoltà dell'assonanza⁸.

In altri gruppi di formule invece le sostituzioni si direbbero dovute principalmente al variare dell'assonanza:

Li cuvert souduiant 1405, 1407	Les forz escus bouclez 862
Le cuvert parjuré 1303	Les forz escuz pesant 1424
Enz el regne essillié 768	De la gent criminel 850
Enz el regne sauvage 773	De la gent païennie 1096
Font fere dos ensaignes 975	Encontre s'est levez 58, 465v
Font fere dos escrins 979	Encontre s'est dreciez 722
Ge vos dorrai beau don 308	Toz les membres coper 899
Or vos dorrai tel fié 382	Toz les membres tranchier 711
M'estuet aprover 83	Ne vos membre li gaires 180
M'estuet livrer provende 91	Ne vos membre il prou 201

Vediamo alcune sostituzioni paradigmatiche all'interno dello stesso gruppo grammaticale:

Mal nos est encontré 1261	Et tes conroiz si gastes 1330
Mal vos est encontré 1289	Et mes conroiz si gastes 1337
Vorrai a vos parler 61	Sor les somiers trosser 118
Vorrai a lui parler 901	Sor les somiers trosserent 838
Qui est mon avoé 1308, 1223	Que l'en peüst trover 138
Qui est notre avoéz 1382	Que l'en puisse trover 523

⁸ L'assonanza in «an» (vedi *Charroi de Nîmes*, ed. cit. p. V), poco frequente nel testo, non permette, come forme verbali, che quelle del gerundio e del participio presente. Si può pensare che il compositore non trovando un modo migliore per risolvere i suoi versi nella difficile assonanza abbia preferito riutilizzare la stessa struttura. (Sulle forme verbali

Tra le formule che subiscono variazioni sintagmatiche consideriamo dapprima quelle che variano funzionalmente alla narrazione:

Por son riche lignage 170	Es destriers abrivez 818
De son riche lignage 175	Des destriers abrivez 861
Et cortoise moillier 346	De son corant destrier 358, 702
A cortoisies moilliers 573	Et as coranz destriers 333
Lessiez le dont ester 409	Si en fu airé 1306
Por ce lessiez ester 805	Que molt fu airé 1356
N'i ont plus demoré 1386	Li a par mi froissié 745
Sanz plus de demorer 937	Que par mi l'ont froissié 750

E vediamo infine quelle che variano funzionalmente all'assonanza:

Volantiers et de grez 475, 1233	Li a mellé el chief 743
De gré et volentiers 222, 672	Li a el chief mellé 1373
Voir dites, par mon chief 719	Sera chier comparé 1283, 1309, 1351v
Par mon chief, voir en dites 928	Il le comparra chier 709
Plains es de mautalant 295	Si ont joie mēnee 1474
Mautalant avez molt 301	En firent joie grant 1153

III. IL VERSO

Anche il verso, al pari degli emistichi, può essere visto come formula: sarà una formula semplice se si ripete invariato, una formula complessa se subisce sostituzioni paradigmatiche o variazioni sintagmatiche. Sono state individuate nei versi del testo 75 formule semplici e 377 formule complesse, pari complessivamente al 30% del totale dei versi.

Tuttavia questi dati non possono essere sommati a quelli degli emistichi nella valutazione della formulaicità del testo, in quanto la maggior parte di essi risulta costituita da emistichi formulaici già presi quindi in considerazione. Gli emistichi non formulaici, facenti parte di versi formulaici, che potrebbero essere inseriti nella valutazione della formulaicità del testo, ammontano in definitiva a 72, circa il 2%.

Facciamo alcuni esempi di formule complesse nei versi. Le sostituzioni paradigmatiche non riguarderanno, ovviamente, solo sintagmi nominali e verbali come nel caso dell'emistichio, ma concerneranno

in -ant vedi: W. Aspland Clifford, *A Syntactical Study of Epic Formulas and Formulaic Expression Containing the -ant Forms in Twelfth Century French Verse*, Univ. of Queensland Press, Christchurch 1970.

interi emistichi. Essi saranno in corsivo se sono già di per sé formule, in neretto se si tratta di emistichi «recuperati» grazie alla considerazione del verso come formula.

Vediamo delle formule complesse con sostituzione del primo emistichio:

Et le hernois *sor les somiers trosser* 118
Et les aucubes *sor les somiers trosserent* 838

Et il i vienent sanz plus de demorer 937
Tantost monterent sanz nule demoree 1472

Muetes de chiens *font avec els mener* 27
Doz cenx paiens ont avec els mené 1084

De grant barnage li peüst remembrer 969, 987
De male gent vos peüst remembrer 1028

Uns Sarrazins, s'en est d'iluec tornez 1427
Li pautoniers, s'en est d'iluec tornez 1273

Dont estes vos, beaus amis marcheant 1121
Avez vos feme, beaus amis marcheant 1124
Com avez nom, beaus amis marcheant 1135

Le sostituzioni paradigmatiche dell'intero primo emistichio sono dovute soprattutto ad esigenze di narrazione: ci si serve della stessa struttura variandola in funzione della produzione del testo.

Più difficile è valutare le sostituzioni paradigmatiche dell'intero secondo emistichio. Alcune sicuramente dovute ad esigenze di narrazione:

Et chevauchoe les bons chevaus crenuz 263
Et chevaucha une jument molt foible 1042

En mi sa voie a Bertran encontré 31, 415
Qu'en mi la voie ont un vilain trové 875

Altri versi subiscono sostituzioni dovute principalmente all'assonanza:

Notre François se puissent aïder 973
Nostre François ne soient entrepris 981

Tonneaus loier et toz renoverer 966
Tonneaus loier refere et enfoncer 984

Altre sostituzioni infine dovute sicuramente all'assonanza, in quanto le formule sono semanticamente equivalenti (o tali che la loro inversione non inciderebbe sulla narrazione):

Dont le pechié m'en est el cors entreé 70
Dont li pechié me sont remés el ventre 275

Deus, dist li cuens, qui en croiz fu penez 80
Deus, dit Guillelmes, qu'issis de virge gente 272

IV. SEQUENZE DI VERSI

Il concetto di formula, che trova la sua piena applicazione nelle strutture dell'emistichio e del verso, può essere allargato ad alcune sequenze di versi che presentano uno schema fisso comune e delle sostituzioni paradigmatiche e/o variazione sintagmatiche in funzione della narrazione o dell'assonanza.

Analizziamo un gruppo di lasse similari. Sono in corsivo gli emistichi che si ripetono, nell'ambito delle sole lasse similari, nella stessa forma, e in neretto gli emistichi sostituiti o variati:

Bien vos sai dire que porte li premiers: 765
Calices d'or et messeaus et sautiers, 766
Chapes de paille et croiz et encensiers; 767
Quant il venront enz el regne essillié 768
Serviront tuit Damedieu tot premier. 769

Bien vos sai dire que reportent li autres: 770
Vesseaus d'or fine, messeus et breviaire, 771
Et crucefuis et molt riches toailles; 772
Quant il venront enz el regne sauvage 773
S'en serviront Jhesu l'esperitable 774

Bien vos sai dire que reporte li tierz: 775
Poz et paielles, chaderons et trepiez, 776
Et croz aguz, tenailles et andiers: 777
Quand il venront el regne essillié, 778
Que bien en puissent atoner a mengier, 779
Si serviront Guillelme le guerrier 780
Et en après trestoz ses chevaliers. 781

Come si vede, tutte le sequenze hanno un primo verso d'introduzione, due versi di descrizione del materiale, un verso identico tranne per l'assonanza e un verso relativo alla persona da servire. L'ultima lassa contiene un ampliamento di due versi.

Vediamo ora un altro gruppo di tre lasse similari (la prima sequenza è la conclusione della lassa precedente):

A chascun font un grant mail aporter, 970
Quant il venront a Nymes la cité 971
Et il orront le mestre cor soner, 972
Nostre François se puissent aïder. 973

Ez autres tonnes si sont mises le lances, 974
Et en chascune font fere dos ensaignes, 975
Quant il venront entre la gent grifaïne 976
N'i entrepaignent li soldoier de France. 977

En autre tone furent li escu mis; 978
En chascun fonz font fere dos escrins, 979
Quant il venront entre les Sarrazins 980
Nostre François ne soient entrepris 981

Analizziamo le due lasse similari vere e proprie (le ultime due): nel primo verso si ha una sostituzione paradigmatica: «lances» diventa «escu». Ma poiché l'assonanza è in -i- si ha un'inversione: il verbo è messo alla fine; questo provoca a sua volta il cambio di tempo verbale: «si sont» diventa «furent». I due versi centrali subiscono due sostituzioni per assonanza: infatti «ensaignes» e «escrins», come «gent grifaigne» e «Sarrazins» sono semanticamente equivalenti. Nell'ultimo verso, per trovare l'assonanza in -i- occorre spostare il verbo dal primo al secondo emistichio, ed il sintagma nominale dal secondo al primo, per cui «li soldoier de France» viene sostituito da «nostre François».

Vediamo invece tre sequenze parallele che ricorrono ad una certa distanza l'una dall'altra. Non si tratta della ricerca di un effetto lirico come potrebbe essere per le lasse similari⁹, ma della riutilizzazione di uno schema in funzione della narrazione:

— *Non ferai, sire, Guillelmes respondié, 396*
Ce ne feroie por tot l'or desoz ciel, 397
Que ja diroient cil baron chevalier: 398
VeZ la Guillelmes, le marchis au vis fier, 399
Comme il a ore son droit seignor bolsié; 400
Demi son regne li a tot otroié, 401
Si ne l'en rent vaillissant un denier. 402
Bien li a ore son vivre retallié. 403

— *Non ferai, sire, dit Guillelmes le ber, 531*
Que ja diroient cil baron naturel: 532
VeZ ci Guillelme, le marchis au cort nés, 533
Comme il a ore son droit seignor monté: 534
Demi son regne li a par mi doné, 535
Si ne l'en rent un denier monnoié. 536
Bien li a ore son vivre recopé. 537

Que diront ore, cil baron chevalier: 797
VeZ de Guillelme, Le marchis au vis fier, 798
Comme il a ore son droit seignor mené: 799
Demi son regne li volt par mi doner; 800
Il fut tant fous qu'il ne l'en soit nul gré, 801
Ainz prist Espagne ou n'ot droit herité. 802

Come si vede, i quattro versi comuni alle tre sequenze sono semanticamente equivalenti e subiscono semplicemente sostituzioni negli epiteti e nei verbi finali per l'assonanza. Nei due versi «Demi son regne li a par mi doné» e «Demi son regne li volt par mi doner» notiamo la pre-

⁹ Questa ipotesi è sostenuta dal Rychner nell'opera già citata.

senza del «par mi» che costituisce ridondanza rispetto al «demi» e denuncia così la sua funzione riempitiva.

Consideriamo infine due sequenze in lasse consecutive:

Sire, fet il, se Deus me beneie, 922
Qui avroit ore mil tonneaus de tel guise 923
Comme cele est qui el char est assise 924
Et les eüst de chevalier emplies, 925
Se conduisist tot le chemin de Nymes, 926
Si faitement porroit prendre la vile. 927
Et dit Guillelmes: par mon chief, voir en dites. 928

Baron, dist il, envers moi entendez. 939
Qui avroit ore mil tonneaus ancrenez 940
Comme cil est que en cel char veez 941
Et fussent plain de chevalier armez, 942
Se conduisist tot le chemin ferré 943
Tot droit a Nymes, cele bone cité, 944
Si faitement porroit dedenz entrer. 945
Ja n'i avroit ne lancié ne rué. 946
Et cil responnet: vos dites verité. 947

Qui si riscontrano sostituzioni paradigmatiche dovute all'assonanza. È interessante notare al quinto verso della seconda sequenza che l'inserimento di «ferré» per l'assonanza fa scomparire «Nymes» che essendo comunque necessario provoca la creazione di un verso intero, (il successivo), nel quale l'unica parola essenziale è appunto il nome della città.

V. CONCLUSIONI

Le formule semplici e complesse individuate negli emistichi dello *Charroi de Nîmes* sono elencate in ordine di occorrenza in appendice. Se ne riportano nella tabella qui di seguito i dati quantitativi:

	totale emistichi	formule semplici	formule complesse	totale formule
1° emistichio	1486	421 (28%)	596 (40%)	1017 (68%)
2° emistichio	1486	216 (14%)	500 (34%)	716 (48%)
totali:	2972	637 (21%)	1096 (36%)	1733 (58%)

Se teniamo in considerazione anche gli emistichi formulaici individuati nell'analisi del verso come formula avremo in totale una percentuale di emistichi formulaici del 60%.

Possiamo chiederci se la loro distribuzione sia costante all'interno del testo o se si riscontrino parti più formulaiche di altre. Dividiamo quindi il testo in 15 gruppi di 99 versi ciascuno e contiamo gli emistichi formulaici all'interno di ciascun gruppo:

Versi	Formule I emistichio	Formule II emistichio	Totale formule	percentuale
1-99	66	51	117	62%
100-198	62	34	96	51%
199-297	59	33	92	48%
298-396	69	64	133	70%
397-495	74	68	142	76%
496-594	70	51	121	64%
595-693	82	62	144	77%
694-792	72	53	125	67%
793-891	65	47	112	59%
892-990	73	46	119	63%
991-1089	69	33	102	54%
1090-1188	56	37	93	49%
1189-1287	64	50	114	60%
1288-1386	66	51	117	62%
1387-1486	70	36	106	56%

La frequenza media dovrebbe essere di 116 emistichi formulaici ogni 99 versi e, come si vede, le frequenze parziali non si discostano significativamente dalla media. Possiamo quindi affermare che lo *Charroi de Nîmes* è uniformemente e non sporadicamente formulaico.

Ma, come abbiamo visto, anche i versi e alcune sequenze di versi sono formulaici. Potremmo dire, in definitiva, che il discorso epico risulta strutturato, a diversi livelli, in un unità ritmico-sintattiche organizzate paratatticamente.

È possibile, basandosi su questa analisi, affermare che la strutturazione formulaica dello *Charroi de Nîmes* sia una prova della sua oralità? Scrive Havelock, riferendosi alla trasmissione del sapere in età omerica: «L'unica possibile tecnologia verbale disponibile per garantire la conservazione e la stabilità della tradizione, era quella del discorso ritmico, organizzato sapientemente in moduli verbali e metrici tanto unici da conservare la loro forma.»¹⁰ Ed ancora: «Il procedimento (mnemonico) veniva reso efficace praticando una drastica economia di possibili enunciazioni linguistiche, economia che veniva imposta da schemi ritmici di natura sia verbale che musicale.»¹¹

Non bisogna sottovalutare la funzionalità della formula nella percezione del discorso epico. Scrivono Bäuml e Spielmann: «Il lettore o un pubblico letterato ... è capace di percepire la base della stabilità testuale: parole come forme semantiche. L'illetterato ascoltatore riceve il messaggio semantico di un'epica non attraverso la percezione di parole, ma di formule tradizionali ... così come la formula è lo strumento di composizione necessario per il poeta orale, essa costituisce

¹⁰ E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Bari 1973, p. 41.

¹¹ *Ibidem*, p. 130.

anche la base della percezione semantica di parole per l'ascoltatore.»¹²

La teoria formulaica come tecnica d'indagine del testo si dimostra quindi pertinente allo studio delle *chansons de geste*. Certamente la valutazione della formulaicità di un testo non può da sola risolvere la questione della produzione scritta vs. *composition in performance*, problema forse irrisolvibile e in definitiva non primario. Dice ancora Havelock: «Quanto al poeta, può darsi che scriva per proprio comodo, affinando il proprio talento compositivo, ma compone pur sempre per un pubblico che, come egli sa, non leggerà la sua opera bensì la ascolterà.»¹³

Antonio Saccone

¹² F.H. Bäuml e E. Spielmann, *From Illiteracy to Literacy: Prolegomena to a Study of the Nibelungenlied*, in *Oral Literature. Seven Essays*, Edinburgh 1975, ed. by J.J. Duggan.

¹³ E.A. Havelock, *op. cit.*, p. 38.

APPENDICE

I EMISTICHIO: FORMULE SEMPLICI

Oiez, seignor 1
 Li glorieus 2
 Li cuens Guillelmes 17
 En sa compaigne 23
 Li cuens Guillelmes 29
 En mi sa voie 31
 Et dist Bertrans 33
 De cel palés 34
 Ot le Guillelmes 44
 Niés, dit li cuens 45
 Isnelement 46
 Et si vos fetes 47
 Dist Bertran 49
 Insenelement 50
 Li cuens Guillelmes 51
 Par tel vertu 55
 Voit le li rois 58
 Puis li a dit 59
 Non ferai, sire 60
 Mes un petit 61
 Dist Looÿs 62
 Mien escient 63
 Dont le pechié 70
 Sire Guillelmes 73
 Par vos merciz 74
 Tote la terre 77
 Ot le Guillelmes 79
 Deus! dist li cuens 80
 Mon auferrant 83
 Encor ne sai 84
 Deus! dit Guillelmes 88
 Mon auferrant 91
 Encor ne sai 92
 Looÿs, sire 94
 Ot le li rois 102
 Sire Guillelmes 106
 Deus! dit li cuens 112
 Insnelement 116
 Et si vos fetes 117
 Par maltalent 119
 Et cil responent 122
 Par tel vertu 126
 Looÿs sire 133
 Dont ne te membre 134
 Que ge te fis 135
 Droiz empereres 154
 Rois, quar te membre 157
 Que ge te fis 158
 Et la corone 164
 Passai avant 176
 Quant vos sanz moi 181
 Looÿs sire 182
 Dont ne te membre 183
 Droiz empereres 187
 Passai avant 189
 Quant vos sanz moi 202
 Rois, quar te membre 203
 Et la corone 206
 De cele chose 210
 Rois, quar te membre 213
 Quant ce fu chose 220
 A haute voiz 237
 N'i ai conquis 254
 Looÿs sire 256
 N'i ai conquis 258
 Encor ne sai 260
 Looÿs sire 261
 Deus, dit Guillelmes 272
 Dont li pechié 275
 N'i ai conquis 277
 Sire Guillelmes 278
 Por cel apostre 279
 Et dit Guillelmes 282
 Ot le li rois 292
 Sire Guillelmes, 294
 Or voi ge bien 295
 Voir, dit Guillelmes 296
 Einsi vet d'ome 297
 Sire Guillelmes 300
 Or voi ge bien 301
 Voir, dit Guillelmes 302
 Einsi vet d'ome 303
 Sire Guillelmes 305
 Venez avant 308
 Prenez la terre 309
 Serviront toi 310
 Non ferai, sire 311
 Del gentill conte 312
 Sire Guillelmes 315
 Quant ceste terre 316
 Prenez la terre 318
 Serviront toi 321
 Non ferai, sire 322
 Del gentill conte 323
 Tote la terre 327
 Sire Guillelmes 328
 Serviront toi 332
 Ot le Guillelmes 335
 A sa voiz clere 336
 Entendez moi 337
 Li estors fu 350
 Si m'aïst Deus 368
 Par cel apostre 372
 Granz merciz, sire 376
 Sire Guillelmes 380
 Quant ceste henor 381

Se Deus m'aïst 382
 Non ferai, sire 396
 Que ja diroient 398
 Comme il a ore 400
 Demi son regne 401
 Si ne l'en rent 402
 Bien li a ore 403
 Sire Guillelmes, 404
 Par cel apostre 405
 Quant ceste henor 406
 En ceste terre 407
 Chastiaus et marches 412
 Par maltalent 414
 En mi sa voie 415
 Et dit Guillelmes 417
 De cel palés 418
 A Looÿs 419
 Et dit Bertran 421
 Vo droit seignor 422
 Ainz le devez 423
 Contre toz homes 424
 Et di Guillelmes 428
 Mes, par l'apostre 434
 Dist Bertran 437
 Vo droit seignor 438
 Ainz le devez 439
 Contre toz homes 440
 Oncle Guillelmes 444
 Por querre un don 447
 Et dit Bertran 449
 Et Tortolouse 451
 C'onques escuz 455
 Ot le Guillelmes 459
 Voit le li rois 465
 Puis li a dit 466
 Non ferai, sire 467
 Mes un petit 468
 Por querre un don 469
 Ot le Guillelmes 478
 Ou voit le roi 479
 Et Tortolouse 482
 Après Oreng 484
 C'onques escuz 486
 Ot le li rois 489
 Looÿs sire 490
 S'en giterai 495
 Après Oreng 503
 Dist Looÿs 506
 Et dit Guillelmes 508
 S'en giterai 511
 Sire Guillelmes 512
 Par cel apostre 513
 Vos avroiz Chartres 529
 Et la corone 530
 Non ferai, sire 531
 Que ja diroient 532
 Comme il a ore 534
 Demi son regne 535
 Si ne l'en rent 536
 Bien li a ore 537
 Sire Guillelmes 538
 En ceste terre 540
 Vos avrez Chartres 541
 Et la corone 542
 Non ferai, sire 543
 Quant che fu chose 553
 Toute la terre 570
 Sire Guillelmes 580
 Quant ceste terre 581
 Si m'aïst Deus 582
 Franc chevalier 583
 Et dit Guillelmes 589
 Dist Looÿs 591
 Granz merciz, sire 593
 Li cuens Guillelmes 594
 Venez avant 598
 Devant le roi 600
 Et dit en bas 605
 Devant le roi 616
 Par cel apostre 617
 Que, par l'apostre 624
 Sor une table 628
 Mes, par l'apostre 631
 Seur une table 635
 A sa voiz clere 636
 Entendez moi 637
 Se Deus m'aïst 638
 Chasteaus et marches 646
 Et la loi Deu 648
 Et la loi Deu 653
 Chasteaus et marches 655
 A haute voiz 658
 Sire Guillelmes 659
 Qui dont veïst 661
 Ensemble o els 662
 Vont a Guillelme 663
 Li cuens Guillelmes 670
 Alez, beau sire 673
 Jhesus de gloire 674
 Vet s'en Guillelmes 676
 Ou voit le roi 680
 Droiz empereres 681
 Sire, dist il 683
 En sa compaigne 685
 Jhesus de gloire 694
 Isnelement 700
 Vint a Guillelme 701
 Sire, dist il 703
 Sire, dit il 706
 Et dit Guillelmes 709
 Mes d'une chose 715
 Et dit Guillelmes 719
 Voit le li rois 722
 Molt belement 725
 Sire Guillelmes 726
 Granz merciz, sire 729

Mes d'une chose 731
 Quant il le vit 735
 Par saint Denis 740
 Le poing senestre 743
 Hauce le destre 744
 L'os de la gueule 745
 Li quens Guillelmes 747
 Looys sire 753
 Alez, beau sire 758
 Jhesus de gloire 759
 Vet s'en Guillelmes 761
 En sa compaignie 762
 Et Guielin 763
 Ensemble o els 764
 Bien vos sai dire 765
 Quant il venront 768
 Bien vos sai dire 770
 Quant il venront 773
 Bien vos sai dire 775
 Quand il venront 778
 Vet s'en Guillelmes 782
 Li quens Guillelmes 790
 Voit le Bertrans 793
 Oncle, dist il 794
 Comme il a ore 799
 Demi son regne 800
 Oncle Guillelmes 805
 Niés, dit li quens 809
 Vont a Guillelme 819
 Franc chevalier 822
 Par le conseil 831
 Par Ricordane 840
 Li quens Guillelmes 842
 Baron, dist il 849
 Que tuit ne soient 853
 Et cil respont 858
 A lor cops pendent 862
 Gautiers de Termes 869
 Et Guielins 870
 Et cil respont 889
 Et dit Guillelmes 900
 LI cuens Guillelmes 902
 Di va, vilain 903
 Oïl voir, sire 905
 Et cil respont 909
 Qui avroit ore 923
 Ses conduisist 926
 Si fetement 927
 Et dit Guillelmes 928
 Par le conseil 930
 Li cuens Guillelmes 936
 Baron, dist il 939
 Qui avroit ore 940
 Ses conduisist 943
 Si faitement 945
 Et cil respont 947
 Sire Guillelmes 948
 En ceste terre 949
 Chars et charretes 950
 Par Ricordane 952
 Et dit Guillelmes 954
 Par le conseil 955
 Li cuens Guillelmes 956
 Par Ricordane 957
 Qui dont veïst 964
 Tonneaus loier 966
 Chars et charretes 967
 Dedenz les tonnes 968
 De grant barnage 969
 Quant il venront 971
 Nostre François 973
 Quant il venront 976
 Quant il venront 980
 Nostre François 981
 Qui dont veïst 983
 Tonneaus loier 984
 Dedenz les tonnes 986
 De grant barnage 987
 Com fetement 989
 Ot le Guillelmes 995
 Niés, dit li cuens 996
 Et dit Bertran 998
 Ot le Guillelmes 1001
 Voit le Bertrans 1006
 A grant merveille 1009
 Voit le Guillelmes 1011
 Gautiers de Termes 1018
 Et dit Bertran 1021
 Com fetement 1035
 Li cuens Guillelmes 1036
 De la mesnie 1049
 Et escarlates 1065
 Tranchanz espiez 1066
 Dient paien 1068
 Li rois Otranz 1079
 Li glorieus 1086
 Et Tervagam 1098
 Dient paien 1108
 A tant ez vos 1114
 Dient paien 1116
 Li rois Otran 1120
 Dient paien 1131
 A grant merveille 1132
 Li roi Otranz 1136
 Tiacre frere 1138
 Et escarlates 1140
 Tranchanz espiez 1142
 Et dit Guillelmes 1145
 Li rois Otranz 1154
 Tiacre frere 1155
 Mien escient 1157
 Par voz merciz 1159
 Et dit Guillelmes 1162
 Dient paien 1169
 Oïl voir, sire 1178
 Par mi les rues 1179

L'uis del palés 1183
 Li rois Otranz 1185
 Tiacre frere 1186
 Et dit Guillelmes 1189
 Dient paien 1203
 Oiez, seignor 1205
 Li rois Otran 1207
 Fill Aymeri 1211
 Quant il le vit 1212
 Cortoisement 1215
 Tiacre frere 1217
 Fill Aymeri 1221
 Et Tervagan 1224
 Par Mahomet 1227
 Ot le Guillelmes 1230
 Sire, dist il 1231
 De cele chose 1232
 Et marcheant 1239
 En la cuisine 1251
 L'uis del palés 1252
 Quant il le vit 1254
 Cortoisement 1259
 Par Mahomet 1261
 L'uis del palés 1263
 En la cuisine 1270
 Et dist Harpins 1271
 Et cil respont 1272
 En la cuisine 1280
 Mien esciant 1283
 Quant il le vit 1285
 Vient a Guillelme 1286
 Gautiers de Termes 1296
 Ot le Guillelmes 1299
 Molt belement 1300
 Ot le Guillelmes 1306
 Et dit en bas 1307
 Par saint Denis 1308
 Oez, seignor 1315
 Com faitement 1316
 Li rois Otranz 1317
 Di va, vilains 1318
 Et dist Guillelmes 1322
 Li rois Otranz 1327
 Di va, vilains 1328
 Voit le Guillelmes 1334
 Por ce, s'ai ore 1336
 Et ma gonele 1337
 Filz Aymeri 1339
 Mal fu bailliee 1343
 Por ce, s'ai ore 1345
 Et ma gonele 1346
 Mar fu bailliee 1350
 Oez, seignor 1352
 Com faitement 1353
 A sa voiz clere 1359
 Et marcheant 1362
 Que, par l'apostre 1365
 Saches de voir 1369
 Isnelement 1372
 Le poing senestre 1373
 Hauce le destre 1375
 L'os de la gueule 1377
 A haute voiz 1380
 Par Mahomet 1382
 Li cuens Guillelmes 1393
 Monjoie! escrient 1399
 Par mi les rues 1402
 Li estors fu 1403
 Des hostieus issent 1411
 A tant ez vos 1413
 De la mesniee 1414
 A lor cops pendent 1417
 Monjoie! escrient 1420
 Que tuit ne soient 1428
 Tote la terre 1429
 Li estors fu 1431
 Li cuens Guillelmes 1434
 Puis li a dit 1436
 Saches de voir 1444
 Par Mahomet 1450
 Ot le Guillelmes 1452
 Li cuens Guillelmes 1457
 Li cuens Guillelmes 1483

I EMISTICHIO: FORMULE COMPLESSE

Bone chançon 3
 Del meillor home 4
 C'est de Guillelme 5
 Après conquist 7
 Puis l'espousa 10
 Et desoz Rome 11
 Ce fu en mai 14
 Trois muls d'Espagne 20
 Quatre saietes 21
 Son arc d'aubor 22
 Chevalier furent 25
 Si li demande 32
 Assez i ai 35
 Nostre empereres 36
 Cel done terre 37
 Cel done vile 38
 Moi et vos, oncle 39
 De moi ne chaut 40
 Et ge irai 48
 Trusqu'au palés 52

- A pié descent 53
 Puis en monta 54
 Looÿs frere 64
 Molt t'ai servi 65
 Un de cez jorz 76
 Et la moillier 78
 Qui n'a que prendre 82
 N'a que doner 90
 Cuide tu, rois 93
 Bien a un an 96
 Que de Police 97
 Que de sa terre 99
 Avec sa fille 100
 Le roi de France 101
 Li maltalanz 105
 Il n'a nul home 107
 Tresqu'a un an 110
 Ou de la terre 111
 Dont puet il dire 121
 Sor un foier 123
 Sor l'arc d'aubor 124
 Que les tronçons 127
 De grant outrage 129
 Vers Looÿs 130
 Mi grant servise 131
 Les granz batailles 132
 Le plus fort home 137
 N'en paiennisme 138
 De son brant nu 139
 Desor le heaume 140
 Que le cristal 141
 Devant le nes 142
 Mal soit del mire 146
 Por ce m'apelent 147
 Et vers le roi 149
 Et dahé ait 150
 Looÿs rois 153
 Au meillor roi 155
 Veez le vos 160
 Après celui 162
 Tu fus a terre 165
 François le virent 166
 Volt la corone 171
 Quant ge le vi 172
 Ge li donai 173
 Que tot envers 174
 Pris la corone 179
 De cest servise 180
 N'as droit en France 185
 En ton empere 186
 Quant me membra 188
 Si le loai 190
 A mon nu brant 197
 Après fu mort 200
 De cel servise 201
 Par mi le cors 208
 O toi estoient 214
 De si qu'a Rome 217
 Mes cors meïsmes 218
 Puis te servi 219
 Tu me donas 222
 Dedenz mon tref 224
 Derriers ton tref 226
 En un bruillet 227
 Ilueques fis 228
 De ceus de Rome 229
 Devant ton tref 231
 Et si conquis 241
 Plus de trois cenz 242
 Delez un marbre 243
 Tel li donai 246
 Encore en as 251
 Tant com servi 253
 Tant t'ai servi 257
 Et chevauchois 263
 Et vos servoie 264
 Mal dahé ait 265
 Plus de vint mile 268
 Mes, par celui 269
 Tant ai servi 276
 Encor ai ge 280
 Il ne sont mie 283
 Par desus vos 285
 Or prenez cels 286
 Tot un a un 287
 Sor le chevaus 288
 Ja mar avrai 290
 Et vos meïsmes 291
 Quant il plus fet 298
 Einçois en vet 299
 Quant plus l'alieve 304
 La meillor femme 320
 Roberz a nom 324
 Encor ne set 325
 Se Deus ce done 326
 Pren dont la terre 330
 De Looÿs 338
 Or vos dirai 340
 Illuec chaï 344
 Et l'empereres 345
 Dona li terre 346
 Cil le servi 347
 As Sarrazins 349
 Quant i sorvint 353
 En son poing tint 356
 Puis descendi 358
 La le veïsmes 363
 Ne li peüsmes 364
 Icil a nom 366
 Molt par est fous 367
 Li empereres 369
 Et une chose 371
 Il n'a en France 373
 S'il prent la terre 374
 A ceste espee 375
 Qui tuit li vont 379

- Ge vos dorrai 384
 Quarte abeie 385
 Quarte cité 386
 Le quart serjant 387
 Quart vavassor 388
 Quarte pucele 389
 Et le quart prestre 390
 De mes estables 391
 De mon tresor 392
 La quarte part 393
 De tot l'empire 394
 Ce ne feroie 397
 Vez la Guillelme 399
 Qui li demande 416
 Molt l'ai servi 420
 Di va, fet il 425
 Qu'a lui servir 426
 Au roi servir 429
 Por mon servise 433
 Et dit li cuens 441
 Deus le commande 443
 Et moi et vos 446
 Demandez li 450
 Et après Nymes 452
 Et puis Orange 453
 S'il la vos done 454
 Ne chevalier 456
 Assez vos puet 457
 Niés, dit Guillelmes 460
 Que tot ausi 461
 Tresqu'a la sale 464
 Et dit li rois 470
 Demi mon regne 474
 Vos doin ge, sire 475
 Ainz vos demant 481
 Si vos demant 483
 Se la me dones 485
 N'ainz chevalier 487
 Moie est la terre 492
 Mil chevalier 493
 Done moi, rois 494
 Et avec Nymes 495
 Qui tant François 497
 Se Deus me veult 499
 Donez moi, sire 501
 Donez moi Nymes 502
 Chevaucheraï 509
 De mon hauberc 510
 El n'est pas moie 514
 Einçois la tienent 515
 Otrans de Nimes 520
 Le roi Tiebaut 521
 C'est la plus bele 523
 En paienie 524
 Por ce crien ge 525
 Que cele terre 526
 Vez ci Guillelme 533
 Et vos que chaut 539
 Ge nel feroie 544
 De votre hennor 545
 Ce fu au tens 548
 Fui a Saint Gile 549
 Il s'en ala 554
 O sa mesnie 555
 Quant par la resne 556
 Ge descendi 557
 Puis me mena 558
 Ainz n'en soit mot 560
 Cuidai, beau sire 561
 Se gel seüsse 563
 Qui me donast 564
 Demandai li 565
 Merci, Guillelmes 566
 De ceste terre 567
 Par la fenestre 569
 Molt tendrement 575
 Et a saint Gile 577
 Qu'en cele terre 578
 Ge ferai, voir 584
 Ge la vos doing 586
 Or ferai, voir, 592
 Si neveu furent 596
 Il les apele 597
 De ceste hennor 601
 Ensemble o moi 602
 O moi avroiz 603
 Guielins l'ot 604
 Ge ferai ja 606
 Mon feroiz, sire 607
 Que molt est fier 608
 Et moi que chaut 609
 Que trop sui jeunes 610
 Encor ne puis 611
 Ot le Bernart 612
 A par un pou 613
 Hauce le paume 614
 He! fous lechierres 615
 S'avec Guillelme 618
 De cest espee 619
 Il n'avra mire 620
 Si com ge fis 623
 Ainz la dorrai 626
 Avant passerent 627
 A lor voiz clere 629
 Bien pueent dire 633
 Il en morront 634
 Encor n'en ai 640
 Ice di ge 641
 Quant ont servi 643
 S'o moi se vueulent 644
 Ge lor dorrai 645
 Se le pais 647
 As escuiers 650
 S'o moi s'en vienent 651
 Et le pais 652
 Tant lor dorrai 654

Destriers d'Espagne 656
 Quant cil l'oïrent 657
 A lor pooirs 665
 Qui tuit en ont 666
 Ne li faudront 667
 Voit le li cuens 668
 De Deu de gloire 669
 Li rois li done 672
 Et si vos doint 675
 Ensemble o lui 677
 Par mi la sale 678
 Des or s'en vet 684
 La flor de France 686
 Et si croi bien 687
 Molt est prudon 691
 En nule terre 692
 Bien m'a servi 693
 Et si li doint 695
 Iluec avoit 696
 Quant il oï 698
 Molt fu dolant 699
 Et par la resne 701
 Mes el palés 704
 Envers le roi 708
 Se Deus me done 710
 Ge li ferai 711
 Ou pendre as forches 712
 Et dit Gautiers 713
 Lonc le servise 716
 Ici devez 717
 Li bers descent 720
 Tot main a main 721
 Trois foiz le bese 724
 A vo plesir 728
 Ge ai assez 730
 Lors se regard 733
 En mi la sale 734
 He! gloz, lechierres 736
 Por quoi te paines 737
 Et si te peines 739
 Ainz que t'en partes 741
 Il passe avant 742
 Et par les jambes 748
 Par les fenestres 749
 Sor un pomier 750
 Outre, font il 751
 Ge m'en irai 756
 Vostre iert la terre 757
 Serviront tuit 769
 S'en serviront 774
 Que bien en puissent 779
 Si serviront 780
 Et en après 781
 A Deu commande 783
 En cez cuisines 788
 Cil qui se hastent 789
 Nenil, voir, niés 796
 Que diront ore 797

Veze de Guillelme 798
 Ainz prist Espagne 802
 Ne verrai mes 803
 Que je ne cuide 804
 De ceste chose 806
 Demandez l'eve 808
 Assez i orent 812
 Et quant il furent 814
 Li escuier 815
 Tresqu'au demain 817
 Sire font il 820
 N'a encor gaires 823
 Tot droit a Bride 824
 Nos iron la 825
 De noz avoires 826
 Et il responnent 828
 Lors chevauchierent 829
 Clermont lesserent 833
 La cit lessierent 834
 Ceus de la vile 835
 Par mi forez 839
 De si au Pui 841
 Trois mars d'argent 843
 Et quatre pailles 844
 Del mostier ist 847
 Ou voit ses homes 848
 Veze ci les marches 850
 Prenez les armes 854
 Alez en fuerre 855
 Se Deus vos fet 856
 Toz li païs 857
 Et en lor poinz 863
 De la vile issent 864
 Tot droit vers Nymes 866
 Iluec vit l'en 867
 Qu'en mi la voie 875
 Vient de Saint Gile 876
 Et trois enfanz 878
 Desor son char 881
 Les trois enfanz 883
 François s'en rient 886
 Li cuens Bertrons 887
 Di nos vilain 888
 Par Mahom, sire 890
 Vieng de Saint Gile 891
 Se Mahomez 893
 Dient François 895
 Fus tu a Nymes 904
 Ge sui trop povres 906
 Il me lesserent 907
 Di moi, vilain 908
 Molt par est bone 912
 Fous, dit Guillelmes 913
 Mes des paiens 914
 Del roi Otrant 915
 Dit li vilains 916
 La fu Garniers 918
 Il regarda 921

Sire, fet il 922
 Comme cele est 924
 Ge le ferai 929
 Si li aportent 932
 Et cil menjuent 934
 Ou qu'il les voit 938
 Comme cil est 941
 Tot droit a Nymes 944
 Ja n'i avroit 946
 Fetes vos genz 951
 Prennent les chars 958
 Li bon vilain 959
 Bertran ne chaut 961
 A chascun font 970
 Et il orront 972
 Es autres tonnes 974
 Et en chascune 975
 En autre tone 978
 En chascun fonz 979
 Li cuens se haste 982
 Huimés devons 988
 Deus, dit Bertrons 993
 Fetes ces bués 998
 Que je le puisse 1000
 Qu'il ne fu mie 1003
 Ainz n'en sot mot 1004
 Tresqu'as moieus 1005
 Qui li veïst 1007
 Beau niés, dist il 1012
 De tel mestier 1013
 Ot le Bertran 1015
 En cele tonne 1016
 Fu Gillebert 1017
 Sire Bertran 1019
 De cels des chars 1022
 Qui le charroi 1023
 Portent corroies 1024
 Portent granz borses 1025
 Chevauchent muls 1026
 Ses veïssiez 1027
 De male gent 1028
 En cele terre 1029
 Por marchant 1031
 Sor la chaucie 1032
 Des or devons 1034
 De tel burel 1037
 Et chevaucha 1042
 Delez Gardon 1047
 Iluec lesserent 1048
 Toz les vilains 1050
 Par nul de ceus 1051
 Com fet avoir 1052
 Plus de dos mil 1053
 Ainz ne finerent 1055
 Dont les todeles 1057
 Cil de la vile 1058
 Voir, dit li autres 1061
 Si li demandent 1063

Nos, syglatons 1064
 Or alez donques 1069
 Tant ont François 1070
 Qu'il sont venu 1072
 Dedenz la porte 1073
 Par mi la vile 1075
 Tel avoir mainnent 1077
 Mes en tonneaus 1078
 Freres estoient 1081
 Seignor estoient 1082
 Tresqu'au marchié 1083
 Dos cenz paiens 1084
 Seignor, oiez 1085
 Ceste chançon 1087
 Ele n'est pas 1088
 Mes de prudomes 1090
 Ceste cité 1092
 A une part 1094
 Guillelmes vient 1101
 La descendi 1103
 Celui demande 1106
 Il n'i a home 1109
 Et a Guillelme 1112
 Ou il demandent 1115
 Veze le vos la 1117
 L'un a nom Regues 1127
 Veez les la 1128
 Si neveu erent 1130
 S'il se seüssent 1133
 Dit li paiens 1137
 Syglatons, sire 1139
 Respont Otrons 1144
 Otrons l'entent 1152
 Et Sarrazin 1153
 Par vo plesir 1156
 Qui a charroi 1158
 Moi et ces autres 1160
 Ja ne verroiz 1165
 De mon avoir 1167
 Toz li plus forz 1168
 Molt par est larges 1170
 S'estes prudom 1171
 Voire, dist il 1172
 Li miens avoires 1174
 A mes amis 1175
 Un de ses homes 1176
 Qu'as Sarrazins 1184
 Ou as conquis 1187
 Et en Calabre 1192
 En Alemaigne 1193
 Et en Tosquane 1194
 Puis m'en revient 1195
 Par mi Espagne 1196
 Et en Poitou 1197
 En Angleterre 1198
 De si qu'en Gales 1199
 Tot droit au Crac 1200
 A une foire 1201

Quant il l'oï 1208
 Lors li remembre 1210
 Si l'en apele 1216
 Qui la vos fist 1219
 Que me membre ore 1220
 Si com faz vos 1226
 Penduz as forches 1228
 Vos dirai ge 1233
 Quant je fui jeunes 1234
 A lor couteaus 1240
 Puis me lessierent 1241
 Dist li paiens 1245
 Uns Sarrazins 1247
 Cil quel connoissent 1248
 Des or vorra 1250
 Par nul enging 1253
 Vint a Harpins 1256
 Qui sire estoit 1257
 Il et son frere 1258
 Se g'en estoie 1265
 Nos le ferons 1266
 Et dist Harpins 1271
 Et puis Lonel 1277
 Cil dui estoient 1278
 Ses Sarrazins 1281
 Mes ainz qu'en aient 1282
 Que uns François 1284
 Enz en l'oreille 1287
 Par ma foi, sire 1289
 De vo charoi 1290
 Toz les plus beaus 1291
 En cel tonel 1294
 Cuens Gilebert 1295
 Mauvesement 1298
 Qui a ce fet 1301
 Par foi, beau sire 1302
 Encor encui 1309
 Li rois Harpins 1312
 Il et ses frere 1314
 Por quoi n'as ore 1318
 Et toi meïsmes 1320
 Einçois sera 1323
 A ma moillier 1324
 De grant avoir 1325
 Que ma mesnie 1326
 Por quoi as or 1329
 Et ta gonele 1330
 Passa avant 1332
 Par un petit 1333
 Lors dist Guillelmes 1335
 Si ai ge nom 1338
 La gentill conte 1340
 Cist Sarrazins 1341
 Guillelmes dist 1344
 Ge sui Guillelmes 1349
 Et del charroi 1355
 Sor un perron 1358
 Felon paien 1360
 Ge ne sui mie 1363
 Par tel air 1376
 Paien le voient 1379
 Paien s'escrient 1387
 Por quoi as tu 1388
 C'est une chose 1389
 Devant le duc 1391
 Paien cuidierent 1392
 Trois foiz le sone 1394
 Quant oï l'a 1395
 Enz es tonneaus 1396
 Prennent les maus 1397
 Ja i avra 1400
 Et la bataille 1404
 Paien s'adoubent 1408
 En lor mesons 1409
 Des hostieus issent 1411
 Et cil i montent 1416
 En lor poinz prennent 1418
 La veïssiez 1423
 Tant Sarrazins 1426
 Mar soit de cel 1427
 Otranz s'en torne 1430
 Otranz s'en fuit 1433
 Si le retint 1435
 De cele gent 1438
 Saches por voir 1440
 Ce dit Guillelmes 1441
 Se tu creoies 1443
 Et se nel fes 1445
 De cele teste 1446
 Tot par Mahon 1447
 Et dist Otranz 1448
 Toz les degrez 1453
 Li Franc le voient 1454
 François s'escrient 1455
 Por quoi avras 1456
 Cent dahez ait 1458
 Ainz qu'il venist 1460
 Et après lui 1461
 Or ont François 1463
 Devant set anz 1466
 Poise a Guillelme 1468
 Sus el palés 1470
 De si a Nymes 1473
 Quant il i vinrent 1474
 Et li vilain 1475
 Qui lor charroi 1476
 François sont lié 1477
 Ainz n'en perdirent 1478
 Par desus ce 1480
 Il s'en reperent 1481
 Tres parmi France 1482
 Li rois l'entent 1485

II EMISTICHIO: FORMULE SEMPLICI

Deus vos croisse bonté 1
 le marchis au cort nés 5
 fu molt gentix et ber 29
 a Bertran encontre 31
 Ja orroiz verité 33
 s'en a un ris gité 44
 gentement conraer 47
 a Looÿs parler 48
 si com vos commandez 49
 fu molt gentix et ber 51
 encontre s'est levez 58
 Guillelmes, quar seez 59
 dit Guillelmes le ber 60
 Si com vos commandez 62
 dit Guillelmes le ber 64
 dist Looÿs le ber 73
 a pou n'est forsenez 79
 dit Guillelmes li fers 94
 le sense cuide changier 102
 dist li rois Looÿs 106
 dit Guillelmes le ber 115
 gentement conraer 117
 Si com vos commandez 122
 dit Guillelmes le ber 133
 Guillelme au cort nés 147
 François et Borgoignon 214
 de gré et volantiers 222
 dos mile chevaliers 225
 vaillissant un denier 254
 dit Looÿs le ber 278
 qu'en quiert en Noiron pré 279
 l'en a aresonné 293
 dit Looÿs li frans 294
 dit li rois Looÿs 315
 dui mile chevalier 332
 vaillissant un denier 334
 le sens cuide changier 335
 nobile chevalier 337
 li marchis Berengiers 353
 de son corant destrier 358
 secorre et aider 359
 et il li tint l'estrier 360
 li marchis Berengiers 362
 qu'en Rome requiert 372
 nobile chevalier 395
 Guillelmes respondié 396
 por tot l'or desoz ciel 397
 cil baron chevalier 398
 le marchis au vis fier 399
 vaillissant un denier 402
 dit Looÿs le ber 404
 qu'en quiert en Noiron pré 405
 donjons ed fermetez 412
 a Bertran encontre 415
 Ja orroiz verité 417
 levé et essaucié 430
 qu'en a Rome requiert 434
 lever et essaucier 439
 secorre ed aidier 440
 a Looÿs parler 445
 dit Guillelmes le ber 448
 Ja orroiz verité 449
 Espagne le regné 450
 et Porpaillart sor mer 451
 cele bone cité 452
 qui tant fet a loer 453
 n'i afiert mie grez 454
 s'en a un ris gité 459
 ne sen son aresté 464
 encontre s'est levé 465
 Guillelmes, quar seez 466
 volantiers et de grez 475
 s'en a un ris gité 478
 Espagne le regné 481
 et Porpaillart sor mer 482
 qui tant fet a loer 484
 n'i afiert mie grez 485
 s'en a un ris gité 489
 qu'en quiert en Noiron prez 513
 Sarrazin et Escler 515
 dit Guillelmes le ber 531
 le marchis au cort nes 433
 Guillelmes respondié 543
 por tot l'or desoz ciel 544
 au fer et a l'acier 546
 nobile chevalier 566
 le glorieus del ciel 576
 dist Looÿs li frans 580
 Guielin et Bertran 595
 fill Bernart de Breban 596
 Guielin et Bertran 598
 que quierent peneant 617
 que quierent peneant 624
 Guielin et Bertran 627
 que quierent peneant 631
 est Guillelmes montez 635
 as povres bachelers 641
 donjons et fermetez 646
 essaucier et monter 648
 as povres bachelers 649
 essaucier et monter 653
 donjons et fermetez 655
 le marchis au vis fier 663
 de grez et volantiers 672
 vos doit bien exploitier 674
 le marchis au vis fier 676
 maint gentil chevalier 677
 le glorieus del ciel 679
 Looÿs respondié 682
 Guillelmes le guerrier 684
 maint gentil chevalier 685
 Looÿs respondié 690

Guillelmes le guerrier 691
 au fer et a l'acier 693
 le Tolosant Gautier 697
 de son corant destrier 702
 dit Guillelmes le fier 705
 vos vorroie proier 715
 et il li tint l'estrier 720
 encontre s'est dreciez 722
 Guillelmes respondié 729
 vos vodroie proier 731
 li Tolosans Gautiers 748
 dit Guillelmes le fier 753
 vos doint bien espoitier 759
 li marchis au vis fier 761
 Guillelmes le guerrier 780
 et Berri et Auvergne 785
 cil baron chevalier 797
 le marchis au vis fier 798
 richement conraé 814
 Si com vos commandez 828
 et rengié et serré 829
 et Berri et Auvergne 832
 Guillelmes au cort nes 847
 ses a aresonez 848
 envers moi entendez 849
 Sarrazin et Escler 853
 Si com vos commandez 858
 et rengié et serré 864
 et l'Escot Gilemers 869
 que il ot engendré 878
 que il ot engendrez 883
 l'en a aresoné 887
 Ja orroiz verité 889
 li commença a dire 902
 par la loi dont tu vives 903
 des estres de la vile 908
 Ce vos sai ge bien dire 909
 richement conraé 935
 ses a aresonez 938
 envers moi entendez 939
 cele bone cité 944
 les chevaliers entrer 968
 li peüst remembrer 969
 a Nymes la cité 971
 les chevaliers entrer 986
 li peüst remembrer 987
 s'en a un ris gité 995
 envers moi entendez 996
 s'en a un ris gité 1001
 a pou n'est forséné 1006
 envers moi entendez 1012
 a pou n'est forsenez 1015

et l'Escot Gilemers 1018
 Guillelme Fierebrace 1049
 a Nymes la cité 1072
 de la bone cité 1082
 ne se sont aresté 1083
 que Deus vos beneie 1085
 li fiz sainte Marie 1086
 des estres de la vile 1094
 Guillelmes Fierebrace 1103
 beaus amis marcheant 1121
 beaus amis marcheant 1124
 Guielin et Bertran 1129
 fill Bernart de Brebant 1130
 beaus amis marcheant 1135
 par la loi que tenez 1155
 li commença a dire 1185
 par la loi dont tu vives 1186
 Ce vos sai ge bien dire 1189
 De Guillelmes au cort nés 1210
 a poi n'est forséné 1212
 l'en a aresonné 1215
 par la loi que tenez 1217
 qui est mon avoé 1223
 s'en a un ris gité 1230
 envers moi entendez 1231
 volantiers et de grez 1233
 s'en est d'iluec tornez 1247
 a pou n'est forséné 1254
 si li a tot conté 1256
 de la bone cité 1257
 l'en a aresonné 1259
 envers moi entendez 1260
 Si com vos commandez 1272
 s'en est d'iluec tornez 1273
 sera chier comparé 1283
 si li a tot conté 1286
 et l'Escot Gilemers 1296
 a pou n'est forsenez 1299
 qui est mon avoé 1308
 sera chier comparé 1309
 que Deus vos beneie 1315
 li commença a dire 1317
 Damedeus te maudie 1318
 Guillelme Fierebrace 1338
 sera chier comparee 1351
 Deus vos croisse bonté 1352
 est Guillelmes monté 1358
 qu'en quiert en Noiron pré 1365
 li cuvert souduiant 1405
 li cuvert souduiant 1407
 Damedeus te maldie 1442
 le filz sainte Marie 1443

II EMISTICHIO: FORMULE COMPLESSE

li rois de majesté 2
 Orenges la cité 7
 Tiebaut l'Escler 9
 reperoit de berser 17
 ou ot grant piece esté 18
 raportoit de berser 22
 quarante bachelier 23
 por lors cors deporter 26
 font avec els mener 27
 Sire niés, dont venez 32
 ou grant piece ai esté 34
 a ses barons fievez 36
 cel chastel, cel citez 37
 qui sui un bachelier 40
 qui tant par estes ber 41
 tot ce lessiez ester 45
 alez a vostre ostel 46
 repaire a son hostel 50
 ne se volt arrester. 52
 vorrai a vos parler 61
 maint fort estor champel 68
 maint gentil bachelier 69
 se prendre la volez 78
 qui en croiz fus penez 80
 a povre bachelier 81
 m'estuet aprover 83
 li estuet avaler 85
 li estuet amonter 86
 m'estuet livrer provende 91
 que ge ne me demente 93
 que t'eüsse lessié 96
 li riches rois Gaifiers 98
 me dorroit un quartier 99
 que bien deust lessier 103
 en alez a l'ostel 116
 sor les somiers trosser 118
 m'estuet de cort torner 119
 est Guillelmes montez 123
 aporté de berser 125
 que par mi est froez 126
 commença a parler 129
 et li estor champel 132
 del grant estor champel 134
 de la crestienté 137
 que l'en peüst trover 138
 me dona un cop tel 139
 le m'estut relever 144
 dit Guillelmes li saiges 153
 por son riche lignage 170
 de son riche lignage 175
 ne vos membre il gaires 180
 dit Guillelmes li prouz 182
 du cuvert orgueilleus 183
 ce dist il, oiant toz 185
 de naturel seignor 188
 tant fis plus que estolt 189

Richart le viel, le ros 193
 au Normant orgueilleus 194
 et ge n'en oi que dos 195
 fis que chevaleros 196
 ne vos membre il prou 201
 de l'Alemant Guion 203
 qu'en dit en pré Noiron 217
 que du eüs mengié 220
 por querre le congé 221
 por mon cors aesier 224
 forment escriiez 237
 as auferranz destriers 242
 de mon tranchant espié 246
 onc n'i ot delaié 250
 m'apelast chevalier 255
 Guillelme a respondu 256
 vaillissant un festu 258
 que g'estoie vos druz 262
 qui onques mielz en fu 265
 que n'ere mes vo dru 271
 cest mauvés roi de France 276
 vaillant un fer de lance 277
 seissante de voz pers 280
 en la crestienté 283
 se aler i volez 291
 plains es de maütalant 295
 si furent mi parent 296
 qui sert a male gent 297
 n'i gaaigne neant 298
 dit Looys li prouz 300
 maütaient avez molt 301
 s'orent mi ancessor 302
 qui sert mauvés seignor 303
 si i gaaigne pou 304
 Looys li respont 305
 ge vos dorrai beau don 308
 trois mile compaignon 310
 Guillelmes li respont 311
 dui enfanz remés sont 312
 maintenir en porront 313
 ne volez retenir 316
 ne la volez tolir 317
 au Borgoing Auberi 318
 qui onc beüst de vin 320
 trois mille fervesti 321
 Guillelmes respondi 322
 si est remés un fill 323
 porra bien maintenir 327
 dit Looys le fier 328
 au marchis Berengier 330
 et as coranz destriers 333
 commença a huichier 336
 qui le sert volantiers 339
 del marchis Berengiers 340
 le reçut volantiers 345
 et cortoise moillier 346

merveilleus et pleners 350
 comme as chiens le sanglier 357
 comme coart levrier 361
 secorre ne aidier 364
 un cortois heritier 365
 le petit Berangier 366
 me veult doner son fié 369
 si hardi chevalier 373
 au petit Berangier 374
 dient li chevalier 376
 a l'enfant Berangier 377
 dit Looys, oiez 380
 a prendre ne vos siet 381
 or vos dorrai tel fié 382
 et puis le quart marchié 385
 et quart archeveschié 386
 et le quart chevalier 387
 et quart garçon a pié 388
 et la quarte moillier 389
 et pui le quart moustier 390
 vos doing le quart destrier 391
 vos doing le quart denier 392
 vos otroi volantier 393
 son droit seignor boisié 400
 son vivre retaillié 403
 recevoir ne volez 406
 ne vos sai que doner 407
 ne me sai porpenser 408
 lessiez le dont ester 409
 vos me dorroiz assez 411
 s'en est li cuens tornez 413
 avale les degrez 414
 Sire oncle, dont venez 415
 ou ai grant piece esté 418
 si ne m'a riens doné 420
 A maleçon Dé 421
 ne devez pas haster 422
 ai mons tens si usé 426
 vaillant un oel pelé 427
 Sire Bertran, beaux niés 428
 ai mon tens employé 429
 me vel rendre loier 433
 ne devez menacier 438
 Vos dites voir, beau niés 441
 dit Bertran li senez 444
 n'en fu par lui portez 455
 dit li cuens naturez 467
 vorroie a vos parler 468
 dont me sui porpensez 469
 A beneçon Dé 470
 ne chastel ne cité 471
 donjon ne fermé 472
 se prendre le volez 474
 roi de France clamé 477
 si l'a araisonné 479
 Nymes cele cité 483
 n'en fu par toi portez 486
 dit Guillelmes le fort 490

Vaseüre la grant 494
 et le fort mandement 495
 le mal paien Otrant 496
 sire, ne vos demant 500
 Valsore et Valsure 501
 cele cité cremue 503
 dit li rois, entendez 512
 ne la vos pui doner 514
 et son frere Aceré 516
 et li rois Desramé 517
 et son frere Condre 519
 et li rois Murgalez 520
 que l'en puisse trover 523
 n'en la crestienté 524
 ne puissiez aquiter 526
 et Orliens me lerez 529
 que plus n'en quier porter 530
 cil baron naturel 532
 son droit seignor monté 534
 li a par mi doné 535
 un denier monnoié 536
 son vivre recopé 537
 dist li rois, frans guerriers 538
 et me lessiez Orliens 541
 que plus ne vos en quier 543
 ne vos quier abessier 545
 si ne vos quier boisier 547
 le cortois chevalier 550
 a l'aufferrant corsier 552
 que eüsmes mengié 553
 le gentil chevalier 555
 ele me tint l'estrier 557
 aval en un celier 558
 amont en un solier 559
 mil livres de deniers 564
 qui en croiz fu drecié 568
 a cortoises moilliers 573
 ne vos vient a talant 581
 tot le vostre talant 584
 Et ge mielz ne demant 589
 Ge l'otroi bonement 591
 tot le vostre commant 592
 dit li cuens, ore entent 593
 hautement en oiant 597
 vos metez en present 600
 que ci vois demandant 601
 que ne l'entent neant 605
 mon oncle molt dolant 606
 ce dit li cuens Bertran 607
 Guillelmes le vaillant 608
 dist Guielins l'enfant 609
 ge n'en ai que vint anz 610
 que il ne pert le sens 613
 or m'as tu fet dolant 615
 te metrai en present 616
 s'escrient hautement 629
 dan Bernarz de Brebant 630
 Sarrazin et Persant 632

Commença a crier 636
 et as dras descirez 642
 deniers et heritez 645
 m'aident a conquerer 647
 qui ont dras depenez 650
 Espagne conquerer 651
 m'aident a aquiter 652
 deniers et argent cler 654
 si sont joiant et lié 657
 commencent a huichier 658
 les povres escuiers 661
 les povres chevaliers 662
 por les membres tranchier 667
 s'en est joianz et liez 668
 va prendre le congié 671
 au glorieus de ciel 673
 sain et sauf repaier 675
 ez vos Aumon le viell 678
 sel prist a aresnier 680
 ce vos dirai ge bien 683
 ne vos porroiz aidier 687
 n'a meilleur chevalier 692
 l'en doint bien reperier 694
 tote Espagne aquitier 695
 un gentil chevalier 696
 avale le planchier 700
 sel sesi par l'estrier 701
 ne vaus tu un denier 704
 Il le comparra chier 709
 toz les membres tranchier 711
 qui ne vaut un denier 714
 li rendez son loier 716
 Voir dites, par mon chief 719
 encontre s'est dreciez 722
 le prist a aresnier 725
 que puisse esligier 727
 choisi Aymon le vieill 734
 sel prist a ledengier 735
 Dieus confonde ton chief 736
 li a mellé el chief 743
 li a par mi froissié 745
 l'a sesi par le chief 747
 que par mi l'ont froissié 750
 n'avroiz mes un denier 752
 n'en ot onques un chier 755
 en Espagne estraier 756
 a Damedieu del ciel 758
 sain et sauf et entier 760
 avoit il maint princier 762
 que porte li premiers 765
 messeaus et sautiers 766
 enz el regne essillié 768
 que reportent li autres 770
 messeus et breviaire 771
 enz el regne sauvage 773
 que reporte li tierz 775
 el regne essillié 778
 o sa compaigne bele 782

ont cez feus alumez 788
 del mengier conraer 789
 commence a soupier 791
 commença a penser 792
 sel prent a esgarder 793
 son droit seignor mené 799
 li voit par mi doner 800
 por ce lessiez ester 805
 s'aseons au souper 808
 s'asieent au souper 811
 repaier as hostieus 816
 es destriers abrivez 818
 que tornasmes d'ostel 823
 i devons presenter 826
 por la crestienté 827
 et le monz trepassé 830
 que lor done Guillelmes 831
 sor les somiers trosserent 838
 n'i ot onques sa per 846
 de la gent criminel 850
 ne savroiz tant aler 851
 franc chevalier membrez 855
 vos soit abandonnez 857
 a ponz d'or noielez 860
 des destriers abrivez 861
 les forz escus bouclez 862
 les espiez noielez 863
 fu Bertrans l'alosé 868
 li preuz et li senez 870
 fist Guillelmes le ber 871
 ou il ot conversé 876
 que il ot conquesté 877
 par ta loim dont es né 888
 ou je ai conquesté 891
 toz les membres coper 899
 Baron, lessiez ester 900
 vorrai a lui parler 901
 ce ne demant je mie 913
 chevaliers de la vile 914
 et de sa compaignie 915
 De ce ne sai ge mie 916
 un chevalier nobile 918
 se Deus me beneie 922
 mil tonneaus de tel guise 923
 qui el char est assise 924
 de chevaliers emplies 925
 tot le chemin de Nymes 926
 Par mon chief, voir en dites 928
 sel loe mes empires 929
 que celui a doné 930
 devant els arester 931
 a ses barons mandé 936
 sanz plus de demorer 937
 mil tonneaus ancrenez 940
 que en cel char veez 941
 de chevaliers armez 942
 tot le chemin ferré 943
 porroit dedenz entrer 945

Vos dites verité 947
 que li baron lor done 955
 un gran mail aposter 969
 fonf fere dos ensaignes 975
 entre la gent grifaigne 976
 font fere dos escrins 979
 entre les Sarrazins 980
 del charrol aposter 982
 de dan Bertran chanter 988
 beau rois de majesté 993
 est molt mal enconré 1002
 le peüst regader 1009
 si le prist a gaber 1011
 de Faloise le ber 1017
 devons ore chanter 1022
 devoient bien mener 1023
 et gueilles et baudrez 1024
 vos peüst remembrer 1028
 ne savront més aler 1029
 qu'en les puist aviser 1030
 de Guillelme chanter 1034
 onques mes ne vi tale 1061
 Quel avoir fetes traire 1063
 et vert et brun proisable 1065
 et espees qui taillent 1067
 et tertres trespasé 1071
 avalent les degrez 1080
 ont avec els mené 1084
 que ge vos vorrai dire 1087
 qui Espagne conquistrent 1090
 de la gent paiennie 1096
 ses deniers en deslace 1104
 les bons deniers en saiche 1105
 de si riche lignage 1109
 qui l'erent esgardant 1116
 l'en apela avant 1120
 une cité vaillant 1123
 n'en i a que dos granz 1126
 qui les vont esgardant 1131
 l'en apela errant 1134
 quel avoir vas menant 1138
 et vert et pers vaillant 1140
 et bons escuz pesanz 1142
 au ponz d'or reluisanz 1143
 Baron, soffrez a tant 1145
 si s'en rit bonement 1152
 en firent joie grant 1153
 l'en prist a apeler 1154
 dites nos veritez 1156
 fetes nos en doner 1159
 qui somes bacheler 1160
 Beau sire, or vos soffrez 1162
 vos ferai tant doner 1167
 est toz abandonez 1176
 les commence a guier 1179
 qu'il se puist delivrer 1182
 de si qu'en Romenie 1193
 de si en Normandie 1197
 menrai ge mon empire 1200
 le prist a regarder 1207
 de Nerborne sor mer 1211
 a pou qu'il n'est pasmez 1214
 Gardez ne soit celé 1219
 qui tant est redouté 1221
 ja seroit afole 1227
 onques ne vi mon per 1236
 et gueilles bien fermez 1237
 li mestre bacheler 1238
 tant en ai conquesté 1243
 l'apeloient Barré 1248
 le roi de la cité 1249
 le mengier conraer 1250
 por le feu alumer 1251
 trueve si encombré 1252
 ne pot dedenz entrer 1253
 ja sera comparé 1255
 Otran le desfaé 1258
 mal nos est enconré 1261
 nos a si encombré 1263
 ne velt il riens doner 1268
 trestoz cez bués tüer 1269
 au mengier conraer 1270
 Un grant mail m'aportez 1271
 li mestre limonier 1277
 por le mengier haster 1280
 Sarrazin ne Escler 1288
 mal vos est enconré 1289
 ont ja dos bués tüé 1290
 que avez enconré 1292
 les avoit on guié 1293
 de Faloise sor mer 1295
 les avoit a guier 1297
 li respont et soef 1300
 Garde ne me celer 1301
 le cuvert parjuré 1303
 que lor a demandé 1304
 si en fu aïré 1306
 N'i dorroie une alie 1322
 si granz sollers de vache 1329
 et tes conroiz si gastes 1330
 par un pou n'en enraige 1334
 que ne l'entendi ame 1334
 mes granz sollers de vache 1336
 et mes conroiz si gastes 1337
 de Nerborne, le saige 1339
 qui tant a vasselage 1340
 par l'apostre saint Jaque 1343
 par l'apostre saint Pere 1350
 i ot dos bués tüé 1355
 que molt aïré 1356
 ja sera forsené 1357
 se prist a escrier 1359
 toz vos confonde Deus 1360
 quel avoir j'ai mené 1366
 cuvert desmesuré 1367
 molt en sui aïré 1369

li a el chief mellé 1373
 li dona un cop tel 1376
 li a par mi froé 1377
 le sens cuident desver 1379
 commencent a crier 1380
 qui est nostre avoéz 1382
 roi Harpin adeser 1385
 n'i ont plus demoré 1386
 le roi Harpin ci mort 1388
 saillent des tonneaus fors 1398
 furent des tonneaus hors 1401
 et merveilleus et granz 1403
 et en lor mandement 1409
 se vont apareillant 1410
 si se vont raliant 1412
 un chevalier vaillant 1413
 Guielir le poissant 1414
 lor destriers auferrant 1415
 les forz escuz pesanz 1417
 les fors espiez tranchanz 1418
 se vont ademetant 1419
 se vont bien deffendant 1421
 un estor eini grant 1423
 n'i fu pas demorant 1430
 et merveilleus et forz 1431
 hautement a dos moz 1436
 a la chiere hardie 1441
 De ce ne sai que die 1448
 ce ne ferai ge mie 1450
 a pou n'enraige d'ire 1452
 si li pristent a dire 1454
 la cité aquté 1463
 qui as tentes remestrent 1469
 nos genz qui hors remestrent 1471
 sanz nule demoree 1472
 n'i ont fet arestee 1473
 si ont joie menee 1474
 vaillant une denree 1478
 a Nymes aqutee 1483
 grant joie en a menee 1485

Erminio G. Neglia, *El hecho teatral en Hispanoamérica*, Bulzoni, Roma 1985, pp. 216.

Il presente saggio si apre con una affermazione di principio che traccia le coordinate entro cui Neglia intende inquadrare la propria indagine: «Al teatro hispanoamericano contemporáneo hay que verlo como un todo orgánico que empieza en una determinada época y llega hasta nuestros días» (p. 11). La trattazione ripercorrerà dunque alcuni momenti significativi di questo frastagliato percorso di esperienze teatrali, a partire da quella «determinada época» che introduce nella scrittura drammatica e nella prassi teatrale una serie di elementi di rottura con la tradizione. Questo periodo è individuato da Neglia negli anni tra il 1925 e il 1944 (senza peraltro soffermarsi particolarmente sui motivi specifici che inducono ad assumere questi due termini temporali), epoca in cui la scena ispanoamericana subisce un profondo rinnovamento. Neglia indica nell'area rioplatense e nel Messico i due fondamentali poli d'irradiazione delle nuove poetiche drammatiche, che risentono di influenze provenienti dagli Stati Uniti e dall'Europa, prima fra tutte quella della drammaturgia pirandelliana.

L'opera di Pirandello, conosciuta già negli anni '20 sia in Argentina e Uruguay che in Messico, e che influisce consistentemente su autori come Roberto Arlt e Xavier Villaurrutia, costituisce lo stimolo e il catalizzatore per una concezione anti-naturalista dell'evento teatrale, che supera le tendenze regionaliste che avevano caratterizzato la prima fase del Novecento (con la rappresentazione di conflitti locali in termini nazionalistici e populistici) in nome di quello che Carlos Solórzano ha definito «Teatro de Tendencias Universales», che mette in scena conflitti di carattere essenzialmente esistenziale e metastorico. Neglia, al tempo stesso, si preoccupa di sottolineare le corrispondenze esistenti in questa fase, così come in quelle successive, fra teatro e realtà ispanoamericana, che trova conferma anche nella sostanziale coincidenza fra movimenti letterari e artistici e creazione drammatica. In questa prospettiva, il dramma *En la luna* di Vicente Huidobro (del 1932), esempio di «teatro nel teatro» e notevolmente influenzato dalle avanguardie europee ma nel contempo legato alla situazione politica ispanoamericana, viene presentato come modello paradigmatico di questa contiguità e interazione di esperienze estetiche, che si esprimono in relazione a uno specifico contesto.

Si tratta, comunque, di un'epoca complessa, in cui a un processo di rinnovamento, inizialmente di ambito e portata limitati, fa riscontro una vistosa decadenza del teatro «commerciale» e «costumbrista», accelerata dalla concorrenza del cinema, che vive nell'America ispanica una prima fase di intenso sviluppo proprio in quegli anni. Su questa base poggiano alcuni giudizi critici,

come quello di Raul H. Castagnino, tendenti a considerare questo periodo in termini complessivamente negativi. Negli riesce a ribaltare questa valutazione, evidenziando tutta una serie di mutamenti, sia sul piano strettamente drammatico che su quello della rappresentazione scenica (rifiuto della scenografia realistico-illusionistica, evoluzione della recitazione, riconversione dei rapporti scena-pubblico), che pongono le basi per il vero e proprio «florecimiento» verificatosi a partire dagli anni '50.

La nuova fase, caratterizzata da una rapida crescita dei fenomeni, trasforma il panorama latinoamericano — il «todo organico» a cui ci si riferisce in apertura del saggio — in un mosaico di esperienze estremamente articolato, di cui è difficile fornire una visione d'insieme. Attraverso il riferimento a opere rappresentative, Negli segue lo sviluppo di alcune tendenze drammatiche, anche in rapporto a realtà sociali e politiche comuni ai paesi di lingua spagnola. È il caso dei due capitoli dedicati ai temi della tortura e della dittatura, che confermano tristemente, con la loro ricorrenza nel teatro, la globalità e la specificità di una drammaturgia ibero-americana, almeno sul piano dei contenuti. Analogamente, Negli analizza la presenza della «conscientização» — la teoria socio-pedagogica di Paulo-Freire — in opere come *Vejigantes*, del portoricano Francisco Arriví, o *Los invasores*, del cileno Egon Wollf. Un altro punto nodale del rapporto tra teatro e società nell'America ispanica viene esaminato nel capitolo «La exaltación de la voluntad y del coraje», in cui un certo superomismo (riscontrato in opere come *El dios de la selva* dell'ecuadoriano Pedro Jorge Vera, *Collacocha* del peruviano Enrique Solari, *El tigre*, di Demetrio Aguilera Malta, anche lui ecuadoriano) viene messo in relazione con i processi di identificazione nazionale e di sviluppo economico delle società del sub-continente.

La ricettività del teatro ispanoamericano verso gli stimoli provenienti dalla società appare comunque espressa in un ampio spettro di tendenze sceniche, che spesso si richiamano, più o meno direttamente, a poetiche di origine europea o nordamericana. Si ritrovano così un teatro «epico» di ascendenza brechtiana (è il caso dell'argentino Osvaldo Dragún), o un teatro dell'«assurdo» (rappresentato, tra gli altri, dal cileno Jorge Díaz), un teatro «rivoluzionario» (quello, ad esempio, del cubano Abelardo Estorino). Si tratta, comunque, di esperienze che, al di là degli ovvi influssi e punti di contatto con le analoghe elaborazioni d'Europa e di America, risultano radicate nel loro contesto, come testimonia l'attenzione costante verso il pubblico praticata da autori e compagnie.

Al termine di una ricognizione ampia ma necessariamente superficiale, non si può che essere d'accordo con Negli nel lamentare ritardi e lacune nella conoscenza e nella valutazione critica del ricco patrimonio costituito dalla drammaturgia ispanoamericana, anche e soprattutto sul versante delle sue realizzazioni sceniche.

Augusto Guarino

Soc. Ed. Intercontinentale Gallo s.r.l.
Via Mezzocannone, 39-51

Grafitalia - Cercola

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE — NAPOLI
Dipartimento di studi letterari e linguistici dell'occidente

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Raffaele Sirri

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

Redazione: Roberto Barchiesi - Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo
- Giovanni Battista De Cesare - Giuseppe Grilli - Enrico Guaraldo -
Mariantonia Liborio - Gian Carlo Menichelli - Vincenzo Placella -
Raffaele Sirri - Cristina Vallini

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXIX, 2

Luglio 1987

I N D I C E

Articoli:	p.
André Jansen, <i>Carlos Fuentes o la defensa de la mexicanidad</i>	231
Raffaele Sirri, <i>Invenzione linguistica e invenzione teatrale di G. B. Della Porta</i>	255
<i>Contributi e Rassegne:</i>	
Pedro Barreda, <i>Hesicástica de Lezama y tradición clásica: la ética de la creación en "Paradiso"</i>	279
Clara Borrelli, <i>Lirismo narrativo di Natalia Ginzburg</i>	289
Annette Bossut-Ticchioni, <i>Lettura di "Solitudine Settima" di Franco Mancini</i>	311
Maria Teresa Cabello, <i>"Carlos el Perseguido": una cala en el teatro de Lope de Vega</i>	315
Stefania Cerrito, <i>'Dire' e 'Chanter' nel lessico poetico dell'antico francese</i>	325
Teresa Cirillo, <i>In margine a un libro su Sor Juana di Giuseppe Bellini</i>	337
Domenico D'Alessandro, <i>Guillaume d'Angleterre e Chrétien de Troyes: un'analisi comparata del descrittivo</i>	349
Vito Galeota, <i>"Viaje a la luna" di Federico García Lorca: leggibilità di una sceneggiatura non-narrativa</i>	357
Sabrina Jannelli, <i>Nicola Sole - Note bio-bibliografiche</i>	369
Patrizia Pierini, <i>Un aspetto della riflessione linguistica nel Rinascimento Spagnolo: Francisco Sánchez</i>	395
Mario Pinna, <i>Osservazioni su "La tierra de Alvargonzález"</i>	407
Jaume Pont, <i>Carlos Edmundo de Ory y el 'introrrealismo'</i>	419
Alessandra Riccio, <i>Martí en José Lezama Lima</i>	427
Marina Zito, <i>'Petites medeleines' e/o maddalenine: Natalia Ginzburg traduttrice di Proust</i>	441
<i>Recensioni:</i>	
J. Caro Baroja, <i>Realidad y fantasía en el mundo criminal</i> , Madrid 1986 (A. Guarino)	453
B. Didier, <i>La musique des Lumières</i> , Paris 1985 (M. R. Ansalone)	455
M.do C. Gaspar de Oliveira, <i>Bosco</i> , São Paulo 1986 (C. Bagnati)	458
M. Vargas Llosa, <i>L'orgia perpetua. Flaubert e Madame Bovary</i> , Milano 1986 (M. Liborio)	460
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	465
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	467

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

ISSN: 0547-2121