

Direttore: Raffaele Sirri

Redazione: Roberto Barchiesi - Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo - Giovanni Battista De Cesare - Giuseppe Grilli - Mariantonia Liborio - Gian Carlo Menichelli - Giampiero Posani - Maria Simonelli - Raffaele Sirri - Cristina Vallini
Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXX, 2

Luglio 1988

Saggi e articoli:

Rosalba Campra, <i>Neruda o la palabra contra la nada</i>	291
Giampiero Posani, <i>Mallarmé: una rivoluzione molecolare?</i>	311
Angelo R. Pupino, <i>L'antimanzonismo di Enrico Cardile, poeta simbolista siciliano</i>	321
Raffaele Sirri, <i>Ferdinando Galiani e il (suo?) «Socrate immaginario»</i>	353
Bruna Soravia, <i>Continuità e innovazione nella poesia italiana del Duecento: il caso di Gianni Alfani</i>	381

Contributi e Rassegne:

Silvia Biassoni, <i>Funzione teatrale e manierismo nella «Trappolaria» di Giambattista Della Porta</i>	409
Alberto Brambilla, <i>Benedetto Croce - Emilio Teza: un dialogo dimenticato</i>	427
Anna Cerbo, <i>Giacomo Leopardi e la poesia sepolcrale a Napoli</i>	439
Daniele Conversi, <i>Gli studi sociolinguistici in Catalogna: dalla teoria alla prassi; proposte per l'inclusione di una metodologia qualitativa</i>	473
Robert E. DiAntonio, <i>Chthonian visions and mythic transfiguration in «Romance de la Guardia Civil Española»</i>	485
Carolina Diglio, <i>Il destino, la collettività ed il singolo</i>	493
Joseph L. Laurenti, <i>Notas sobre la colección del Siglo XVII de las obras de Juan Luis Vives (1492-1540) en la biblioteca de la Universidad de Illinois</i>	503
Louis A. Olivier, <i>Art Enthusiasts in the Old Régime - A Choice of Names</i>	509
Laura Silvestri, <i>Gustavo Adolfo Bécquer: el rayo de luna es ciencia y también poesía</i>	531
Marina Zito, <i>L'esperienza spirituale nella poesia di Raissa Maritain</i>	549

Recensioni:

Giuseppe Bellini, <i>Sor Juana e i suoi misteri. Studio e testi</i> . Milano 1987 (Augusto Guarino)	559
Luigi De Franco, <i>Filosofia e scienza in Calabria nei secoli XVI e XVII</i> , Cosenza 1988 (Raffaele Sirri)	561
Gustavo Guerrero, <i>La strategia neobarocca</i> . Barcelona 1987 (Augusto Guarino)	569
Mario Matucci, <i>Les deux visages de Rimbaud</i> . Neuchâtel 1986 (Maria Rosaria Ansalone)	572
Alessandra Melloni, <i>Bada a come guardi. Comunicazione televisiva e didattica delle lingue</i> . Roma 1986 (Maria Grazia Scelfo Micci)	575
Carlos de Oliveira, <i>Finisterra - paesaggio e popolamento</i> ; Pedro Tamen, <i>Allegria del silenzio</i> ; Fernando Namora, <i>Risposta a Matilde</i> ; Ruy Belo, <i>Verde Vittima del Vento</i> ; David Mourão-Ferreira, <i>Rampicante sommerso e altri racconti</i> . Japadre, L'Aquila-Roma 1983, 1984, 1986, 1988 rispettivamente (Annamaria Pagliaro Micieli)	577
Agustín Rubio Vela, <i>Epistolari de la València medieval</i> . València 1985 (Annamaria Annichiarico)	582
Ramón del Valle-Inclán, <i>Aromi di leggenda. Il passeggero</i> . Palermo 1987 (Augusto Guarino)	585
Théophile de Viau, <i>Oeuvres Complètes</i> , t. IV, <i>Lettres françaises et latines</i> . Paris-Roma 1987 (Lea Caminiti Pennarola)	586
Libri ed estratti ricevuti	595
Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono	597
Indice dei primi trenta volumi degli «Annali - Sezione Romanza»	601

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).

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXX, 2



SOCIETÀ EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO
NAPOLI 1988

ROSALBA CAMPRA

NERUDA O LA PALABRA CONTRA LA NADA

1. ... le arrimaron petróleo,
le dedicaron húmedos tratados,
la cocieron con leche,
le agregaron pequeñas piedrecitas,
fueron borrándole vocales,
fueron matándole
sílabas y suspiros,
la arrugaron e hicieron
un pequeño paquete
que destinaron cuidadosamente
a sus desvanes, a sus cementerios¹.

Ciertamente ese riesgo que corre toda crítica cuando se enfrenta con la poesía, se agiganta si se trata de la poesía de Neruda. Trazar en una obra de tan aplastante fecundidad líneas generales de lectura que den cuenta a la vez de su unidad profunda y de su ambigüedad y contradicciones es empresa fuera del alcance de estas pocas páginas. Pero como sigo experimentando la fascinación de las lecturas totalizadoras, intentaré aquí por lo menos un acercamiento a algunos de los ejes que organizan el universo nerudiano. En imágenes a veces centrales, a veces marginales, se pueden identificar estos ejes que expresan — o más bien construyen — un pensamiento poético. Pero no en el sentido de concepción intelectual, y por lo tanto sinónimo de teoría, de «poética» en sentido estricto, sino en cuanto un «hacer» que se va concretando en el poema, en el que actúa como un núcleo irradiante. Algo no tan coherente pues

¹ «Oda a la crítica» (*Odas elementales*). Esta como las otras citas está tomada de: Pablo Neruda, *Obras Completas*, Losada, Buenos Aires 1967³.

como una doctrina desarrollada con rigor o, tal vez, algo cuya coherencia es menos estática.

2. Los programas teóricos explícitos de Neruda sobre su poesía — que en este contexto quiere decir, en última instancia, sobre *la* poesía — nacen en general de una ocasión polémica — ataques de los críticos o de otros poetas — y por lo tanto se caracterizan por su aspecto preceptivo. El «deber ser» de la poesía según Neruda consiste en aprehender y expresar la totalidad de lo existente. En el nivel temático, Neruda rechaza la distinción entre un ámbito «poético» y otro «no poético». La poesía es, por definición, amalgama, caos, impureza:

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley [...]. Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad [...]. Quien huye del mal gusto cae en el hielo².

En declaraciones teóricas posteriores, el acento se va desplazando del objeto al destinatario. La poesía es ante todo palabra para ser ofrecida al otro:

Escribimos para gente tan modesta que muchas veces, muchas veces, no sabe leer. Sin embargo sobre la tierra, antes de la escritura y de la imprenta, existió la poesía. Por eso sabemos que la poesía es como el pan, y debe compartirse por todos, los letrados y los campesinos, por toda nuestra vasta, increíble familia de pueblos³.

De esa interacción nace la función del poeta, su responsabilidad en el contexto social: la poesía es un oficio, en el sentido más concreto e inmediato del término.

² «Sobre una poesía sin pureza», en *Caballo verde para la poesía*, n. 1, Madrid, octubre 1935. La reivindicación del sentimentalismo agudo, la exaltación de los excesos formales son en este caso una respuesta a Juan Ramón Jiménez y su concepto de una poesía «pura».

³ «A la paz por la poesía», discurso de Neruda en el Congreso Continental de la Cultura, mayo 1953, Santiago, publicado en *El Siglo*, Santiago, 31 mayo 1953.

Este programa poético no se ha explicitado sólo en declaraciones y discursos; la poesía misma ha sido para Neruda lugar privilegiado para la manifestación de sus posiciones:

No escribo para que otros libros me aprisionen
ni para encarnizados aprendices de lirio,
sino para sencillos habitantes que piden
agua y luna, elementos del orden inmutable,
escuelas, pan y vino, guitarras y herramientas.

Escribo para el pueblo aunque no pueda
leer mi poesía con sus ojos rurales.

[...]

y ellos dirán tal vez «Fue un camarada».

Eso es bastante, ésa es la corona que quiero.

Quiero que a la salida de fábricas y minas
esté mi poesía adherida a la tierra⁴.

Es en la poesía donde se cumple la reflexión de Neruda sobre la naturaleza de la poesía; donde se critica sarcásticamente la actitud de otros poetas absorbidos en su propia contemplación; donde se explaya una autocrítica sin miramientos referida a las circunstancias en las que el mismo Neruda cede a la tentación del solipsismo⁵.

3. Ahora bien, una «poética» de Neruda en el sentido que se decía al principio, es decir no de programa racionalizado sino de núcleo irradiante, está escrita no sólo en los versos que expresamente enuncian un pensamiento poético sino también — y sobre todo — en aquellos versos en los que la reflexión sobre la propia actividad creadora se expresa en modo metafórico⁶. Así, cuando el «yo» de un poema se refiere a sí

⁴ «La gran alegría» (*Canto general XV: Yo soy*).

⁵ Véanse por ejemplo «El hombre invisible» (*Odas elementales*); «El poeta» (*Canto general XI: Las flores de Punitaqui*).

⁶ Es lo que A. Sicard llama las «artes poéticas clandestinas» de Neruda (*La pensée poétique de Pablo Neruda*, Atelier RdT à l'Université de Lille, Lille 1977. Cito por la traducción española, *El pensamiento poético de P. N.*, Gredos, Madrid 1981, p. 593).

mismo como agente, sus acciones más dispares pueden ser leídas sin esfuerzo, en esta óptica, como imágenes simbólicas del quehacer poético:

Pensando, enredando sombras en la profunda soledad.
[...]
Pensando, soltando pájaros, desvaneciendo imágenes,
enterrando lámparas⁷.

Creo que una de las proposiciones que esta poética implícita va afirmando con inmutable insistencia a lo largo de una obra tan enmarañada en otros aspectos, es la de la palabra como un instrumento de lucha contra las fuerzas de la nada. La palabra, a pesar de su extrema fragilidad, es la única arma perdurable para oponerse a la negación:

Sea, pues, lo que soy, en alguna parte y en todo tiempo,
establecido y asegurado y ardiente testigo,
cuidadosamente destruyéndose y preservándose incesantemente,
evidentemente empeñado en su deber original⁸.

La oposición, de todos modos, no se plantea entre una plenitud y otra — el bien contra el mal, por ejemplo — sino entre la plenitud y el vacío — el bien contra la nada. Creo que esto puede aclarar el sentido que el concepto de lucha adquiere en la poesía de Neruda. No se trata de fuerzas de igual valor, o situadas en un mismo nivel; lo que se opone es, por su naturaleza, absolutamente desparejo, por lo que el resultado final, aunque lejano, resulta previsible. En esta perspectiva se pueden colocar muchos elementos que de otra forma resultarían dispersos. El dualismo plenitud / vacío se presenta pues como una de las isotopías que atraviesan a lo largo y a lo ancho la poesía de Neruda — y uso isotopía en el sentido de línea de lectura que se va constituyendo progresivamente dentro de la obra, tanto en un nivel temático como en los niveles expresivos.

⁷ «Poema 17» (*Veinte poemas de amor y una canción desesperada*).

⁸ «Significa sombras» (*Residencia en la tierra I*).

4. El gran vacío con el que se enfrenta el hombre, y en el que se genera la idea de vacío como extensible a todo lo negativo, es el de la muerte. Esta es sin duda una constante en la poesía de Neruda⁹. La muerte es, más que una realidad, una carencia de realidad. Lo negativo aparece no como una connotación de algo que existe sino con el mismo sentido del signo «menos» en matemática: una substracción de existencia. La definición de la muerte se irá construyendo a través de imágenes de carencia:

... como un ladrido sin perro,
[...]
como un zapato sin pie, como un traje sin hombre,
llèga a golpear con un anillo sin piedras y sin dedo¹⁰.

Es así que, a la inversa, bastarán las imágenes de carencia para manifestar la devastación más total, y es precisamente este tipo de imágenes el que se impone en los versos sobre la guerra civil española:

No hay en esa ciudad,
en donde está lo que amo,
no hay pan ni luz
[...]
... ciudad sin noche
[...]
ahora sin harina, sin pasos, con tu luna
de soldados¹¹.

Si en algún momento, en este contexto, algo se anuncia como integridad («ciudad [...] llena // de sangre y vidrios rotos») será, paradójicamente, la integridad del vacío: la sangre perdida, los agujeros en los vidrios.

⁹ A. Sicard ya ha mostrado la ambivalencia de este tema: por una parte la muerte aparece como una total negación, por otra como preludeo a la vida (*op. cit.*, pp. 187-214, 239-244). Véase también H. Loyola, Introducción a: P. Neruda, *Antología poética*, Alianza editorial, Madrid 1981, vol. 1, p. 152).

¹⁰ «Sólo la muerte» (*Residencia en la tierra II*).

¹¹ «Madrid 1937» (*Tercera residencia: «España en el corazón»*).

Lo negativo se manifiesta, en su forma más extrema, como silencio: el no ser equivale a la no-palabra:

Hasta que al final caemos en el tiempo, tendidos,
y nos lleva, y ya nos fuimos, muertos,
arrastrados sin ser, hasta no ser ni sombra,
ni polvo, ni palabra, y allí se queda todo
y en la ciudad en donde no viviremos más
se quedaron vacíos los trajes y el orgullo¹².

La palabra asume entonces la tarea de negar la negación. La dicotomía se va precisando. A los términos vacío / plenitud se substituye una oposición sin duda menos simétrica, pero también menos abstracta: vacío / palabra. Es así como, en el *Canto general*, Macchu Picchu vuelve otra vez a erguirse intacta desde sus propias ruinas, convocada por la sucesión vertiginosa de las metáforas. Los procedimientos enumerativos de base nominal (las ruinas de Macchu Picchu se vuelven águila, viña, bastión, cimitarra, cinturón, pan, serpiente, madrepora, vendaval, catarata de turquesa...¹³ son, más mágicamente, procedimientos que suscitan el ser, anulando la devastación del tiempo y de los hombres. La palabra empuja, hace retroceder la nada.

No toda palabra, sin embargo, es palabra poética, capaz de dar existencia:

... aunque toda palabra
si no tiene
brasa
se desprende y se cae
del árbol del tiempo¹⁴.

Ese poder es como un fuego que ininterrumpidamente se propaga de las cosas a la voz del poeta y viceversa, en una especie de vivificación recíproca:

¹² «Ya se fue la ciudad» (*Estravagario*).

¹³ Cfr. *Canto general II: Alturas de Macchu Picchu IX*.

¹⁴ «Oda al fuego» (*Odas elementales*).

Aquí
estás condenado
a vida y muerte.
Si me callo
te apagas.
Si canto
te derramas
y me darás la luz que necesito¹⁵.

La función de la palabra adquiere así contornos cada vez más positivos. No se trata sólo de negar la negación, sino de «sumar»: la voz del poeta agrega mundo al mundo:

... yo canto,
yo, poeta,
yo, hierba,
raíz, grano, corola,
sílabas de la tierra,
yo agrego mis palabras a las hojas,
yo subo a las ramas y al cielo¹⁶.

5. De esta concepción casi obsesiva del poder de la palabra derivan otros aspectos significativos. En el *Canto general* por ejemplo, son numéricamente relevantes los versos dedicados a describir el horror de la conquista. Pero después de la larga enumeración de avasallamientos y destrucciones, una nota positiva — una sola:

... pero a través del fuego y la herradura
como de un manantial iluminado
por la sangre sombría,
con el metal hundido en el tormento
se derramó la luz sobre la tierra:
número, nombre, línea y estructura.
[...]
La luz vino a pesar de los puñales¹⁷.

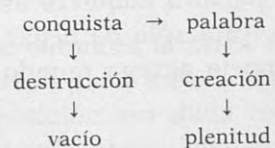
Es cierto que cuantitativamente la oposición resulta des-

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ «Oda a la fertilidad de la tierra» (*Odas elementales*).

¹⁷ «A pesar de la ira» (*Canto general III: «Los conquistadores»*).

pareja¹⁸. Esto no quiere decir que sea inconsistente desde un punto de vista cualitativo: no hace falta más que la palabra para que la balanza se incline de este lado, siendo la palabra la más alta — la única — realidad. El juego de las oposiciones se establece así en diversos niveles, y termina por presentarse, en el punto más alto, como una identificación que anula el carácter negativo de la conquista:



La conquista deja entonces de aparecer como vacío para proponerse en cambio como una totalidad futura. Así lo sugiere Neruda de modo más directo en sus memorias:

Qué buen idioma el mío, qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos... Estos andaban a zancadas por las tremendas cordilleras, por las Américas encrespadas, buscando patatas, butifarras, frijolitos, tabaco negro, oro, maíz [...]. Todo se lo tragaban, con religiones, pirámides, tribus, idolatrías iguales a las que ellos traían en sus grandes bolsas. Por donde pasaban quedaba arrasada la tierra... Pero a los bárbaros se les caían de las botas, de las barbas, de los yelmos, de las herraduras, como piedrecitas, las palabras luminosas que se quedaron aquí resplandecientes... el idioma. Salimos perdiendo... Salimos ganando... Se llevaron el oro y nos dejaron el oro... Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos dejaron las palabras¹⁹.

Naturalmente, una zona de ambigüedad subsiste. España ha proporcionado a las tierras de América la palabra, pero también la cifra, especie de envés sospechoso de los nombres: antes de la conquista, éstas son «las tierras sin nombres y sin números»²⁰. Y en la mitología de Neruda, el número reviste un

¹⁸ Así la considera por ejemplo E. Rodríguez Monegal, minimizando el aspecto positivo (*El viajero inmóvil*, Losada, Buenos Aires 1966, p. 243).

¹⁹ *Confieso que he vivido*, Losada, Buenos Aires 1974², p. 74.

²⁰ «Vegetaciones» (*Canto general I: «La lámpara en la tierra»*).

doble valor: a veces se suma, a veces se opone a la palabra. Dar nombre abre al conocimiento, pero dar número, a la vez que vuelve cognoscible, concluye, encierra:

Tuvimos, hombre, tiempo
para que nuestra sed
fuera saciándose,
el ancestral deseo
de enumerar las cosas
y sumarlas
de reducir las hasta
hacerlas polvo²¹.

No hay de todos modos en esto ninguna incoherencia: forma parte de una visión problemática de las cosas, en la que un aspecto más deliberadamente racional completa — contradiciéndola — la propuesta de una concepción mágica de la palabra.

6. En este sentido, la palabra no es sino una de las manifestaciones concretas de una imagen más general: la sonoridad. El sonido es en la poesía de Neruda un aglomerado de sentido, a veces no expreso, pero connotado igualmente con el máximo de positividad. La sonoridad es índice de existencia plena. Por eso el hombre americano será definido como «sonoro», y el sonido se opondrá al silencio como la vida a la muerte, como la plenitud al vacío:

Como la copa de la arcilla era
la raza mineral, el hombre
hecho de piedras y de atmósfera,
limpio como los cántaros, sonoro²².

En el sonido visto como totalidad no existe la diferenciación entre número y palabra: el sonido a la vez nombra, distingue, ilumina; aúna lo racional y lo emocional en una gozosa identidad. Es la definición que podemos extrapolar de

²¹ «Oda a los números» (*Odas elementales*).

²² «Los hombres» (*Canto general I: «La lámpara en la tierra»*).

una poesía amorosa:

Hasta que en la balanza se elevaron, gemelos,
la razón y el amor como dos alas.
Así se construyó la transparencia²³.

De la razón y del amor nace esa transparencia que es la forma más alta del conocimiento. Después de este recorrido, en efecto, es posible proponer una lectura menos reducida de la obligación de «ser transparente» que Neruda ha enunciado en la «Oda al hombre sencillo» y que la crítica en general ha interpretado como defensa del lenguaje unívoco, directo, popular²⁴:

... tengo una obligación terrible
y es saberlo,
saberlo todo,
día y noche saber
cómo te llamas,
ése es mi oficio
[...]
yo borro los colores
y busco hasta encontrar
el tejido profundo
[...]
mi obligación es ésa:
ser transparente²⁵.

En el contexto de este poema — y más aún si se lo coloca en

²³ «Soneto LIV» (*Cien sonetos de amor*).

²⁴ Véase por ejemplo cuanto afirma en este sentido E. Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 161. H. Loyola propone en cambio una interpretación menos unilateral: «... en el término *transparente* juegan por un lado el sentido recto (i.e., lo que permite ver a su través, como el cristal) y por otro el sentido figurado, en cierto modo opuesto al anterior (i.e., lo que se deja ver, o entender, o leer con facilidad); en el primer sentido transparencia equivale a invisibilidad, desaparición o anulación del yo para que en el texto se vea o hable o viva el otro, para dejar todo el espacio a los demás; en el segundo sentido transparencia equivale a sencillez, a simplicidad como lenguaje y como medida de valor» (*op. cit.*, vol. 1, p. 219).

²⁵ «Oda al hombre sencillo» (*Odas elementales*).

el contexto general de la obra de Neruda — la transparencia aparece, por el contrario, como la forma más compleja de la palabra: es la palabra en la que, más allá de los colores de la superficie, se revela la trama esencial de las cosas. Y la voz del poeta desnuda no sólo el ser de las cosas en su presente, sino también en su origen remoto. En el pan se vuelven visibles los sembrados:

... y en el pan
busco
más allá de la forma:
me gusta el pan, lo muerdo,
y entonces
veo el trigo,
los trigales tempranos,
la verde forma de la primavera,
las raíces, el agua,
por eso
más allá del pan
veo la tierra²⁶.

Así, en la madera desgastada se transparentará el árbol originario y al mismo tiempo, su futuro de soporte material de la escritura, tal vez esa misma que lo nombra:

Debajo
de la pintura sórdida
adivino tus poros
[...]
siento
sacudirse
los árboles
que asombraron mi infancia
veo
salir de ti,
como un vuelo de océano
y palomas,
las alas de los libros²⁷.

²⁶ *Ibid.* Véase el análisis de esta poesía que propone R.D.F. Pring-Mill, «El Neruda de las *Odas elementales*», in AA.VV., *Coloquio internacional sobre Pablo Neruda (La obra posterior al Canto general)*, Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de L'Université de Poitiers, Poitiers 1979, pp. 290-295.

²⁷ «Oda a la madera» (*Odas elementales*).

7. La función del poeta es pues encontrar la palabra en la que se transparente el mundo. Un mundo que es, ante todo, espacio. Sólo si se lo nombra llegará a la existencia, sólo si se lo nombra se lo podrá recorrer y poseer, ya que, en sí mismo, el espacio es algo ajeno, hasta enemigo:

En mis pies cosquillosos,
y duros como el sol, abiertos como flores
y perpetuos, magníficos soldados
en la guerra gris del espacio,
todo termina, la vida termina definitivamente en mis pies,
lo extranjero y lo hostil allí comienza:
los nombres del mundo, lo fronterizo y lo remoto,
lo sustantivo y lo adjetivo que no caben en mi corazón
con densa y fría constancia allí se originan²⁸.

Pero no se trata de todos modos de dar nombre a un espacio abstracto o general: el espacio de la poesía de Neruda es el de una definida geografía. La clásica metáfora de la poesía como un río que fecunda los campos y sacia la sed de los hombres²⁹, encuentra aquí una formulación sólo aparentemente más limitada. Ese río que debe ser la poesía recorre y fecunda las tierras que han dado origen al poeta:

Soy un río. Si escuchas
pausadamente bajo los salares
de Antofagasta, o bien
al sur de Osorno
o hacia la cordillera, en Melipilla,
o en Temuco, en la noche
de astros mojados y laurel sonoro,
pones sobre la tierra tus oídos,
escucharás que corro
sumergido, cantando³⁰.

El espacio nace pues de los textos. Y no como un simple deber de nostalgia, como una recuperación de la infancia, sino

²⁸ «Ritual de mis piernas» (*Residencia en la tierra I*).

²⁹ Dice Neruda refiriéndose a la poesía: «Regará los campos y dará pan al hambriento. Caminará entre las espigas. Siciarán en ella su sed los caminantes y cantará cuando luchan o descansan los hombres» («Andando hace muchos años por el lago Ranco hacia adentro...», discurso en la Universidad de Chile, en su 50 aniversario, 12.7.1954, publicado en *El Siglo*, Santiago, 13.7.1954).

³⁰ «Cuando de Chile» (*Las uvas y el viento XI: Nostalgias y regresos*).

como una misión. En el verso se ha de descubrir América en sus más escondidas verdades, se la ha de construir como una unidad. Aquí Neruda tiene perfecta conciencia de estar siguiendo una tradición, la misma de Bello, de Sarmiento:

Son muchos los escritores que sintieron primordiales deberes hacia la geografía y la ciudadanía de América. Unir a nuestro continente, descubrirlo, recobrarlo, ése fue mi propósito³¹.

Es por ese motivo que el *Canto general de Chile* pierde su especificación y se transforma simplemente en *Canto general*: en ese espacio que el determinante ha dejado vacío cabe América entera. En respuesta, el espacio se desborda sobre la poesía, infunde su fuerza vital en la palabra — aun en la que no ha sido pronunciada —, se vuelve piedra de toque con la que medir la veracidad de un sentimiento³².

Nombrar el propio espacio es el medio privilegiado para salvarlo de una condición exótica y hacerlo existir en lo universal; para hacerle ocupar un lugar en los mapas que no sea ni nebuloso ni infestado de mitos: fuera de la oscuridad y del vacío donde se generan los monstruos³³.

³¹ Discurso de Neruda en el Congreso continental de la cultura cit.

³² Sobre todo, el amor: la amada existe en cuanto se inscribe en esa geografía; es Lota, es Tocopilla, Antofagasta, greda de Chillán: véanse por ej. los sonetos V, XV, XIX, XXIX, XXXI, etc. (*Cien sonetos de amor*).

³³ Creo que el análisis de Carpentier sobre la función de la palabra respecto al espacio americano ilumina el sentido del proyecto nerudiano: «Enrique Heine nos habla, de repente, de un pino y una palmera, árboles por siempre plantados en la gran cultura universal — en lo conocido por todos. La palabra *pino* basta para mostrarnos el pino; la palabra *palmera* basta para definir, pintar, mostrar la palmera. Pero la palabra *ceiba* — nombre de un árbol americano al que los negros cubanos llaman “la madre de los árboles” — no basta para que las gentes de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de ese árbol gigantesco, adusto y solitario, como sacado de otras edades [...]. Nuestra ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal. Bien se las arreglaron los románticos alemanes para hacer saber a un latinoamericano lo que era un pino nevado cuando aquel latinoamericano jamás había visto un pino ni tenía noción de cómo era la nieve que lo nevara» («Problemática de la actual novela latinoamericana», en *Tientos y diferencias*, Unión de escritores y artistas, La Habana 1974, pp. 30 y 32).

8. El poeta experimenta entonces el orgullo soberano de la capacidad de nombrar — de crear — las cosas:

... y yo paso y las cosas
me piden que las cante
[...]
todo me pide
que hable³⁴.

En ese «todo» está implícito que no se trata sólo de «las cosas». El espacio que él nombra está habitado por otros hombres, sometidos a un destino de expropiación de su ser. Esos hombres que conocen más de cerca el sufrimiento, conocen por eso mismo más de cerca la entera realidad. Es así que sólo a través de sus voces puede el poeta a su vez percibirla y expresarla. La concepción de la poesía como transparencia (de la entera realidad) se completa con la de la poesía como traducción (de la experiencia de los otros)³⁵. La palabra que estamos leyendo en el poema no es pues la de un hablante individual, ya que transmite una voz colectiva:

A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados.
[...]
Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
Apegadme los cuerpos como imanes.
Acudid a mis venas y a mi boca.
Hablad por mis palabras y mi sangre³⁶.

³⁴ «El hombre invisible» (*Odas elementales*).

³⁵ El concepto de traducción es formulado por el mismo Neruda:

Desde entonces me levanté leyendo las cartas
que traen las aves del mar desde tan lejos,
cartas que vienen mojadas, mensajes que poco a poco
voy traduciendo con lentitud y seguridad: soy meticoloso
como un ingeniero en este extraño oficio.

«Carta a Miguel Otero Silva, en Caracas (1949)» (*Canto general XII: «Los ríos del canto»*).

³⁶ *Canto general II: «Alturas de Macchu Picchu XII»*.

Es por eso que la poesía adquiere carácter de verdad: expresa un universo que trasciende los límites del yo. Pero dada la real situación de ese universo que nombra y de las voces que asume, a la visión de la palabra dotada del poder mágico de nombrar se suma la de la palabra como denuncia, y por lo tanto como tentativa de modificación de la realidad existente. En esta perspectiva cobra todo su relieve el título de la VIII parte del *Canto general*, «La tierra se llama Juan». Allí el ámbito espacial (*la tierra*), a través de la fuerza mágica del nombre (*se llama*), encuentra su ser y su sentido en el pueblo (*Juan*). El poeta asume como propias, en una extensión implícita del sujeto, las situaciones de los otros: cada poema de «La tierra se llama Juan» se refiere a un hombre, a su quehacer y a su espacio: Olegario Sepúlveda, zapatero, Talcahuano; Arturo Carrión, navegante, Iquique... Cada uno de ellos es todos los demás y esa identificación se hace visible gracias a la voz del poeta. Es cierto que ésta tiene un peso de significación sólo porque en ella palpita la presencia viva de un pueblo; pero recíprocamente, si no fuera por esa voz, la existencia misma del pueblo sería absorbida por la nada:

... no importa mi muerte
ni nuestros sufrimientos porque la lucha es larga,
pero que se conozcan estos padecimientos,
que se conozcan, camarada, no se olvide³⁷.

9. Esta tentativa de búsqueda de la totalidad, de la transparencia, de la transmisión de la voz de los demás, que constituye parte del fondo conceptual de la poesía de Neruda, se puede también rastrear en ciertos aspectos textuales recurrentes. Algunos de ellos se manifiestan de modo macroscópico, como por ejemplo la enumeración. Esta, las más de las veces, consiste en una acumulación nominal, que puede ser interpretada como procedimiento de convocación de lo material, de negación del vacío. Del mismo modo, la metáfora puede ser vista, en esta perspectiva, como manifestación discursiva del concepto de

³⁷ «Luis Cortés (de Tocopilla)» (*Canto general VIII: «La tierra se llama Juan»*).

traducción³⁸. Pero existen también ciertos usos del lenguaje menos codificables — quizá menos aparentes —, como por ejemplo la insistida mostración del texto en cuanto texto: no basta hablar, se debe además anunciar que se está hablando. Este mecanismo se hace evidente sobre todo en las memorias y otros textos en prosa:

Ahora voy a contarles alguna historia de pájaros...

A propósito de Rojas Jiménez *diré* que la locura, cierta locura, anda muchas veces del brazo con la poesía...

Entre los poetas locos que conocí en otro tiempo, *hablaré* de Alberto Valdivia...³⁹.

Y los ejemplos podrían multiplicarse indefinidamente. Pero si las memorias en cierto modo motivan el procedimiento con el rol de la palabra que se busca a sí misma, retomando los hilos de un pasado que se quiere volver presente — y para eso expresa en futuro el acto verbal —, en la poesía aparece como simple, despojada declaración de existencia. El acto de contar funda la cosa contada:

Hablo de cosas que existen, Dios me libre
de inventar cosas cuando estoy cantando!
Hablo de la saliva derramada en los muros,
hablo de lentas medias de ramera,
hablo del coro de los hombres del vino,
golpeando el ataúd con un hueso de pájaro.

Estoy en medio de ese canto, en medio
del invierno que rueda por las calles,
estoy en medio de los bebedores,
con los ojos abiertos hacia olvidados sitios,
o recordando en delirante luto,
o durmiendo en cenizas derribado⁴⁰.

³⁸ Sobre la enumeración y la metáfora, véase el clásico estudio de A. Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Sudamericana, Buenos Aires 1951², especialmente el cap. VII.

³⁹ *Confieso que he vivido*, cit., respectivamente pp. 23, 57, 58. El subrayado es mío.

⁴⁰ «Estatuto del vino» (*Residencia en la tierra II: «Tres cantos materiales»*).

El carácter necesario de la poesía y la responsabilidad del poeta ante sus semejantes se expresa a través de la modalización: poder / querer / deber se vuelven términos introductorios al parecer imprescindibles para la enunciación del oficio poético:

Yo no puedo
permitirme
sólo
el lujo blanco
de la inútil espuma...

... debo
cumplir mi obligación
de luz:
ir y venir por las calles,
las casas y los hombres
destruyendo
la oscuridad. Yo debo
repartirme
hasta que todo sea día
hasta que todo sea claridad
y alegría en la tierra...

Quiero que todo
tenga
empuñadura,
que todo sea
taza o herramienta,
quiero que por la puerta de mis odas
entre la gente a la ferretería⁴¹.

La relación del poeta con su mundo está inscrita en la constante invocación a un «tú» que se sitúa más allá del verso del que es a la vez origen y destinatario final. La poesía deriva de un poder, un deber y un querer, pero también de un recibir:

Dadme
todas las alegrías,
[...]

⁴¹ Respectivamente «Oda a la gaviota» (*Nuevas odas elementales*); «Oda a la claridad» (*Odas elementales*); «La casa de las odas» (*Nuevas odas elementales*). El subrayado es mío.

Yo tengo que contarlas,
dadme
 las luchas
 de cada día
 porque ellas son mi canto⁴².

En la misma línea se inscribe el desdoblamiento textual del hablante en un yo / él: artificio retórico si se quiere, pero sobre todo manifestación en el nivel verbal de la concepción de la voz del poeta como traducción de otras voces. Así cuando en «*España en el corazón*» se refiere a su poesía en tercera persona, y a los presumibles destinatarios en primera, la inmediata — y justificada — lectura es la de una inversión de pronombres debida al estilo indirecto:

Preguntaréis por qué su poesía
 no nos habla del sueño, de las hojas,
 de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles,
 venid a ver
 la sangre por las calles,
 venid a ver la sangre
 por las calles!⁴³.

Por encima de esta interpretación emerge sin embargo la concepción del poeta que, aun separado («*su* poesía»), forma parte del mundo de los otros («*nos* habla»), y a ellos se dirige, como un «yo» a un «vosotros» no solamente para justificar la elección del tema de su poesía sino para suscitar la adhesión, y más aún, la acción («*venid a ver...*»).

10. Creo que en estos elementos se puede evidenciar la presencia de un Neruda poeta «americano» no sólo en el sentido de los contenidos manifiestos: no se trata sólo de nombrar a América, sino de nombrarla según una precisa concepción de la palabra. La poesía de Neruda es, ciertamente, de carácter

⁴² «El hombre invisible» (*Odas elementales*). El subrayado es mío.

⁴³ «Explico algunas cosas» (*Tercera residencia: España en el corazón*).

referencial — carácter que el tiempo acentuará, como resulta analizando el camino recorrido desde *Crepusculario* (1923) hasta *Incitación al nixonicidio* (1973). Pero su condición de compromiso con la realidad americana se expresa también, aunque de modo menos inmediatamente perceptible, en la tentativa de exploración de una palabra propia, inscribiéndose de este modo en el amplio movimiento de búsqueda de sí que Latinoamérica emprende con los albores de la independencia, y que no se ha agotado todavía.

Se puede entonces coincidir con Saúl Yurkievich cuando denuncia cierto empobrecimiento crítico — y creativo — derivado de la reducción de la literatura latinoamericana a una literatura «comprometida» en la acepción más estrecha del término:

Con simplificación empobrecedora suele considerarse nuestra poesía, y la de todo el tercer mundo, como inevitablemente referencial, como explícitamente testimonial, como obligadamente combativa⁴⁴.

Pero la acepción del compromiso puede extenderse más allá de los límites de la declarada referencialidad. Apoyándose en ella, la sobrepasa. La búsqueda de la palabra propia, búsqueda común a todos los autores latinoamericanos — naturalmente con diferentes enfoques y en condiciones diferentes — se manifiesta como una modalidad de la lucha por llegar a la existencia. Un llegar a la existencia que no se cierra en las fronteras de cada país, sino que es percibido como una batalla común, que encuentra en su medio de expresión — la palabra — a la vez una herramienta y una meta. Es eso lo que da unidad a manifestaciones tan desemejantes, tan desparramadas en el tiempo y en la geografía: constituir una forma de lucha contra la nada. Una nada que no es precisamente metafísica, sino el resultado de la cancelación de la propia identidad por la imposición de modelos, por la imposibilidad de proponerse como centralidad o punto de referencia: necesaria servidumbre de quien no posee su determinación económica.

⁴⁴ S. Yurkievich, «La pluralidad operativa», en *La confabulación con la palabra*, Taurus, Madrid 1978, p. 149.

Y si las formas de lucha son más de una, la poesía tiene éstas que Neruda ha intentado. Hacer de un espacio borrado un lugar en el mapa. De un individuo avasallado y olvidado un nombre: un hombre. En la poética puede transparentarse — nerudianamente — una política. Que como rigor tiene sólo el de la búsqueda:

No soy rector de nada, no dirijo,
y por eso atesoro
las equivocaciones de mi canto⁴⁵.

⁴⁵ «La verdad» (*Memorial de Isla negra V: «Sonata crítica»*).

GIAMPIERO POSANI

MALLARMÉ: UNA RIVOLUZIONE MOLECOLARE?*

Au présent, ici maintenant, voilà une matière - visible
mais lisible à peine - qui ne renvoyant qu'à elle-même
ne fait plus trace, à moins qu'elle ne trace qu'en perdant
la trace qu'elle reste à peine
— qu'elle reste pour peu
— mais c'est justement ce qu'il appelle la trace, cet
effacement.

(J. Derrida, *Feu la cendre*)

Per Angela

AI COMPAGNI DEL 77, DAL CARCERE DELL'ISTITUZIONE

Vorrei utilizzare, per esprimere in maniera sintetica e forse — ma solo apparentemente — provocatoria, una certa immagine di Mallarmé, due nozioni recentissime: quelle di «marginalità» e di «rivoluzione molecolare»¹.

* Riproduco, in questa sede, il testo di una conferenza tenuta, il 9 febbraio 1978, presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Lecce. Mi sia consentito depositarne una traccia scritta, «quand du passé cesse et que tarde un futur ou que les deux se remmèlent perplexement en vue de masquer l'écart».

¹ Cfr. F. Guattari, *La révolution moléculaire*, Éditions Recherches, Paris 1977. Alla Rivoluzione, macchina teleologica e teologica di una promessa di metamorfosi totale e totalitaria, si sostituiscono le rivoluzioni che incidono nelle strutture particolari, modificando i comportamenti, sovvertendo le istituzioni concrete e le relazioni di potere su cui si fondano (cfr. Foucault). Nello stesso tempo, alla visione cristocentrica di un Proletariato come agente universale del processo rivoluzionario, accentrato e accentratore, si sostituiscono ottiche particolari, nuovi soggetti concreti, decentrati o meglio acentrici, di trasgressione.

Certo, nulla sembrerebbe più lontano dalla prima del concetto che Mallarmé ha della poesia e del poeta; molto più adeguato sembrerebbe il richiamo all'opposta nozione di centralità². Ma la centralità mallarméana si applica esclusivamente al passato e al futuro ipotetico: il presente — di cui, tra l'altro, Mallarmé nega l'esistenza³ — costituisce un tempo fittizio, una zona d'ombra, un intervallo entro cui il poeta installa il proprio progetto di scrittura, negandosi e negandolo alla contemporaneità, inesistente come il presente⁴.

L'idea che Mallarmé si fa della poesia è ugualmente lontana dall'effusione — sia essa sentimentale o ideologica — e dalla provocazione baudelairiana. Julia Kristeva (*La révolution du langage poétique*) ha notato come nulla del borghese della Terza Repubblica sia stato estraneo a Mallarmé e come, nello stesso tempo, assumendo volontariamente le sue «clôtures» sociali, egli se ne sia servito per mettere in atto una pratica significativa della scrittura che costituisce, di fatto, l'effrazione decisiva del più importante codice sociale, il linguaggio, e del suo culmine simbolico sacralizzato, l'uso poetico. Effrazione un po' sorniona, non accompagnata dalle girandole sonore che solcano spesso i cieli delle «rivoluzioni», ne mimano l'esistenza o ne occultano i fallimenti, ma non per questo meno verificabile nei suoi effetti: lavorando nel suo settore specifico, l'uso poetico del linguaggio, Mallarmé ne ha sovvertito i fondamenti, ne ha

² Cfr. G. Posani, *Mallarmé: il tramonto di Dio e il mezzogiorno del Capitale*, cit. più avanti, pp. 107-109.

³ «..., il n'est pas de Présent, non — un présent n'existe pas... Faute que se déclare la Foule, faute — de tout. Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain, désertant, usurpant, avec impudence égale, quand du passé cesse et que tarde un futur ou que les deux se remmèlent perplexément en vue de masquer l'écart» (S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1965, p. 372).

⁴ «Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète qui n'a point à s'y mêler: elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu» (S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 664).

disgregato le certezze comunicative, ha innescato un meccanismo perverso — e tale lo ha considerato il pensiero positivo borghese, da Nordau a Croce — che ha fatto esplodere il corpo bello e sano, anche se qua e là già intaccato, della poesia ottocentesca, disseminandone oltre i frammenti e rendendo impossibile ogni ipotesi, di restauro o di restaurazione.

È una microrivoluzione, una rivoluzione molecolare, perché si compie in un settore specifico di intervento, lo attraversa destrutturandolo e mettendolo in crisi direttamente, e nello stesso tempo non pretende di inalberare il vessillo dell'impegno e di proclamare verità universali, ma si limita ad enunciare la verità dal desiderio che percorre il soggetto e lo mette in questione.

Accettando in maniera iperbolica il ruolo impostogli dalla divisione del lavoro, barricandosi dietro la cortina fumogena dell'oscurità, Mallarmé scava i tunnel che gli permettono di evadere da un certo tipo di organizzazione e di produttività socializzata del linguaggio, il linguaggio monetabile⁵, e si situa ai margini della Città capitalistica. Il poeta non è più sociale e nemmeno antisociale — nel senso della ribellione romantica o anarchica —, ma, molto più semplicemente e radicalmente, asociale. Che si installi comodamente nel salotto di rue de Rome, non per questo è più «cittadino», termine da Mallarmé già contestato nella prosa giovanile *L'Art pour tous*⁶, di altri

⁵ Cfr. G. Posani, *op. cit.*, p. 81.

⁶ «Un homme, — je parle d'un de ces hommes pour qui la vanité moderne, à court d'appellations flatteuses, a évoqué la titre vide de citoyen, — un citoyen,....» (S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 258). Insieme al termine «cittadino», Mallarmé contesta radicalmente il significato del termine «Società»: «La Société, terme le plus creux, héritage des philosophes, a ceci, du moins, de propice et d'aisé que rien n'existant, à peu près, dans les faits, pareil à l'injonction qu'éveille son concept auguste, en discourir égale ne traiter aucun sujet ou se taire par délassément» (*ibid.*, p. 419). È il termine «Folla» che ricorre molto frequentemente in Mallarmé e che sottintende un'opposizione pluralità disgregata, disorganica vs pluralità organizzata, organica (la Società). Sarà ritagliando nelle «folle», nelle «masse» — e qui i futuri totalitarismi lasciano trapelare i propri ascendenti illuministici —, la finzione-funzione del «cittadino» che sarà possibile realizzare quella distribuzione e quell'equilibrio dei poteri e dei micropoteri che va sotto il nome di Società. Ma il poeta, secondo

emarginati, non per questo la sua posizione marginale rispetto alle varie forme di consenso che contribuiscono all'edificazione ed alla cristallizzazione del fantasma del cittadino, che ancora oggi occupa la scena occidentale (e non solo), è meno evidente.

Certamente è di fondamentale importanza che l'oggetto specifico della pratica mallarméana sia il linguaggio. E non è possibile fare a meno di notare come le rivoluzioni molecolari contemporanee (delle donne, dei giovani, ...) passino attraverso il tentativo di costruire e/o di decostruire nuove pratiche significanti. Toccare il linguaggio o assicurarne la trasmissione: forse, la risposta al perché dell'involuzione di tanti processi «rivoluzionari» o autodefinitisi tali è tutta, o quasi, nella totale indifferenza nei confronti del linguaggio e dei suoi poteri, come se la continuità linguistica non fosse una trama simbolica essenziale per il perpetuarsi del tessuto sociale, come se fosse possibile una rivoluzione politica, sociale, economica, senza una rivoluzione semiotica che destrutturasse i contenuti e le forme dell'apparato linguistico.

In Mallarmé, al defilarsi, all'occultarsi, all'utopico progetto di estinzione dell'«io» — nozione su cui si fonda lo pseudoculto borghese dell'arte che copre la sua mercificazione di fatto: l'artista come detentore di un «io» privilegiato — corrisponde il flusso di un testo che narra il suo farsi, e che non si aggrega coagulandosi intorno alle solide certezze di un soggetto centralizzato, ma si espande, si disperde e perennemente sfugge lungo le linee metonimiche ossessive del desiderio⁷.

Rimandando al mio saggio *Mallarmé: il tramonto di Dio e il mezzogiorno del Capitale*, Napoli, Guida, 1975, e alla mia

Mallarmé, è alla lettera «in sciopero» di fronte alla Società (*Œuvres complètes*, p. 870), sembrando prefigurare un modello di intellettuale del dissenso (e di un'inassorbibile dissidenza, quella della lingua).

⁷ La lettura, in questo contesto, si identifica con il commento, così come lo definisce Foucault: «Il radicale annullamento di questo dislivello [fra testo e commento] non può mai essere che gioco, utopia o angoscia. Gioco alla Borges di un commento che non sarà altro che la ricomparsa parola per parola (ma questa volta solenne e attesa) di ciò che commenta; gioco ancora di una critica che parlasse all'infinito di un'opera che non esiste» (*L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 1972, p. 20).

introduzione a *Interpretazioni di Mallarmé*, Roma, Savelli, 1975, per quanto riguarda sia il discorso generale sia molti problemi particolari che in questa sede sono costretto a trascurare, vorrei delineare assai brevemente la posizione di Mallarmé sul piano privato — le ripercussioni del microcosmo familiare e della sua dialettica identificatoria — e su quello collettivo, che lo interseca costituendone insieme il prolungamento e lo sfondo. La storia individuale non si limita, notiamolo, a miniaturizzare insieme più ampi, categorie più generali, non è un semplice supporto metonimico dell'apparato complessivo che distribuisce le funzioni e i ruoli, attribuisce, regola e gerarchizza i poteri e i saperi, e neppure una sua metafora ristretta. La macchina familiare si costruisce a partire da determinate relazioni di potere e di sapere, che circolano a livello generale, e le fissa, ritualizzandole: non occupa, banalmente e per conto d'altri, un anello della catena repressiva attribuitole da apparati repressivi più ampi, ma organizza un suo spazio autonomo in cui fa funzionare i propri congegni, fabbrica i suoi prodotti, tesse le sue reti simboliche.

Possiamo così schematizzare le relazioni di potere e di sapere — e i loro esiti rispettivi — all'interno della famiglia di Mallarmé:

	linea femminile (madre, sorella)	linea maschile
sapere	religioso	burocratico
potere	materno — costruzione linguistica dell'inconscio infantile	intrafamiliare — costruzione di un adulto socialmente produttivo
	↓	↓
	RITMO DELLA FESTA	RITMO DEL LAVORO

La predominanza della linea femminile sul destino di Mallarmé — e non solo: basta pensare, per esempio, a Flaubert e, più in generale, al complesso rapporto con il «nome-del-Padre» di tanti «produttori di scrittura» a decorrere dalla seconda metà del XIX secolo — significa fondamentalmente rifiuto di integrazione sociale, rifiuto del lavoro, per usare una terminolo-

gia molto attuale, che passa attraverso l'identificazione nella figura femminile, in quanto la donna si caratterizza, a livello di massa, come colei che è emarginata dai processi produttivi o riconosciuti tali. Questo rifiuto di integrazione coincide, in Mallarmé, con la continuazione dell'esperienza religiosa infantile con altri mezzi (la poesia). Mallarmé, dopo aver bloccato attraverso la crisi religiosa le strutture ideologiche della religiosità tradizionale, ne eredita e porta avanti costantemente le potenzialità estetiche che ruotano intorno alla nozione di «festa». Si tratta di qualcosa di affine e, nello stesso tempo, di molto più profondo rispetto all'uso decadente del cattolicesimo: l'assenza di festa che domina l'universo borghese della ferialità — o della festa fittizia che scandisce il ritmo lavorativo e ne ribadisce i tempi coatti — delimita un vuoto, un interstizio semiotico nel cui solco si innesta il progetto poetico, festa solitaria, nel presente, ma depositario di un'utopia che lo amplificherebbe, nel futuro, a festa collettiva.

È il trauma di morte ad assumere la funzione di contestare radicalmente la divinità patriarcale (Dio Padre) e di metamorfosare in oggetti di desiderio, bagnati dalla luce inesauribile dell'assenza, le spente certezze infantili. In Mallarmé, gli ori si sdorano, ma al di là della sdoratura manifesta che investe gli arredi liturgici e dell'astrazione che nega luminosità all'oro monetario, la metafora aurea resta come emblema di un universo festivo e come giudizio implacabile, senza appello, portato sull'insieme dei valori che costituiscono l'universo borghese. Tra questi, un certo uso del linguaggio che ne fruisce come di un numerario⁸, che lo mette in circolazione come una moneta, attribuendo poi alla letteratura quotazioni più elevate (la lingua letteraria vale di più; fondamento teorico della disciplina scolastica del bello scrivere) o emissioni più limitate (la lingua letteraria è privilegio di pochi: la letteratura cibo di anime nobili) o, infine, dotandola di una maggiore rappresenta-

⁸ Cfr. J.-J. Goux, *Freud, Marx. Economia e simbolico*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 85: «Come il numerario è un 'semplice rappresentante' della moneta-oro che esso 'sostituisce', così la scrittura è intesa come un semplice sistema di sostituzione che vale solo in quanto è coperto da una parola».

tività (la lingua letteraria comunica meglio: la letteratura mezzo particolarmente efficace di espressione di sentimenti, di idee,...).

Costituita come arco-segno portante dell'intera economia dei segni, la letteratura è così esorcizzata e ne favorisce l'equilibrio interno. Mallarmé mette in crisi decisamente la funzione rappresentativa della letteratura, spezzando l'automatismo del rapporto significante/significato e sottoponendo quest'ultimo ad una critica radicale: la letteratura non è un modo diverso di dire le stesse cose, ma un'esperienza di rottura della relazione di traducibilità significante/significato⁹, la formulazione provvisoria, mai definitiva, di certe fasi di percezione non di quella che viene normalmente detta la «realtà», ma della dialettica particolare che investe lo spazio immaginario del soggetto, provocandone l'incrinatura e liquidando — nella duplice accezione di «eliminazione» e di «liquefazione» — la sostanza metafisica dell'io-autore.

Nelle speculazioni mallarméane sul Libro¹⁰, una funzione essenziale è detenuta dalla rimozione dell'Autore, dalla «disparition élocutoire du poète»¹¹. Il Testo utopico si configura come autosufficiente: il «lavoro personale» «sera anonyme, le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur»¹². Con questa rinuncia ai privilegi del soggetto, di cui l'autore costituisce la cristallizzazione nel campo artistico, Mallarmé compie un salto qualitativo e si colloca sul terreno di quella messa in questione del soggetto che attraversa e sconvolge, a partire da Freud e oltre Lacan, l'ordine teorico, e non solo teorico, occi-

⁹ Cfr. *ibid.*, p. 83: «Proprio nella stessa direzione si forma il sistema del segno linguistico. Si spacciano i materiali fonici o scritturali per 'semplici segni', per semplici *significanti* (di un senso esteriore, trascendente); si nega a questi il carattere operativo (di mezzo di produzione) e il carattere operato (di prodotto). Si dissimula il fatto che il senso sia solo un prodotto del lavoro dei segni reali, il risultato della fabbrica di un testo, proprio come si camuffava il carattere di merce del denaro (metallo lavorato, che avrebbe valore solo attraverso tale lavoro) per farne un segno arbitrario, secondario, un 'semplice segno'».

¹⁰ Il materiale raccolto da J. Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé*, Gallimard, Paris 1957, non è stato ancora oggetto di una riflessione adeguata.

¹¹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 366.

¹² *Ibid.*, p. 663.

dentale. «Si tratta — come dice Foucault¹³ — di rivoltare il problema tradizionale. Non porre più la domanda: come può la libertà di un soggetto inserirsi nello spessore delle cose e dar loro un senso, come può animare, dall'interno, le regole di un linguaggio e chiarire così le finalità che le sono proprie? Ma porre piuttosto queste domande: come, secondo quali condizioni e sotto quali forme, qualcosa come un soggetto può apparire nell'ordine dei discorsi? Quale posto può occupare in ogni tipo di discorso, quale funzione esercitare, ed obbedendo a quali regole? In breve, si tratta di togliere al soggetto (o al suo sostituto) il suo ruolo di fondamento originario, e di analizzarlo come una funzione variabile e complessa del discorso».

Privato di un soggetto centrale e accentratore, emesso verso un tempo ulteriore che tarda o addirittura disperso nel nulla di un circuito comunicativo che non si instaurerà mai, il Testo mallarméano, questo testo che non ne è uno, va alla deriva, disseminando lungo il suo tragitto le schegge di quelli che Mallarmé chiama «mots de la tribu» (*Le tombeau d'Edgar Poe*).

L'esperienza poetica mallarméana è un viaggio che «conduce dal noto all'ignoto» (Bataille), un'operazione di scavo: «Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent»¹⁴. La relazione profonda fra questo tipo di pratica e il negativo ci riporta alle riflessioni di Bataille sulla poesia: «La poesia è [...] affine agli 'stati di minorità'; un legame sottile la lega alle varie manifestazioni del negativo logico (il non-senso, l'antinomia), morale (il male), economico (la perdita), giuridico (il crimine), psicologico (l'infanzia, la follia), fisico (la morte)...»¹⁵.

Con l'ultimo ed estremo negativo, la morte, tocchiamo il punto nucleare da cui si irradiano le linee costitutive della testualità mallarméana. Il passo appena citato della *Correspondance* è stato splendidamente glossato da Maurice Blanchot:

¹³ *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 20.

¹⁴ S. Mallarmé, *Correspondance*, I, Gallimard, Paris 1959, p. 207. I due abissi sono il Nulla, da una parte, e, dall'altra, la prospettiva della morte che si iscrive nel corpo scandita dal ritmo della respirazione.

¹⁵ M. Perniola, *Georges Bataille e il negativo*, Feltrinelli, Milano 1977, p. 20.

«'Sviscerando il verso' il poeta entra in quel tempo dell'angoscia costituito dall'assenza degli dèi. Parola stupefacente. Chi sviscera il verso, sfugge all'essere come certezza, incontra l'assenza degli dèi, vive nell'intimità di questa assenza, ne diventa responsabile, ne assume il rischio, ne sostiene il favore. Chi sviscera il verso deve rinunciare ad ogni idolo, deve rompere con tutto, non avere la verità per orizzonte né l'avvenire come sede, perché non ha in alcun modo diritto alla speranza: egli deve disperare. Chi sviscera il verso, muore, incontra la sua morte come abisso»¹⁶.

L'esperienza di morte domina la biografia privata e collettiva di Mallarmé: il ripetuto trauma di morte e la crisi religiosa — la posizione marginale del poeta, la sua emarginazione dalle strutture sociali e linguistiche dominanti. In un'epoca «où le poète est hors la loi»¹⁷, «la cas d'un poète, en cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau»¹⁸. La pratica della scrittura è, a tutti i livelli — ivi compreso quello dell'ermetismo, dell'oscurità — una pratica notturna: «c'est, ce jeu insensé d'écrire, s'arroger, en vertu d'un doute — la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime — quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences, pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être (parce que, permettez-moi d'exprimer cette appréhension, demeure une incertitude)»¹⁹.

Nella lunga lotta che attraversa la storia del pensiero occidentale e contrappone i pensatori dei «lumi» a quelli delle «tenebre», Mallarmé si situa decisamente fra i secondi, con Sade, con Nietzsche, con Kafka²⁰. La lotta tra la vecchia talpa e l'aquila²¹ è ancora in corso: da un lato, i pensieri trasparenti

¹⁶ *L'esperienza di Mallarmé*, in *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967, p. 24.

¹⁷ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 870.

¹⁸ *Ibid.*, p. 869.

¹⁹ *Ibid.*, p. 481. La scrittura si configura come pratica di ricostruzione integrale e dubbioso accertamento di una situabilità, tentativo di localizzarsi tramite questa ricostruzione: il soggetto, dunque, non preesiste, ma scaturisce in quanto rapporto.

²⁰ E con il Freud non «normalizzato».

²¹ Cfr. G. Bataille, *La «vecchia talpa» e il prefisso «su» nelle parole superuomo e surrealista*, in *Critica dell'occhio*, Guaraldi, Firenze 1972.

hanno avuto modo di rivelare il loro oscurantismo, dall'altro, i confini tra teoria e pratica si stanno sempre più assottigliando e il crepuscolo delle ideologie è solcato da un riso crescente che ne accompagna la fine.

L'ironia e l'autoironia del Mallarmé, scrittore, notiamolo, di poca scrittura, superando le barriere della contemporaneità ottocentesca, vi si installa, perfettamente a suo agio, deponendo fra noi l'eloquente silenzio della sua poesia. Straordinaria resistenza, che ci sorprende, mentre si è già spenta l'eco di tante vociferanti avanguardie!

ANGELO R. PUPINO

L'ANTIMANZONISMO DI ENRICO CARDILE
POETA SIMBOLISTA SICILIANO

1. APPRENDISTATO DI ENRICO CARDILE

Presso le Edizioni di «Poesia», il pugnace strumento della strategia culturale di Filippo Tommaso Marinetti, usciva nel 1910 un opuscolo intitolato *Alessandro Manzoni*. In coda esso elencava i contributi non creativi (abusivamente detti «Edizioni critiche») già pubblicati. Erano *Giovanni Pascoli* di Emilio Zanette, *Il Verso libero* di Gian Pietro Lucini e *D'Annunzio intimo* di Marinetti, titolare anche di *Enquête Internationale sur le Vers libre et manifeste du Futurisme*. Un elenco di scelte magari tendenziose e talvolta non del tutto esenti da spirito goliardico, ma sempre dissacratorie e tali che cauzionavano dall'esterno lo spirito anticonformista del lavoro sopraggiunto.

Il suo autore, Enrico Cardile, era un giovane di Messina. Aveva ventisei anni, ma poteva vantare già una carriera scandita da numerose prove poetiche e animata anche da grande fervore organizzativo. Nella sua città, all'apparire del nuovo secolo, aveva fondato, in associazione con l'amico Angelo Toscano, un foglio letterario non banale, *Le parvenze*. L'esperienza più significativa di sodalizio culturale fu però, in quegli anni di apprendistato, la collaborazione al periodico messinese *Ars Nova*. Attorno ad esso si riuniva un sé-dicente «cenacolo simbolista». Suo luminoso punto di riferimento, e si capisce, era soprattutto, ad appena pochi anni dalla isolata informazione datane da Vittorio Pica, la difficile arte di Stephane Mallarmé, mentre altri «maudits» non cessavano di costituire un

prezioso serbatoio di bellezze da adorare e da imitare. Quanto alla letteratura nazionale, era Giovanni Pascoli, professore proprio a Messina dal 1898 al 1909, ad esercitare una influenza diretta sul gusto del suo pubblico d'elezione. Tant'è: Cardile, probabilmente alludendo a *Myrica*, intitolava la sua raccolta di versi del '99 *Parvula*; nella sua esortazione «Per i giovani d'Italia, apparsa sulla locale *Aquila latina* nel 1902, egli professerà quindi un orientamento al quale non parrà estraneo il vecchio amico di Andrea Costa: come dire impulsi libertari venati di estetismo non meno che culto del bello. Solo che nel giovane poeta era più acuta e accorta la sensibilità civile. Presumibilmente perciò insorse l'amicizia con Gian Pietro Lucini. In lui Cardile troverà un esempio seducente, un incentivo a radicalizzare il proprio impegno in velleità anarchiche, le proprie insofferenze in pregiudiziali antiaccademiche. E da lui otterrà una menzione onorevole nella *Ragion poetica* («con squisita mobilità di ritmo, racchiude dignitosamente, nello stampo di una forma egregia e personale, pensiero chiaro e grave, *I Canti*, che si invocano a Walt Whitman, e "A Te, vecchia causa!" Riabbraccia l'isola natale; la ricongiunge all'Urbe instaurata d'El-lade e conservatrice di miti e di leggende, di storia e di attualità; dà il saluto alle sorelle regioni, a tutta la nostra gente, ivi compresi i fratelli de l'Istria, / di Trento, sognanti l'Italia / con anima italiana»).

2. DAL SIMBOLISMO AL FUTURISMO

Il cataclisma di Messina disperse il gruppo di *Ars Nova*. Ma quando, subito dopo, irruppe sulla scena letteraria il Futurismo, l'educazione di Cardile era ormai compiuta. Se è vero, stando a quanto detto, che si era svolta sotto il patronato del Simbolismo francese, di Pascoli e di Lucini, essa presenta allora coincidenze non marginali con il discipolato prefuturista di Marinetti.

Ma Cardile era anche depositario e agente della cultura siciliana: una cultura, si intenda, che con Pipitone Federico guardava strabicamente alle lettere francesi non meno che alle italiane, che con i pionieristici *Semiritmi* di Capuana affrontava

precocemente il rinnovamento metrico, e che con la Targa Florio rispondeva tempestivamente ai richiami della nuova religione della velocità, ossia della modernità.

Chissà se Marinetti fosse suggestionato anche dagli assoluti paesaggi siciliani, che in lui dovevano evocare l'«Africa strega» così della sua infanzia egiziana come di quella del futurista Mafarka. È però un fatto che egli assumerà poi il temperamento isolano come ulteriore stimmate quasi biologica o segno di una predestinazione all'arruolamento futurista. «Siete splendidi, voi Siciliani» si lascerà egli sfuggire carteggiando con Cardile «specialmente per il vostro spirito combattivo, per la vostra impulsività sfrenata, per il vostro calore inestinguibile». Più tardi il manifesto *Contro i professori* non ometterà di esaltare un cruento attentato palermitano contro la cultura ufficiale: «Poiché il mondo ha bisogno soltanto di eroismo, scusate con noi il gesto di indisciplina sanguinaria dello studente palermitano Lidonna, il quale si vendicò, a dispetto delle leggi, di un professore tirannico».

Per tali ragioni la Sicilia costituiva una *humus* eccellente senz'altro idonea al trapianto del Futurismo, che infatti reclutò nell'Isola un cospicuo drappello di adepti.

L'adesione del Cardile, motivata anche dalla sua formazione letteraria, doveva riuscire a maggior ragione spontanea e coerente. Più tardi, quando nel capitolo «Io e il Futurismo» di *Determinazioni*, uscite nel 1915, egli ricorderà il ripudiato servizio futurista, dirà che un proprio programmato intervento, *Noi sinceri e liberi*, «doveva mostrare la linea di concatenamento fra il simbolismo e il futurismo e rinvenire tutto il dimenticato e l'ignorato per cementare le basi del novello edificio, giustificandone la strana architettura ai contemporanei, stabilendone la discendenza, determinandone le finalità». Più esplicita era stata una testimonianza apparsa sul *Corbaccio* nel 1912: «una medesima discendenza letteraria, il simbolismo, mi legava all'ingegno fervido di Marinetti e una simpatia mi spindeva verso il bel gesto di redenzione e di distruzione».

Non per niente il nuovo affiliato inizia la collaborazione al Futurismo pubblicando su *Poesia* l'*Ode* (ovviamente in versi liberi) *alla Violenza*, ove parole di quella stessa «violenza travolgente e incendiaria» propagandata dal *Manifesto* di Marinetti

si uniscono a parole di speranza:

Violenza, Violenza,
 pugno d'odio rattratto
 fra le chiome della Paura,
 Violenza,
 ultima forza, ultima musa, ultima furia,
 [.]
 o Violenza, sorgi, balena in questo cielo
 sanguigno, stupra le albe,
 irrompi come incendio nei vesperi,
 fa di tutto il sereno una tempesta,
 fa di tutta la vita una battaglia
 fa con tutte le anime un odio solo!

Se d'altronde il Futurismo prometterà il «movimento aggressivo», l'ausiliare messinese eserciterà una furia iconoclastica pressoché senza freni. Ma meno con aggressività che con terrorismo verbale egli colpirà numerosi personaggi della cultura ufficiale dell'epoca: una «colendissima marmaglia» nella quale accomunava Oliva («vera acqua purgativa»), Ferrero («inesorabile scocciatore del giornalismo italiano»), Bellonci («improvvisato critico filosofico sulle orme di Croce»), Cecchi (manipolatore di giudizi letterari), Papini («maestro elementare [...] ora padreterno in persona»), Palazzeschi («vero figghiu di matri Filippa»), De Robertis (giovannotto che tagliava giudizi come i Materani mozzarelle), Jahier («la quintessenza del cretinismo concentrato»), Govoni («tanto rarefatto [...] fino a raggiungere il vuoto perfetto»), Soffici («tutto e nulla, tutto degli altri e nulla di Soffici»), D'Ovidio (colpevole di «manzonismo idropico»), Fogazzaro («un rammolito della letteratura»). Principi del giornalismo, critici militanti, critici accademici, scrittori consacrati e scrittori consacrando: era insomma tutto l'*establishment* letterario, che non sfuggiva agli attacchi tendenziosi di Cardile.

Si comprende meglio in tale contesto la pubblicazione (e fu una ulteriore occasione di collaborazione con il Futurismo) del libello manzoniano (al quale fecero seguito, sullo stesso tema, altri interventi dello stesso tenore: «Cancro manzoniano» in *Determinazioni* e «Del mio sciagurato antimanzonismo» in *La nuova gazzetta letteraria* del 30 aprile 1916). Del resto Cardile,

in un elogio dei libelli formulato nel 1915, nel rifiutare la critica cattedratica o comunque seria, offrirà l'interpretazione autentica del genere prescelto: «pugni scaraventati sulla faccia, calci commisurati in piene natiche».

Non appare allora una bizzarria estemporanea che la copertina dell'opuscolo riproduca un disegno assai esplicito di Pompeo Cannata: un rospo infilzato ad una pertica (e chissà se esso ha qualche relazione con l'oggetto di una vignetta di cui riferiva nel 1914 Rabizzani sul *Marzocco*: appunto «un rospo infilato a un palo» con sotto scritto Alessandro Manzoni; ma Cavacchioli aveva intitolato *Ranocchie turchine* una sua raccolta di feroci poesie satiriche apparse nelle Edizioni di «Poesia» nel 1909). Perfino la dedica ad un personaggio ammirato come Benedetto Croce (poi ripetutamente citato come grande autorità) sarà irriverente («A Benedetto I senatore pontefice e despota della critica contemporanea italiana dedico»): magari perché il dedicatario («ahimè di recente senatore») s'era reso complice della più alta ufficialità.

3. MANZONISMO E ANTIMANZONISMO INFRASECOLARE

Se l'opuscolo ha come sottotitolo, non si comprende se iperbolico o litotico, *Introduzione allo studio del manzonismo*, è non perché l'Autore intendesse spostare il tiro dall'eponimo agli epigoni, ma perché colpirà con uguale violenza così Manzoni come la cultura promossa dalla sua opera: un'opera talmente popolare, malgrado le ricorrenti diffidenze o addirittura ripulse degli intendenti, che nel 1875 la *Bibliografia Manzoni* di Antonio Vismara poteva schedare centodiciotto edizioni del romanzo in italiano e cinquantaquattro in varie lingue straniere, trenta edizioni della *Storia della Colonna infame* ed infine (se la popolarità di un'opera si può misurare anche dal successo dei rampolli) addirittura venticinque edizioni della *Monaca di Monza* di Rosini.

Il libello di Cardile è la sindrome del disagio provato di fronte a un autore pervasivo, egemonico del pari che Victor Hugo in Francia, benché privo del carisma democratico plebiscitariamente riconosciuto a quest'ultimo. Si rammenti inoltre

ciò che è del resto ampiamente vulgato per la manualistica scolastica, ossia che l'esempio di romanticismo moderato offerto dal Manzoni viene così stravolto o superficialmente interpretato dai suoi seguaci, da commutare il disagio in avversione.

Con il distacco dell'osservatore esterno, nel 1928 Benjamin Cremieux traccerà, nel suo limpido *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, un quadro deprimente degli anni in cui Manzoni assisteva pressoché silenzioso alla sua apoteosi. L'equilibrio del liberalismo e cattolicesimo che De Sanctis gli riconosceva era decisamente alterato. Solo che la surrogazione deprezzava il modello in rigida ortodossia, in ipocrisia puritana. Il pessimismo manzoniano, il suo scetticismo temperato da uno spirito tagliente e penetrante, ciò che cospirerà a dare ai *Promessi sposi* una profondità ineguagliata, si converte di massima in una cupa bigotteria senza sorriso. I metri popolari assunti dagli *Inni sacri* al fine di democratizzare la narrazione lirica dei grandi eventi evangelici, si sono impoveriti in giaculatorie, in cadenze monotone buone a tutti gli usi: romanze languide, canti parocchiali e catechistici e inni allo sviluppo della scienza sotto la tutela della fede. La forma del romanzo storico si risolve in appendici sentimentali nutrite di moralismo codino sullo sfondo di consolazioni patriottiche. L'opzione fiorentina, con la quale Manzoni intendeva dare una concreta base attuale, benché discutibile, alla istanza di una lingua unitaria democratica, si trasformava, certo preterintenzionalmente, nella nuova accademia del vezzo fiorentino più o meno plebeo. I nomi menzionabili a mo' di esempio sono, all'ingrosso, quelli di Giulio Barrili e Salvatore Farina o di Goffredo Mameli e Luigi Mercatini. A paragone apparivano gigantesche le figure di Prati, Aleardi, Zanella, De Amicis, e perfino colossale quella di Tommaseo, non per niente manzoniano atipico e critico.

Insomma il manzonismo è diventato letteratura di stato dell'Italia unita e i manzoniani gestiscono accademie, case editrici, università, rubriche letterarie, scuole. Manzoni appare anzi autore precisamente canonico, nel senso letterale di rispondente ai canoni, talché viene inflitto a guisa di santino in quasi tutte le classi. Fin dal ginnasio si leggono e si commentano *I promessi sposi*; quindi si confrontano le edizioni del 1827 e del 1840. Perfino un manzoniano non tiepido ma certo equilibrato

come Francesco D'Ovidio, nelle *Discussioni manzoniane* da lui pubblicate nel 1883, da Lapi, in simbiosi con Luigi Salier, censurava l'abitudine invalsa come «abuso ridicolo» e condannava quindi aspramente «un famoso compilatore di libercoli scolastici» il quale «credette un buon affare quello di ammannire per le scuole elementari un compendietto dei Promessi sposi, quasi che a senso suo questi fossero diventati una specie di storia sacra e i casi di Lucia e Renzo s'avessero a raccontar subito ai bambini come quelli della Madonna e San Giuseppe». Ma D'Ovidio testimoniava anche che altri «propugnatori del Manzoni lamentavano che fossero attuati in modo così piccino e pedantesco i suggerimenti loro» e ricordava di avere egli stesso sollecitato lo studio di «molti altri prosatori prima del Manzoni». Senonché allo studioso, che nel 1893 («Del criterio col quale si deve studiare la prosa del Manzoni ed in che senso possa questa servir di modello», in *Le correzioni dei «Promessi Sposi» e la questione della lingua*) aveva ancora manifestato il suo dissenso rispetto all'«abuso» dei commenti perpetui, rispondevano nello stesso anno i ben quattro volumi curati presso Sansoni da un professionista peraltro probo come Policarpo Petrocchi: *I promessi sposi raffrontati sulle due edizioni del 1825 e 1840 con un commento storico, estetico e filologico*.

Un uso così esteso e intenso di Manzoni non poteva non radicare la già decisa ostilità dell'insofferente Cardile. «L'ambiguità e la insufficienza dell'insegnamento ufficiale, specialmente secondario» egli protesta «sul quale despotizza, opprimendo ancora, questa larva tremenda di piccolo uomo onesto e modesto [...] ha circondato, incatenato, soffocato quasi, in una dignitosa, marmorea ma putrefatta sepoltura, la nostra libera e secolare coscienza latina».

Ma nella brigata antimanzoniana Cardile è recluta seriore.

È fatto notorio che egli era stato preceduto da altre e più illustri impazienze. Alludo specialmente a quelle degli Scapigliati milanesi, che più da vicino avvertivano il peso ineludibile del confronto con il loro grande concittadino. Sicché, se Praga nella *Egloga allo Zandrini* dichiarava «Odio il mestiere d'imitar Manzoni» e nel *Preludio* irrideva al «Casto poeta che l'Italia adora», Stecchetti, al secolo Olindo Guerrini, in *Nova polemica* diffidava dal «predicar Manzoni e la morale».

Non meno notorio è l'antimanzonismo di Carducci, il quale vantava che nel 1857, insegnando a San Miniato, faceva leggere i classici e buttava «fuor di finestra gl'Inni Sacri»: una sanzione motivata, chi ben guardi, da ragioni civili non meno che letterarie, dal momento che il giovane professore così diffidava del moderatismo e della religiosità, come sospettava delle forme, che alla sua esigenza di perfezione classica potevano apparire suscettibili di decadere nella lassitudine. Se le pregiudiziali antiromanzesche, la polemica contro la scelta fiorentina, reputata una «fissazione giacobina», e la condanna del «manzonismo degli stenterelli» decorrevano dal gusto letterario, era invece mosso da spiriti civili di origine ghibellina un lacerto di *Juvenilia*:

S'indraca Messirin contro i pedanti,
E del Monti pur parla e del Manzoni
- Viva pur Sandro Manzoni!...
Acqua santa a piena mano,
Tutto il secolo è cristiano.

Infine quando Cardile scrive il suo libello, da tempo gli intrinseci, i vicini e gli allievi di Carducci hanno conquistato a loro volta le cattedre universitarie, le accademie, le case editrici e i giornali. A loro volta sono diventati i sacerdoti di una nuova religione letteraria di stato. I loro nomi sono, detti alla rinfusa, Ferrari, Nencioni, Panzacchi, Chiarini, Mazzoni, Comparetti, D'Ancona, Ascoli, Bartoli, Del Lungo, Morpurgo, Monaci, Novati, Romani, Albini, Lisio, Zingarelli... Quanto poco, in complesso, Manzoni interessasse al nuovo *establishment* letterario, risulta dalle bibliografie delle opere dei personaggi citati; il dissenso dei più intolleranti di loro invece può bene essere rappresentato da *Il Mago* di Ferrari, lo scolaro che il Maestro bolognese prediligeva su tutti:

Il Mago ride nella fronte lieta
E preso il gatto per quattro piè,
Lo tuffa nel paiuol; pensa: È un poeta
Seguace del Manzoni e del Musset.

È del resto sintomatica della mutata situazione una discussione sollevata dai programmi ministeriali del 1894, che limitavano drasticamente la lettura dei *Promessi sposi*, ammessi,

sotto la generica designazione di «Opere del Manzoni», al solo terzo liceo. Ne fu ritenuto responsabile Carducci, all'epoca membro del Consiglio superiore della Pubblica istruzione, tanto più che nello stesso anno, curando la terza edizione delle *Letture italiane ad uso dei ginnasi*, egli vi aveva raccolto prosatori dal Tre al Cinquecento, lasciando invece *I promessi sposi* alla discrezione degli insegnanti. In realtà la Relazione ministeriale del Carducci, resa nota solo successivamente, spiegava che Manzoni «vuole idonea preparazione di studi, di facoltà di osservazione, ad essere letto e meditato degnamente». Essa però non tacitò del tutto il dissenso, espresso con la maggiore dignità e misura dal D'Ovidio. Intervenne per di più Adolfo Bergognoni ad irrigidire, negli *Studi contemporanei* del 1884, la motivazione. «Ma dunque» aveva egli aggiunto «dovremo noi stare sempre zitti, a sentire queste eterne iperboli, queste quotidiane apoteosi, tutta questa interminabile rettorica adulatoria del Manzoni? [...] Se si va avanti di questo passo verrà il giorno d'una reazione atroce, e il pubblico, ristucco del Manzoni, cucinato in tutte le maniere e servito in tavola con tutte le salse, manderà i "promessi sposi" con tutti i suoi banditori, spositori e commentatori, li manderà tutti al diavolo». Molti anni dopo, ormai a ridosso di Cardile, nel 1906, Giuliano il Sofista (al secolo Giuseppe Prezzolini) in un volume su *La Coltura Italiana* compilato insieme con Papini, non mancherà di tuonare ancora contro il «Manzonianesimo» e di calunniare l'eponimo sia sul versante letterario («Ha sostituito la pedanteria collettiva della Crusca con la pedanteria personale del Rigutini») che civile (È stato l'ammortizzatore di quel poco di moto rivoluzionario che si era introdotto con il romanticismo in Italia): «la veste letteraria di una inclinazione morale che ha profondamente colorito la nostra coltura italiana».

Insomma gli ex-guerriglieri antimanzoniani si erano ormai riconvertiti in regolari, avevano surrogato orfani e nipotini di Manzoni e gestivano organi di stampa dove di lui non si facevano certo agiografie o apologie: basti sfogliare il *Fanfulla della Domenica*, la *Cronaca bizantina*, la *Domenica letteraria*.

Forse ciò è sufficiente ad autorizzare la conclusione che il libello di Cardile, lungi dal costituire uno scandalo, era il postremo di una serie non esigua ed era sopravvenuto quando

l'azione che intendeva promuovere era stata già attuata almeno in ciò che, tenuta presente la costituzionale resistenza blindata dell'obiettivo, era attuabile.

4. IL LIBELLO DI CARDILE E LE ACCOGLIENZE RICEVUTE

Cardile attacca nondimeno con squilli di tromba: Manzoni è un «corruttore», precisamente «il più corruttore dei letterati della modernità». «Figura indecisa di pensatore, ambigua di cittadino», egli è un bigotto che all'azione preferisce l'inerzia assoluta, che ripete pedissequamente le teorie filosofiche del Rosmini e del Bossuet, che subordina l'arte del tutto alla morale. Con lui l'Italia diventa perciò «indiscutibilmente salesiana». Egli «è tristo scrittore di decadenza, vera e propria, in un periodo, se non di rinascita artistica, certo di risorgimento civile». E proprio perché non partecipa di persona al movimento patriottico del Risorgimento, Manzoni è contrapposto a Cattaneo, Bovio, Guerrazzi, Foscolo, Carducci. A paragone della loro, la sua era stata invece una esistenza meschina, ristretta e distante dalla azione richiesta dai tempi. Anche quando ebbe qualche accento patriottico, esso fu insincero: si trattò di «patriottismo da tavolino» che riduceva l'italianità ad artificio letterario. Artificioso e surrettizio era anche il suo misticismo, non certo paragonabile a quello di grandi mistici come San Francesco, ma sostanzialmente riducibile alla precettistica cattolica, al catechismo. Il risultato era che per tale via si sottoponeva l'arte alla morale, si faceva «arte nella morale», anzi un'arte fondata sul dogma della infallibilità della morale cattolica, derivante dalla infallibilità della Chiesa. Ma l'arte non può sottostare alla morale, il bello non può esser il mezzo di un fine morale: l'arte è libertà. Tanto più meschina e riprovevole appare allora l'opera che ha come fine programmatico quella rassegnazione, quel «codice della rassegnazione» predicato dalla Chiesa e che di conseguenza impedisce la formazione civile del cittadino. Manzoni compie invece l'apologia dell'insegnamento religioso nelle scuole, con la connessa repressione della sessualità. La sua scienza è scienza da catecumeno. Egli difetta inoltre anche di stile. I suoi periodi ben torniti non rendono

bello il suo stile, che nemmeno il continuo lavoro attraverso le varie redazioni valse a compensare. Anzi, tendendo a rimuovere l'eccessivo, Manzoni ha finito col ritrarre meno una realtà dello spirito che una realtà di cose. Quanto alla scelta fiorentina, essa è stata una soluzione astratta: perché non allora il siciliano, che ha precedenti letterari assai antichi e autorevoli? L'opera poetica del Manzoni, infine, ignora la metrica e si riduce a «volgare catechismo». «Affidiamolo alle sacrestie» conclude quindi Cardile.

Non è certo operazione complessa indicare le mende, le ingenuità, le forzature che sfuggono alla svelta mano del libellista.

Lasciamo stare che egli, in connivenza con un biografismo di maniera, non distingue minimamente tra 'personalità poetica' e 'personalità pratica' (e questo sebbene fin dal 1894, con *La critica letteraria*, Croce, frattanto divenuto «pontefice e despota», avesse suggerito di prendere le distanze dalle «vicende personali dell'autore» per privilegiare invece «l'attività spirituale del creatore dell'opera»). Lasciamo stare pure che egli non comprende affatto, come del resto Carducci, la grande novità di un vero romanzo in una tradizione letteraria come quella italiana. E lasciamo infine stare anche le numerose trascrizioni errate o approssimative: si tratta di piccoli infortuni abbastanza diffusi anche tra critici professionali.

Preme piuttosto osservare quanto segue.

Nell'esaminare la «Digressione» che nel *Fermo e Lucia* precede l'episodio di Geltrude, Cardile parla, *et pour cause*, a proposito del dialogo con il lettore immaginario, di sdoppiamento tra due Manzoni. Troppo rigidamente però lo riduce a divaricazione «tra il Manzoni ascetico e il Manzoni profano», uno che difende la rimozione dell'amore e l'altro che lo accusa di «spirito piccino, pinzochero, claustrale e peggio». Egli non sembra intuire affatto che lo sdoppiamento è tra l'editore della «storia milanese», il quale interviene ed esprime giudizi morali, e l'autore (che oggi si direbbe, stando a *The Rhetoric of Fiction* di Booth, «autore implicito»). Resta altresì incompreso il valore letterario della «Digressione». Se gli autori di romanzi libertini e neri, da Richardson a Laclos, da Prevost a Sade, moralizzavano dall'esterno, eventualmente con una prefazione, le loro

storie, l'editore del *Fermo e Lucia*, invece, come nel *Tristram Shandy* di Sterne o in *Jacques le fataliste* di Diderot, sospende provvisoriamente il racconto per parlare del racconto: una sorta di racconto del racconto, ciò che nell'Ottocento si sarebbe detto letteratura trascendentale. Sfugge allora che, mentre dichiara di volere censurare ogni indiscrezione sull'amore dei due promessi, l'editore, come in un complesso gioco di specchi, insinua il sospetto che la storia di lussuria sfrenata e di orrori omicidi che si accinge a raccontare sia una citazione antifrastrica, una *mise en abîme* rovesciata, della storia principale. E sfugge pure che è forse perciò che nel passaggio dall'abbozzo al romanzo Manzoni non può accogliere il consiglio di monsignor Tosi, esso sì moralmente motivato, né quello meno moralmente motivato di Fauriel, di sopprimere del tutto un racconto reputato scandaloso o troppo esteso. In lui fanno aggio proprio le ragioni dell'arte e non quelle della morale: scompaiono solo gli elementi più superflui e più corrivi al romanzo libertino o gotico, così come era stato confinato tra le varianti abrogate della minuta dei primi *Promessi sposi* il *romance* del sanguinario Prevosto di Seveso, anche esso contrario meno alla morale che all'abborrito «esprit romanesque». Se poi l'episodio della Monaca di Monza poteva apparire, ed in fatto era, una impietosa requisitoria contro le istituzioni monastiche del Seicento, del pari che il dialogo tra il Conte Zio e il correo Padre Provinciale, ciò non inibiva l'Autore. Ed è quanto basta ad assolverlo con formula piena dalla incriminazione, sottoscritta anche da Cardile, di avere, al contrario, propagandato proprio quelle istituzioni.

Ancora più palesemente infondata appare la calunnia che Manzoni si accenda di indignazione nei confronti dei nemici del Cristianesimo sottacendo però, con parzialità preconcetta o peggio, le complicità o le responsabilità della Chiesa in molti delitti, ad esempio nelle atrocità commesse dal Sant'Uffizio. Una calunnia premeditadamente fuorviante, poiché lo stesso Cardile ricordando le severe parole della *Morale cattolica* sulle persecuzioni a cui Traiano sottopose i Cristiani, le estrapola però dal loro contesto, il cui senso è di sdegno profondamente sentito e privo di riserva verso ogni forma di intolleranza, compresa quella che condannava gli eretici alle fiamme: «Quando

si ricordano gli uomini condannati alle fiamme col pretesto della religione, [...] se alcuno allega che essi [i giudici] credevano di rendere omaggio alla religione, il mondo risponde che questa opinione è una bestemmia. [...] Purtroppo i secoli cristiani hanno esempi di crudeltà commesse col pretesto della Religione».

Appare poi almeno difficile condividere le accuse di supinità al Vangelo: se esso è la parola rivelata, anzi storicamente rivelata, di Dio, come se ne può mettere in discussione l'autorità senza destituire di fondamento lo stesso concetto di Dio? Semmai si dovrebbe, alla radice, confutare quest'ultimo. E dunque, se ancora il Vangelo raccomanda castità e modestia, le virtù per le quali Maria (nata senza la macchia d'origine e professatasi umilmente «ancilla Domini»: «Egli è umil non men che mondo/ questo giglio della valli» cantano i *Versi improvvisati sopra il nome di Maria*) diventerà madre di Cristo, non è incongruente adontarsi se un cattolico rigoroso e coerente non dimentica l'insegnamento?

L'elenco delle osservazioni non sufficientemente meditate o comunque discutibili potrebbe allungarsi, ma non riuscirebbe di troppa utilità. Basterà solo ricordare che è ingeneroso reputare opportunismo o servilismo le formule epistolari di cortesia adoperate da Manzoni, che non differiscono affatto da quelle degli epistolografi dell'epoca, ad esempio di Leopardi. Né erano opportunistiche le lodi al Monti, visto che esse si esaltavano negli endecasillabi encomiastici scritti per la sua morte (ma va ricordato che su Monti esiste anche un irriverente epigramma). A deformazioni ancora più vistose soggiacciono, manipolati da Cardile, i giudizi di Goethe, che pur essendo stati notoriamente assai lusinghieri, vengono riprodotti in forme estremamente parziali che li alterano nel loro contrario.

Se chi scrive ha espresso il proprio dissenso nei confronti di molte delle proposte di lettura avanzate da Cardile, non può però omettere che gli appaiono sostanzialmente serie e fondate le riserve avanzate, sull'esempio di Carducci e di Ascoli, ma anche di un intervento di Pirandello apparso nel 1890, a proposito della soluzione linguistica fiorentina. Altresì meritevole di attenzione è una osservazione, magari espressa troppo brutal-

mente, sulla «erotomania» preterintenzionale immanente i versi di *Strofe per una prima comunione*

Sei mio; con Te respiro
[.]
Empi ogni mio desiderio
[.]

Semmai si rende opportuna una integrazione con altri versi, questa volta della *Pentecoste*, nei quali Andrea Zanzotto, intervenendo su *Italianistica* nel 1973, sospettò «la rivelazione bloccata che è del *lapsus*»:

Adorna le canizia
Di liete voglie sante
[.]

L'opuscolo di Cardile ebbe però accoglienze che, prescindendo da ogni valutazione critica, apparivano di massima abbastanza favorevoli quando non addirittura entusiastiche. Uno svelto campionario gioverà a rendersi conto del loro tenore e della loro natura.

Biagio Chiara, intervenendo su *La tavola rotonda*, esulta: «L'idolo dei collegiali, dei seminaristi "et similia" ci appare qual è, con i piedi di argilla [...] e per la prima volta, con grande audacia viene travolto». Appena più controllato, Ignazio Domino in *La squilla* solidarizza con l'infrazione all'ordine di «stare imbavagliati dalle sciocche convenzioni tradizionali» e quindi acconsente alla battaglia contro «una delle mummie più adorate della letteratura». Non sorprende allora che Emilio Scaglione su *La Sicilia* lodi l'«animo ardimentoso» di Cardile e che Manfredi De Franchis in *La protesta* approvi la controposizione ai «bacchettoni dell'arte». Ma chi supera tutti in entusiasmo è Mario Pilo, che sulla *Rivista popolare* condivide tutte le posizioni del recensito: che egli colpisca il Manzoni «anzitutto e soprattutto come anima gelida e fiacca in tempi di fiamma [...]; poi come assogettatore dell'arte alla fede e del bello al dogma, e come burattinaio d'inerti fantocci etici [...]; poi come spirito chiuso [...], reazionario che voleva parer liberale [...]; poi come dissertatore di morale cattolica»; ma il recen-

sore batte le mani maggiormente alla ribellione al «fiorentinismo bastardo».

Se il libello poteva coronarsi di un discreto successo, mancava però a quest'ultimo l'attendibilità del consenso criticamente fondato. La molla appariva piuttosto il robusto spirito ribellistico di una generazione che, quasi ignorando che il parricidio era stato già consumato, avvertiva nondimeno l'ingombro di una personalità letteraria la cui ombra riusciva così poco diafana da suscitare il bisogno di una ulteriore liberazione edipica. Se poi si osserverà che la solidarietà ottenuta da Cardile proveniva quasi del tutto dall'Isola, gioverà aggiungere pure che se di solidarietà regionale si tratta, essa è mossa meno da compiacente complicità campanilistica che da una presunta base antropologica comune. Non per niente Scaglione a proposito del libello diceva: «Viene dalla Sicilia nostra, terra santa a tutti i rinnovamenti e a tutte le sconsecrazioni». Se infine allo stesso estimatore piaceva collegare l'incoata «revisione della critica manzoniana» alla necessità di reagire «a questa terza Italia salesiana», mentre Giuseppe Centorbi dalle pagine di *Critica ed arte* elogiava la «forte idealità civile» del «giovane audace», si potrà allargare la base antropologica appena individuata fino ad includervi una convergenza di anticlericalismo e patriottismo, che doveva essere più radicata in Sicilia, ove la reazione alle istanze unitarie, della quale resisteva tenacemente la memoria, era stata più truce sanfedista.

5. LA CRITICA PATRIOTTICA

Agli applausi non si era unito *Il giornale d'Italia*, che il 2 febbraio del 1911 ospitava una recensione avversa a Cardile. Chi scriveva, sotto lo pseudonimo «Il Tagliacarte», era un personaggio del giornalismo letterario, Goffredo Bellonci, il quale esponeva con estrema schiettezza la propria avversione. «Ma signor Cardile» faceva osservare il recensore «che i "promessi sposi" traggono gli uomini in sacristia, che Renzo, Lucia, Don Abbondio e padre Cristoforo compongono una "sciocca e villana compagnia di burattini", che il Manzoni fosse insincero adulatore e pauroso, e che la prosa di lui sia "fatta di descrizioni

lunghe superficiali senza calore e senz'anima", le son bolle, sa, ma bolle vecchie da far sorridere della loro decrepitezza. Eran scusabili un tempo, quando il cristianesimo del Manzoni dava sui nervi agli amici e discepoli del Guerrazzi, quando lo stile piano e spontaneo di lui sembrava corrotto e corruttore a chi cercava l'anima dell'Italia nelle parole italiane del secolo decimoquarto, quando le passioni politiche mostravano ad alcuni accesi e degnissimi repubblicani "insidievole amicizia" quella "dei Gioberti dei Balbo e dei Manzoni" deprecata anche in questo libretto. Oggi non hanno altra scusa che la vecchiezza. Il signor Cardile, futurista, ammiratore di Carlo Dossi e di Filippo Tommaso Marinetti, guarda la letteratura italiana con gli occhi di settant'anni fa».

L'importanza dell'intervento di Bellonci esorbita da quella di mera testimonianza di dissenso. Con il sussidio di un senso storico di cui erano invece sprovvisti gli apologisti, esso indicava anche un paradigma critico nel cui ambito Cardile si sarebbe collocato per scelta più o meno preterintenzionale: l'anticlericalismo repubblicano o comunque patriottico, che in una parte cospicua della comunità dei lettori era insorto contro Manzoni fin dagli anni del suo romanzo («settant'anni fa»).

Era fondata l'ipotesi di Bellonci? A sua verifica non resta che riassumere per rapidi campioni la linea indiziata per coglierne quindi le coincidenze con le proposte di Cardile.

È notorio che la critica patriottica (una etichetta, sia chiaro, meramente funzionale) trovava nella massima tensione unitaria le proprie motivazioni programmatiche se non teoriche. La conseguenza era che essa privilegiava il nesso tra letteratura e politica, anzi che subordinava il giudizio sull'opera letteraria a quello sulla prospettiva politica aperta dalla stessa o addirittura dalla vita del suo autore. Sorprende però che nella corrente in questione si debba includere un professionista d'eccezione come il Leopardi, per il quale, se è vero quanto riferì Mamiani nel 1873 sulle pagine di «Nuova antologia», il romanzo insinuerebbe la «deplorabile conseguenza» che bisogna sopportare il presente «dacché gli Italiani altre volte si trovarono molto peggio».

L'ostilità appena repressa esploderà in quelle pagine che, suggestionate dall'assioma mazziniano per il quale l'arte non è

che «un mezzo d'azione, uno strumento d'educazione», disconoscavano in parte o in tutto il discusso patriottismo di Manzoni, al quale veniva contrapposto, per la sua compromissione biografica non meno che per l'impegno civile della sua opera, nientemeno che Francesco Domenico Guerrazzi, reputato assai più efficace agli scopi che urgevano.

In data abbastanza alta è un personaggio come il bravo carbonaro Pietro Giannone, che nel 1832 aprirà il fuoco dall'*Esule* di Parigi, scrivendo che rappresentare gli Italiani del Seicento schiavi dello straniero «costituiva un esempio e una scusa forse alla loro ignavia presente». Non meno dannosa appariva la sottomissione religiosa ai voleri della Provvidenza, perché, continuava il patriota, «nelle circostanze e nei tempi che corrono, la virtù della rassegnazione non è quella che occorre alla nostra povera patria: la sua sventura può essere combattuta e vinta da una volontà forte e tenace temprata dalla prudenza». La conclusione è che Manzoni sarebbe sì un «buon letterato» ma non un «buon cittadino».

Parole che non potevano non incontrare il consenso di Mazzini, che non tardò infatti a congratularsi epistolarmente con l'interessato. Intervenendo poi egli stesso nel 1845 sulla *Révue republicaine*, imputerà a Manzoni di avere «abbandonato [...] la lotta per la rassegnazione» e di essere sfuggito e di sfuggire dunque alla tentazione della «rivolta» preferendo espiare «con la sommissione e la preghiera».

Un anno dopo, correggendo un proprio più equilibrato giudizio precedente, Luigi Cicconi afferma sulla *Nuova antologia* che il cristianesimo «non dette al Manzoni che pensieri claustrali [...] e consolazioni senza speranza in terra», sicché il romanzo difetterebbe di «sentimento civile e politico».

Il coacervo di malumori antimanzoniani troverà una sua prima sistemazione nelle pagine, assai celebri per il loro semplicismo non meno che per il loro radicalismo, del terzo volume delle *Lezioni di letteratura italiana* pubblicato dal Settembrini nel 1872. Esse, ostentando la loro disapprovazione verso il feticismo che faceva di Manzoni un oggetto di culto, giudicavano *I promessi sposi* «il libro della reazione, della reazione religiosa, la quale anche oggi si specchia in esso, fatta bella dall'arte del poeta». E poi: «Perdonare le offese, perdonare sempre, sempre,

sempre» aggiungeva il professore già cospiratore per la Patria, fiacca il sentimento patriottico e lo degrada a rassegnazione.

Proprio discutendo di «Settembrini ed i manzoniani» sulla *Gazzetta di Milano* nel 1872, Mazzoleni non riuscirà meno severo del professore napoletano, limitandosi ad osservare che «Manzoni al navigar fra i tempestosi mari della rivoluzione, preferì solcare colla navicella della fede sui tranquilli fiotti dell'opinione dominante».

Ma Stecchetti, quando nel 1878 pubblicherà *Nova polemica* non mitigherà neanche il tono della propria avversione. Mosso da anticlericalismo viscerale, egli dirà infatti che *I promessi sposi* «predicarono la rassegnazione all'Italia assassinata, e i padri gesuiti, forse per questo, ne raccomandavano la lettura alle loro penitenti».

Perfino più severo riuscirà Cletto Arrighi, al secolo Carlo Righetti, visto che il 1895 si lesse nei suoi *Sposi non promessi* che col suo clericalismo Manzoni cospirò «a mantenere le giovanette generazioni in una marasma inqualificabile».

A paragone degli esempi qui riuniti, Carducci, anche senza tenere conto delle sue non infrequenti oscillazioni verso il polo della ammirazione, doveva apparire assai più moderato. Su di lui a quanto già detto resta da aggiungere che, del pari che Settembrini, egli si doleva (evidentemente immemore del Padre Provinciale) che nel romanzo i buoni fossero i preti e i frati. Ma soprattutto il Maestro, tornando sulla questione della rassegnazione, e certo imputando a Manzoni uno scarso patriottismo, disapprovava la morale per la quale «a pigliare parte alle sommosse l'uomo risica di essere impiccato» sicché «torna meglio badare in pace alle cose sue facendo quel po' di bene che si può, secondo la direzione e i consigli e gli esempi degli uomini di Dio».

Se tali sono i motivi della battaglia risorgimentale e post-risorgimentale condotta (di massima da critici non professionali, salvo Carducci) contro Manzoni, chi accanto ad essi adagiasse quelli già elencati della guerriglia di Cardile (nemmeno lui, si ricordi, critico professionale ancorché intendente) non mancherà di rilevare una larga coincidenza. Su di un patriottismo irredentistico a tinte fortemente ghibelline si innestano imputazioni ricorrenti: Manzoni ha scarso sentimento civile e

patriottico, è un cattivo cittadino, è un corruttore. Ma ciò che soprattutto non si omette mai di vituperare è la rassegnazione, della quale sarebbe colpevole il cattolicesimo del Manzoni.

Bastano però tali coincidenze a classificare senz'altro Cardile un epigono della critica prodotta dalla sparsa comunità dei patrioti risorgimentali e dei loro eredi diretti?

Se Bellonci metteva giustamente in rilievo gli indugi in pregiudizi critici inesorabilmente seriori, mostrava tuttavia di non comprendere, proprio quando indicava un punto di riferimento in Dossi e Marinetti; che la tradizione critica tardiva e tendenziosa su cui insorgeva Cardile poteva procedere, in maniera magari un poco garibaldina, con il gusto e le istanze di una nuova comunità letteraria.

6. CARDILE E LUCINI

Posto che i motivi sopra elencati siano intanto reperibili anche in Lucini, sarà opportuno spingere il libello di Cardile sul piano inclinato che lo faccia scivolare fino a tale tappa.

Le parole più divulgate di Lucini su Manzoni sono quelle della *Ragion poetica*, che, invocando l'autorità di Settembrini, proponeva la formula di «codice della rassegnazione» e aggiungeva che l'autore dei *Promessi sposi* è un «ricco signore lombardo» che «postosi alla finestra, veniva a raccontare [...] ciò che egli notava in istrada». Collabora poi Carducci a promuovere l'osservazione successiva: «Ma guai a partecipare agli avvenimenti». Manzoni, continuava Lucini, accennava ai Tedeschi senza però combatterli, lasciando il *Carme per la libertà*, il *Proclama di Rimini* e il *Marzo 1821* nel cassetto, mentre pubblicava senz'altro gli *Inni sacri*. La premessa era che Manzoni, al quale veniva risolutamente contrapposto Guerrazzi, non era un patriota, tant'è che perfino su Garibaldi egli si era espresso con «una parsimonia di cui tutti i preti gli sono grati». Lucini rampogna quindi il «manzonianesimo» dilagato nelle scuole come «decadenza della moda», e altrove, in una nota del 1902 su Lombroso, includerà l'eponimo nella «reazione cattolica».

Ma l'atteggiamento di Lucini nei confronti di Manzoni, meno rigido di quanto appaia nei ritagli sopra trascritti, fu

oscillante al limite della contraddittorietà. Una contraddittorietà che egli stesso tenta di compensare proprio in una recensione al libello di Cardile apparsa su *Critica ed arte*, ove scriveva: «Nessuno più di me lamenta la corruzione manzoniana che è veramente cattolica, ma pochi forse come me ammirano l'artificio grande col quale Manzoni ha saputo corrompere. Esso è sommo maestro [...]. L'ammiro anch'io tutt'ora [...]. Sfinge Manzoni [...]. Ma grande, questo sì». Però proprio per le «sue virtù allettatrici bisogna che l'opera sua venga immunizzata; è necessario che il contagio cessi di operare da lui: distruggiamo il focolare. Manzoni è divenuto tal autore da doversi proibire dalla libera circolazione nelle scuole, perché è il maestro dell'egoismo [...]». Rispondendo ad alcune osservazioni a tale intervento, Lucini scriverà poi su *La ragione* che le sue «bestemmie futuriste [...] s'inclinavano alla grand'arte dei *Promessi sposi*, ma dicevano chiaramente, che Don Alessandro, per necessità organica, non ebbe né meno il coraggio di fare il perfetto clericale: attitudine a cui era spinto dal suo stesso temperamento». Si tratta di un modo di solidarizzare con Cardile prendendone però in qualche misura le distanze e riconoscendo a Manzoni una sua grandezza, quantunque proprio questa fosse una buona ragione per combatterlo.

Senonché, libero poi da ragioni di opportunità polemica contingente, Lucini premette all'*Ora topica di Carlo Dossi* una epigrafe in cui abbozza una linea che da Manzoni, attraverso Rovani, si prolungherebbe in Dossi e quindi in lui stesso in quanto continuatore di Dossi. Nel primo capitolo del libro anzi Manzoni appare proiettarsi attraverso Dossi verso la letteratura dell'avvenire, mentre in esergo a *Spirito ribelle*, insieme con Baudelaire, il poeta amato dagli Scapigliati, viene citato un lacerto del capitolo XXIII dei *Promessi sposi* nientemeno che a tutela dello spirito ribelle.

Cardile invece nega esplicitamente, è vero, la grandezza del Manzoni. Il pensare però che una sola personalità letteraria possa, con la sua opera e con il suo esempio, frenare addirittura il «cammino della storia» e porsi come «barriera» alle «visioni dell'avvenire», non implica una ammissione, un riconoscimento proprio di grandezza? Ma per il resto i motivi dell'opuscolo in esame rinvenuti sparsi nella cosiddetta critica patriottica si

sorprendono già riuniti proprio in Lucini. Parlo ovviamente dell'anticlericalismo e del patriottismo, della calunnia contro la rassegnazione, della pretesa indifferenza civile del Manzoni, della potenzialità corruttrice della sua opera e dunque della necessità di espellerla dalle scuole. In Cardile compare anzi perfino una immagine che qui si è già vista nella *Ragion poetica*: Manzoni, egli scrive infatti, «non spalancò la porta e discese per la strada per unirsi alle schiere dei liberatori; egli venne invece alla finestra e stette dietro i vetri, e noverò i passanti».

Si potrà osservare che numerose coincidenze prescindono, pur collaborando a chiarirne le ragioni, dal ristretto ambito della inchiesta manzoniana e si estendono a comuni idoli: Guerrazzi, paragonato (era il Carducci che azzardava l'iperbole) addirittura al Caravaggio; Carducci, «grande bardo malinconico e severo»; Foscolo, «il più limpido e vigoroso profilo nel cielo della letteratura italiana dopo Dante». Tutte figure esemplari contrapposte a quella del delendo Lombardo, in quanto, come anche secondo Lucini, tutte di cittadini non meno che di letterati illustri. E si capisce: così per il solitario poeta di Breglia come per il giovane collega e corrispondente di Messina la critica si risolve in una caratterizzazione letteraria che sia ad un tempo una caratterizzazione etico-civile: «il nostro compito letterario [...] è pure un compito civile» sentenziava Cardile. Se poi per Lucini il libro è «azione» e la letteratura è un pragma o meglio ancora un pragma globale, e il discorso critico va esteso allora a tutta la personalità del produttore per valutarne tutte le sue responsabilità, in ciò è il punto più sostanziale del debito di Cardile. Non per niente egli esalta in Carducci un grande esempio di «critica integrale», ossia precisamente di quel genere di cui pretenderà di dare prova lo stesso Lucini con *L'ora topica di Carlo Dossi*.

Incorrere nella già denunciata ibridazione del giudizio letterario con quello biografico è fatalità pressoché inevitabile implicita appunto nel tipo critico privilegiato e perorato. Intuendo la discutibilità della implicazione Cardile tenta anche di offrirle un fondamento teorico e scrive: «Vero è che non bisogna, in maniera assoluta, giudicare di un'opera di arte seguendo i casi della vita di un artista: ma qui esiste un equivoco [...]. Il patriottismo non è una quantità matematica, e non

si fa a tavolino: quando l'artista invade il campo delle idee di patria e libertà, noi abbiamo il dovere di osservare l'uomo, perché non vogliamo rimaner vittime di una canzonatura o di una impostura. Il letterato ha scritto, è vero, in questa maniera, ma l'uomo come ha agito? Deve o no, in tal caso svolgersi concorde, armonico, il pensiero coll'azione, l'idea col fatto, l'ideale colla circostanza?» Si tratta però di una giustificazione che la latente contraddizione interna rende poco persuasiva e che mal si adatta ad un giudizio letterario desunto direttamente da quello psicobiografico o semplicemente biografico («Manzoni porgeva al secolo le sue produzioni letterarie dalla piccola feritoia della sua torre di ipocrisia, attaccandole a un'estremità della sua canna di buon borghese [...]. Tutto questo, che appartiene al carattere dell'uomo, chiarisce la stentata produzione degli inni patriottici»).

Ma il contributo critico di un poeta, di un produttore letterario di primo grado, finisce spesso con avere carattere militante, talché si risolve altrettanto spesso in pretesto per esporre ed anzi propagandare una personale idea dell'arte. La quale, nel caso, con le sue opzioni decadenti e simboliste, riesce ancora prossima a quella di Lucini.

Si potrebbe menzionare, restando su di un piano assai generico, il rifiuto (meno operativo che teorico) della morale nell'arte: comune peraltro anche a Carducci, ma in nessun caso radicalizzato nella impassibilità parnassiana, né dalle prove poetiche né da quelle critiche, esso certamente contraddice l'intransigenza con la quale Manzoni classificava le «belle lettere» come «ramo delle scienze morali». Oppure si potrebbe menzionare la ostensione, a cui cospirava anche il Futurismo, del concetto di creatività dell'arte, anche esso contrario a Manzoni, che invece giungeva ad esasperare, con il Dialogo *Dell'invenzione*, quello di rinvenimento e estrattività.

Preme però di più osservare la convergenza nel tratteggiare la figura ideale del poeta in rapporto alla vita. È compito dell'artista rivelare nel proprio «sogno infinito» quelle «intime forme dell'invisibile» che si nascondono sotto «l'apparenza delle percezioni» scrive Lucini nel 1908 in *Del poeta, dell'arte e della vita*: «la vita è perfettamente impersonata nel più alto grado nel Poeta» aggiunge, perché «è a lui che si affida l'ufficio

di divulgarla e di farla comprendere»; è il poeta, colla sua *Apocalisse di Natura*, che ha il compito di scoprire «in sé l'infinitezza di quel carattere universale, nel quale ogni cosa si delinea»: di scoprire e di rivelare. Allorché esalta il procedimento poetico per allusioni, «necessario alle rivelazioni che sono proprie delle idee astratte», Cardile, menzionando Mallarmé, sostiene a sua volta: «Lo crediamo più profondo e quindi più vero, più proprio, più conveniente al fantasma visionale poetico [...] più interessante è rivelare l'essenza. Il poeta è un rivelatore, la letteratura ha, nel suo complesso, missione apocalittica [...] è appunto col lavoro della penetrazione artistica che si giunge ad ascoltare il battito smisurato del grande cuore delle cose naturali». La conoscenza va dalla osservazione del concreto alla astrazione della idea e da questa ancora al concreto, che ora è quello fondato dal linguaggio poetico: è lo stile che plasma «la materia obbediente all'impeto dell'idea». E anche in ciò si manifesta la distanza dal Manzoni, dal suo radicale bisogno di «vero» («il vero solo è bello» dirà *Del romanzo storico* citando Boileau), un vero da ultimo positivo che deprezza la poesia e che esige di essere veicolato a norma di un modello francese di lingua strettamente funzionale al pensiero. Se poi Lucini il 1902 scrive nella «Licenza» della *Prima ora della Accademia*: «Per me l'Arte fu convincimento di panteismo [...] e mi compose la natura, la quale, in me umanizzata, riassunse la sensazione e il sentimento», e se quindi la *Ragion poetica* dichiara che l'artista scopre le relazioni tra il nostro animo e l'animo delle cose, Cardile da parte sua reputa che «l'anima ascetica cerca sempre la sua comunione panteistica col dio delle essenze e delle immanenze». Non nego che si possa essere innanzi a coincidenze insorte su di una comune cultura ampiamente nutrita di simbolisti francesi. Esse però acquistano un preciso valore di raccordo se si assume che i distinti esercizi di critica letteraria corrono sullo stesso binario. Non per niente Cardile, se deve compendiare in poche parole la sua idea di critica, non trova di meglio che citare Lucini: «La critica era, è, invece, *Sintesi*, anche quando analizza. Sintesi: "bisogno di plastica, di chiarezza, di solidità" (Lucini)».

7. CARDILE E IL FUTURISMO

E basta forse l'invocazione alla sintesi, unitamente alla esasperazione dell'idea di creatività dell'arte, per riprendere e sviluppare, restando però ancora in un ambito rispetto a cui Manzoni è solo pretesto, il discorso sul rapporto tra Cardile e il Futurismo. Certo Cardile rinnegherà poi la sua adesione al movimento ed in *Determinazioni* condannerà le degenerazioni, gli eccessi, le furie e in particolare le parole in libertà, «barocco e cieco balbettare di numeri e di rumori, da cui solo può nascere un'indefinibile e bestiale orchestra primitiva»: le «stramberie impossibili» (dirà poi la Lettera al *Corbaccio*) del *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, ossia proprio di quel manifesto che nel 1912 poneva le premesse del lirismo sintetico dell'*Immaginazione senza fili*. Intanto però il libello antimanzoniano esalta la sintesi come «ali della vertigine che palpitano incessanti e veloci» e come «folgore», mentre in un'altra pagina dello stesso opuscolo l'Autore scrive: «La mia critica è di respiro breve, perché impetuosa, perché avida di vertigini e d'altezza». Ma non si vuole insinuare che il Cardile ha anticipato i suoi compagni di strada: il concetto di sintesi è implicito in quello di simultaneità (lo si evince dal primo bilancio *Le Futurisme* pubblicato da Marinetti nel 1911) e dunque in quelli di dinamismo e di velocità (alla quale ultima allude anche Cardile), presenti fin dal primo *Manifesto* e quindi dal *Manifesto dei pittori futuristi*, datato 11 febbraio 1911. Voglio invece dire che le coincidenze tra il poeta siciliano e l'avanguardia marinettiana, se restano sicuramente al di qua della barriera costituita dalle parole in libertà, non si limitano però, come pretendeva l'interessato, alla comune radice simbolista ed al «bel gesto» di «redenzione e di distruzione», né si limitano alla conversione reciproca di arte e vita, all'anticlericalismo, al patriottismo. Del pari che i Futuristi egli ha appreso la «forza e l'arte di dimenticare» insegnate da Nietzsche in *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. La «lotta sincera e feconda» di cui parlano le *Determinazioni* richiede in realtà lo stesso oblio del passato che i Futuristi spingono alle conseguenze più estreme (e che invece il fiancheggiatore messinese arresta innanzi a quella parte della tradizione che gli è più congeniale e che dunque egli rilancia

verso l'avvenire). Non sorprende affatto, allora, la detestazione delle «mummie», condivisa da Marinetti (nel *Manifesto politico futurista* del 1909) e poi dai firmatari del *Manifesto dei pittori futuristi*; tanto meno sorprende l'insofferenza, anche essa condivisa dai Futuristi, per l'erudizione, per le biblioteche, per le accademie (Cardile la trasferisce litoticamente alle «ricerche bibliografiche e accademiche»). Non a caso il genere critico (se così si può dire) privilegiato da Cardile in spregio alla critica accademica e agli odiati «professori», la libellistica, qualificandosi, si è già detto, in «pugni» e «calci», evoca lo «schiaccio» ed il «pugno» famigerati del *Manifesto del Futurismo*. E se è evidente che un tale tipo di critica letteraria può affidarsi meno al processo ragionato che a quello intuitivo, non si potrà non sospettarvi la stessa immanenza di suggestioni bergsoniane presenti anche in Marinetti.

A ragione dunque Cardile, commemorando nel 1951, sull'*Ora*, il quarantennale della prima serata futurista siciliana, scriverà: «Aria di tempesta» [...]. L'impavido Marinetti aggiunge: «Ora vi leggerò un canto del grande poeta futurista... vostro conterraneo, qui presente!»! Grida, fischi e qualche pernacchia. Marinetti s'infoca, s'impenna. Inizia la declamazione. Un uomo anziano d'opposizione, s'alza diritto, sulla sedia [...] a gridare: «Viva Alessandro Manzoni!»... Rappresaglia, protesta contro l'autore dell'«Ode alla Violenza», il quale aveva pubblicato un libro sul Manzoni [...]. La giornata futurista ebbe lieta e vittoriosa fine». Come dire che l'Autore, ormai a distanza di decenni, inquadra organicamente proprio nel Futurismo il suo *Alessandro Manzoni*, anche esso «bel gesto di redenzione e di distruzione» contro una delle «mummie» che ostruiscono la strada dell'avvenire.

Del resto, che al libello non sia estranea l'influenza del *Manifesto* è attestato da altre coincidenze. «Il tempo ci ha collocati [...] sopra un alto gradino della scala interminabile che lo spirito addita a propria infaticata ascesa» scrive Cardile, e forse richiama Marinetti: «Noi siamo sul promontorio dei secoli!... Perché dovremo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il tempo e lo spazio morirono ieri». Al di là delle differenze anche rilevanti, resta l'immagine del vertice del tempo. Se infine la «scala inter-

minabile» implica la tensione verso l'avvenire, varrà la pena di prelevare dal *Manzoni* il lacerto seguente: «Noi ci solleviamo sulle ali, e dai culmini della barriera gridiamo la nostra vittoria e additiamo la strada a quelli che ci seguono. Non c'ingombrano le rupi inaccessibili; noi gittiamo ponti di fuoco verso l'avvenire, e l'umanità — impavida esclamando — è destinata a percorrerli con l'ebbrezza della liberazione». E tanto basta a documentare che così in Marinetti come in Cardile un'ebbra tensione liberatoria verso il futuro si unisce con una tensione lirica declamatoria.

8. DALL'ORATORIA ALLA ORALITÀ

«Retorica?» si domandava infatti Cardile, implicando già la risposta, subito dopo le parole qui appena trascritte. Del resto, che la sua sia una intenzione di oratoria, precisamente di oratoria giudiziaria, è dichiarato fin dal principio: «la mia critica è, per i colpevoli, requisitoria: ben sorga questa nuova parte civile del popolo, quando il delitto sia stato commesso, anche per la letteratura». L'incriminazione viene precisata poco oltre: «delitto di lesa umanità».

Si tratta però di una istanza oratoria locale (o di superficie) o strutturale?

A rispondere alla domanda varrà senz'altro proprio la retorica, che avendo nel suo lavoro millenario sottoposto a sistemazione le fasi della *inventio* e della *dispositio*, può fornire uno strumento di verifica del genere. Va tuttavia detto che se fin dalla antichità classica la *dispositio* non è mai stata intesa come rigida griglia da sovrapporre meccanicamente alle *res* selezionate dalla *inventio*, e che se invece l'unica discriminante è apparsa l'argomentazione con gli esempi e i sillogismi retorici e le altre prove ammesse, appunto la tecnica argomentativa, riproposta anche da un fortunato *Trattato dell'argomentazione* di anni recenti come elemento portante della orazione, è ad offrirsi come strumento di verifica della ipotesi sopra formulata.

Intanto non si mancherà di osservare che una traccia mnemonica di *dispositio* è presente anche nel libello di Cardile, seb-

bene le sue parti non rispondano rigorosamente ai canoni e si distribuiscano invece in maniera difettiva e atipica rispetto agli schemi manualistici. Dichiarato il desiderio rituale della «verità», il libello enuncia la *quaestio generalis* o tesi: «Io pongo [...] anzitutto una questione di libertà» (più avanti, l'arte è libertà); e quindi la *quaestio specialis* o ipotesi: Manzoni «perpetua la nostra schiavitù spirituale» in quanto pietra d'inciampo «gittata lungo le nostre vie per la nostra perdizione». Alla formulazione di tesi e ipotesi segue una sorta di *narratio* («Egli balbetta ancora il vecchio sermone, quando altri fa già squillare, contro i dogmi e le teocrazie, come una tromba di guerra [...]. Manifestatasi con l'orrore della libertà, la rassegnazione, la ricerca della solitudine, la costrizione dei desideri, la passiva resistenza alle correnti della vitalità umana [...]. Come metodo artistico preferisce la ripetizione alla creazione»).

Con la esibizione di esempi e di qualche *imago* (Carducci, Guerrazzi ecc.) inizia però fin d'ora l'argomentazione, che entra nel vivo a partire dal capitolo secondo, sviluppandosi in una catena di sillogismi retorici rinvenibili per così dire sottotraccia. Il primo di essi si presenta in termini che agli occhi del lettore attuale appaiono troppo perentori: *a*) quando l'umanità richiede l'azione il poeta diventa bardo (segue la dimostrazione della *praemissa maior*: quasi tutti i romantici sentirono tale dovere e «fusero in un meraviglioso sogno di battaglia, la vita dell'intelletto con quella degli eventi quotidiani»); *b*) Manzoni si tenne sempre in disparte (segue la dimostrazione della *praemissa minor*: tant'è che non solo non partecipò ad alcuna azione ma evitò anche le compromissioni della sua opera, predicando la rassegnazione che gli era suggerita dalla sua subordinazione alla morale cattolica); la *conclusio* è che Manzoni è ovviamente colpevole. Sotto la superficie del discorso si possono quindi rintracciare altri principali sillogismi retorici, che qui si riassumono rapidamente: *a*) le personalità positive fanno da ponte verso l'avvenire, *b*) Manzoni «si accovaccia innanzi a noi come una rupe mostruosa», *c*) Manzoni è colpevole di un «grande delitto»; *a*) Il movimento è necessario al bello scrivere, *b*) Manzoni adottò il principio di equilibrio, *c*) Manzoni scrive male. L'ultimo capitolo contiene infine un curioso sillogismo retorico: *a*) la mia critica è fatta di intuito, *b*) io ho depresso quest'arma,

innanzi all'opera poetica del Manzoni, c) tale opera è inconsistente.

Se l'istituzionale arbitrarietà immanente il sillogismo retorico è qui condotta al di là del limite estremo della attendibilità, fino a dare alla struttura argomentativa un carattere assai precario, è probabilmente perché su essa fa aggio la commutazione della tensione oratoria in tensione orale. A non classificarla in senso rigorosamente linguistico (assenza di riferimenti alla situazione di enunciazione), come segni della oralità possiamo assumere, se dobbiamo ascoltare il suggerimento di Aristotele, le frequenti ripetizioni («Era fatalmente necessario che... Era necessario che») e gli asindeti («Giovinetti, martiri, eroi, il poema, la pagina di sangue e di prigionia, segnano col sacrificio»). Se poi la «sonorità» per Cicerone tende, del pari che la «declamazione» per Aristotele, alla «armonia» (ossia alle «rispondenze periodiche») e al «ritmo», allora sonoro e declamatorio è anche un brano come il seguente, sebbene in esso il piano ritmico si sovrapponga a quello armonico (trascrivo disponendo, per evidenza grafica, una unità melodica per ciascun rigo, indicando invece con il numero in esponente il confine e la misura sillabica della unità ritmica individuabile, avvisando però che ovviamente tali operazioni contengono sempre un elemento soggettivo e che comunque le «rispondenze» vanno intese, tanto più trattandosi di prosa, in modo approssimativo):

Selve tropicali,
tremende⁹,
s'infoscano nella radura⁹ di tanta barbarie
e nei canali¹⁰ di tanta tristizia si infracida,
delittuosamente,
la dolce carne¹¹ erbale.
Nei giardini dei conventi¹¹ e dei cimiteri passeggia⁹
allegramente spigolando⁹ col suo rastrello silenzioso⁹,
il magro ed ilare giardiniere¹⁰ della morte.

Se altre figure il cui presupposto è la declamazione sono l'esclamazione e l'interrogazione, l'opuscolo non disdegnerà di farne ampio uso. Tant'è: «Utile?... — Dov'è mai? — Vero?... Qual'è mai? - ... E rinvenitemi poi il *valore* di tale utile! Ha forse lo scopo di rigenerazione? Di diletto? Convenienza economica?

Valore a sé o valore relativo...? Si è innanzi, stando al trattato di Fontanier sulla *Figure del discorso*, a figure strumentali alla amplificazione emotiva, e si dica pure alla psicagogia dei tropi, ricordando appena che anche Nietzsche, in *Retorica e linguaggio*, la perorò. Se tale psicagogia pretende di raggiungere la persuasione con una parola che paralizza il suo massimo potenziale di efficacia nella oralità, la parola drammatizzata mira a coinvolgere, oltre i sentimenti, anche i sensi (l'orecchio con la *pronuntiatio* e l'occhio con l'*actio*), a sedurre insomma la sensibilità globale in un contatto quasi tattile con l'uditorio. Non per niente esso è evocato direttamente con un verbo alla seconda persona («rinvenitemi»). Servirà ugualmente alla tattica della seduzione l'apostrofe con cui l'Autore convoca idealmente innanzi all'uditorio il destinatario della propria indignazione morale: «Tu menti Alessandro! menti perché come letterato non ti accorgesti...» È una figura della presenza attraverso cui si manifesta ulteriormente la ricerca di contatto col pubblico, inteso come soggetto spazio-temporalmente contiguo di senso acustico-visivo. La parola tende così a sottrarsi alla prigionia della scrittura non solo per riappropriarsi del suono, ma anche per acquisire spettacolarità istrionessa, spessore scenico. Del resto se la declamazione è per Aristotele l'*upòcrisis*, ossia proprio la messa in scena (è sintomatico che in greco l'*upocritès* è proprio l'attore teatrale) essa implica allora rappresentazione mimica non meno che declamazione, dunque recupero del gesto alla parola che esso accompagna nella corporeità del discorso. Sto evidentemente parlando di una tensione teatrale, la quale si veicola anche attraverso la visività che il discorso assume, per esempio, allorché evoca, anzi mette in scena (e si tratta ancora di una figura della presenza) l'*imago* di Nietzsche: «Non è stata forse detta la gran menzogna, dal filosofo ebro, quando nella notte senza stelle sollevò il corpo insonne sul guanciale fatto di dolore e di disperazione: "Bene e male, gioia e dolore, io e tu, tutto fumo mi apparve innanzi agli occhi di un creatore"?».

E se proprio Nietzsche è, come è stato autorevolmente detto, alla radice della non metaforica declamabilità e rappresentabilità della parola futurista, alla presente perigrafia non resta che tornare sul tema.

Non si ignora che una tensione orale non è elemento sufficiente a caratterizzare storicamente un individuo letterario, dal momento che la forma oratoria e i segni della oralità sono rinvenibili in diversi momenti della storia delle lettere.

Quando però l'impulso orale si sostanzia dei temi elencati e si configura in un contesto globale quale quello esposto nel precedente paragrafo, ma soprattutto quando l'oralità assume i vibranti toni lirici di un lacerto già trascritto, non si può non pensare al Futurismo. All'alba degli attuali mezzi di comunicazione di massa esso, cosciente della incoata perenzione della scrittura che tali mezzi comportavano, esprimerà la saturazione, la stanchezza della cosiddetta Galassia Gutenberg così con la rappresentabilità liricizzante dei testi programmatici come con la messa in scena della parola poetica e infine con il teatro in quanto sintesi di tutti i generi. Seguendo la stessa prospettiva, sebbene non certo fino alle estreme conseguenze, Cardile, intuita la moderna «iperestesia dei sensi», si orienta precisamente meno verso la declamabilità eufonica danunziana che verso la declamabilità gesticolatoria, una declamabilità senz'altro agli antipodi della «rettorica discreta, fine, di buon gusto» richiesta dalla Introduzione dei *Promessi sposi*, i quali anche per questa via appaiono dunque ancora una volta calunniati.

9. RESISTENZA DEL MANZONI

Sennonché, se è vero ciò che dice Aristotele, ossia che «dove vi è maggiore recitazione, ivi si trova minore precisione», oralità e rigore ragionato sono inversamente proporzionali. Non accidentalmente la struttura argomentativa del discorso di Cardile appare difettiva, come egli riconosce quando dichiara che la sua non è una «dimostrazione». La accresciuta efficacia della persuasione orale, che è tesa a sedurre piuttosto la ragione pratica, ovvero sentimenti e sensi dell'uditorio, comporta infatti una caduta del potenziale di convinzione, poiché la finalità pragmatica della convinzione si persegue invece rivolgendosi alla ragione teorica dell'uditorio raggiungibile attraverso un processo intellettuale, non emotivo. Sennonché il libello, strut-

turato per la declamazione gesticolatoria, liberava proprio una carica emotiva, che se però era proporzionale all'obiettivo da colpire, il Manzoni (al contrario un gran loico al limite della sofistica), ne confermava, paradossalmente, la posizione privilegiata occupata da lui nella letteratura italiana. Ma in fatto la destinazione del discorso non era l'ascolto bensì la lettura, i cui meccanismi sono ben diversi. Posto che nella lettura si attenua l'immediatezza necessaria al coinvolgimento emotivo e si introduce invece il lavoro ermeneutico, insomma una operazione riflessiva, il libello, tutto sbilicato sul versante mimetico della oralità, mancherà lo scopo di abbattere l'idolo, aggredito con mezzi verbali al limite del terrorismo ma nel caso inadeguati. Sicché se malgrado la violenza esercitata contro di lui Manzoni non sembra affatto vacillare e tanto meno crollare dal piedistallo, il suo aspirante giustiziere ne conferma l'intrinseca resistenza, almeno di fronte agli attacchi non troppo ragionati.

Forse perciò il libello, come sindrome di un disagio serio per il mito dissacrando e delendo, fu rimosso e ignorato dalla comunità dei critici letterari e specificamente degli studiosi del Manzoni. E non a torto in verità, dal momento che esso farebbe legittimamente parte non di una storia della critica ma di una storia della fortuna manzoniana; ovvero di quelle che ad un investigatore eccentrico, Paolo Bellezza, piacque definire *Curiosità manzoniane*. Non vorrei però declassarlo al rango di pettegola frivolezza. Infine esso è sintomatico di una cultura letteraria che si rinnoverà scuotendo con furore iconoclastico la gabbia dentro la quale la scrittura aveva paralizzato la parola, e per redimerla la declamerà al limite del tattilismo. È naturale che la «redenzione» implichi «distruzione»: questa è la facile dialettica avanguardista sottoscritta e applicata anche da Cardile.

Se poi, sviluppando alcuni sparsi accenni, si volesse tentare una motivazione regionale della battaglia combattuta contro Manzoni, si azzarderà che è come se il polemista, represso sul piano civile e politico ogni residuo autonomistico, favorisse poi un 'ritorno del rimosso' sul piano letterario. Egli si oppone alla letteratura nazionale e ricerca invece, certamente in modo preterintenzionale e anche contraddittorio, una identità regionale, tant'è che vasto è il suo solidarismo siciliano, mentre appare

ricorrente la denigrazione di personaggi della cultura nazionale. Si obietterà che Cardile si allea ad una scuola prettamente continentale. Ed è vero. Salvo che la interpreta — alludevo poco fa — come strumento di «distruzione» e «redenzione» in generale, ed in particolare come articolazione di un fenomeno letterario, quello del simbolismo, reputato congruo alla cultura siciliana. Presso la quale insorgerà anzi una variante ad esso ragguagliabile, denominata «movimento simbolista latino», nella presunzione che svolgesse opera di innovazione poetica continuando al tempo stesso le forme classiche greco-latine di cui la Sicilia appariva l'erede legittima. Appagheranno dunque l'orgoglio regionale di Cardile certamente il conterraneo Mario Rapisardi, «il grande bardo malinconico e severo, che affermò in Italia, con poemi sonanti epiche armonie omeriche, i culmini decisivi del pensiero umano» e che d'altronde «era quasi destinato a riassumere il genio» della «razza» siciliana; certamente Francesco Domenico Guerrazzi, che aveva identificato la Sicilia con la «culla della sapienza italica» che «famosa andava pel mondo quando coloro che adesso la sprezzano per barbara, appena avevano nome tra i popoli barbari». Insomma ancora una volta è la Sicilia il centro dell'interesse del polemista. Ma egli si appagherà anche della «classica discendenza» di un Foscolo e dell'infessato amore di Carducci per i «cari classici latini e greci». Solo che figure esemplari tali personaggi sembravano al loro *fan* non soltanto per il loro patriottismo ghibellino. Ai suoi occhi essi continuavano la tradizione letteraria di cui fu protagonista, nello «Ionio classico e leggendario», l'«isola diletta e calunniata». «Classicismo è ben vero paganesimo» aggiungeva il pugnace militante. A maggior ragione il cattolico Manzoni, che «esclude i classici», che sceglie la soluzione linguistica toscana quando invece sarebbe stata più autorizzata quella siciliana, apparirà del tutto estraneo alla tradizione amata e invisato a chi di essa si reputa depositario postremo.

RAFFAELE SIRRI

FERDINANDO GALIANI E IL (SUO?)
SOCRATE IMMAGINARIO

La dimensione letteraria dell'opera di Ferdinando Galiani è istituzionale e strutturale; non è un fatto accessorio. Di formazione umanistica, letterato professionista all'esordio e per lunghi tratti della sua parabola vitale, scriva in italiano o scriva in francese, per impegni privati o per impegni pubblici, la sua ricerca linguistica è sempre privilegiata in senso retorico e, specialmente quando scrive in francese, in senso espressivo. Ma è vero che la propensione letteraria, schietta e disinteressata, accompagna e sostanzia (o sottolinea) tratti di disimpegno ideologico, inarcature polemiche, soprattutto nella seconda fase della sua esistenza. Letteratura, musica, teatro sono pratica continua e temi di conversazione, che nel fitto carteggio epistolare, raccontandosi, trovano modo di decantarsi e di riproporsi in una sorta di suggestivo metalinguaggio, come oggetti d'arte e arte essi stessi, mentre uno scettico e sapido disincantamento critico li pervade.

Il *Socrate immaginario*, prima che nel testo e più che nel testo, noi lo conosciamo come racconto nella conversazione epi-

* Ripropongo, ampliato e modificato, il testo della relazione tenuta al Congresso di studi «Ferdinando Galiani due secoli dopo, 1787-1987», Chieti-Napoli 5-7 novembre 1987.

Per la bibliografia di e su Galiani rinvio alla nota bibliografica curata da Luciano Guerci in *Illuministi italiani*, Tomo VI, *Opere di Ferdinando Galiani*, a c. di Furio Diaz e Luciano Guerci, Ricciardi, Milano-Napoli 1975, limitandomi ad aggiungere la segnalazione di un'ultima ediz. del *Socrate immaginario* a cura e con saggio introduttivo di Michele Rago, Editori Riuniti, Roma 1986.

stolare che il Galiani intesseva da Napoli con amici lontani. Ed è qui, in un gruppo di lettere alla d'Épinay, alla Belsunce, al Mehus, che questa *pièce-comique* si connota come scherzo e divertimento, sul piano di un reale interesse artistico per il teatro e per la musica, più propriamente per l'opera buffa, per i suoi autori, per i suoi esecutori. Le lettere alla d'Épinay che si intrattengono sul *Socrate immaginario* si inseriscono fra altre numerose in cui si parla dell'opera buffa come forma d'arte e di cultura tipicamente napoletana, fra considerazioni storiche, linguistiche e critiche, per lo più date come personale, incontenibile predilezione di gusto e di cultura. Soprattutto intorno ai nomi di Piccinni e di Paisiello convergono gustosi spunti di conversazione, valutazione e descrizione. Giovanni Paisiello sarà, appunto, significativamente, il musicista del *Socrate immaginario*.

Lungo questo tratto di conversazione epistolare nasce il caso del *Socrate immaginario*, come dato preliminare ed ambiguo di storia interna e di storia esterna all'opera. L'opera è un'opera buffa, musicata dal Paisiello e data per la prima volta al teatro Nuovo nell'ottobre del 1775. Cinque rappresentazioni di replica ne segnarono il successo; la sesta (ma il Galiani, mentre in una lettera dice sesta, in un'altra dice settima), davanti al Re, segnò la sospensione delle repliche; ma cinque anni dopo il divieto regale fu tolto e l'opera poté tornare sulle scene.

Il divieto, le ciarle che vi fiorirono intorno, la notorietà dei personaggi in esse coinvolti, fecero polverone. Chi fosse l'autore del libretto, chi si nascondesse sotto le vesti del protagonista, quale fosse la ragione vera, mai denunciata, del divieto, furono domande alle quali seguirono non risposte ma supposizioni, a cui seguirono altre domande e altre supposizioni. Intervenero studiosi di rispetto per sistemare l'intricata questione, analizzando documenti e interpretandone dati oggettivi e induttivi con dispendio di acume. Ma il caso rimase. L'inchiesta dietrologica ci è stata tramandata allo stato iniziale o quasi: l'autore del libretto è G.B. Lorenzi, ma potrebbe essere F. Galiani, come potrebbe anche darsi che i due abbiano lavorato insieme, o piuttosto che l'uno, il Galiani, abbia dato il via e tenuto la direzione, mentre l'altro, il Lorenzi, avrebbe soltanto curato l'esecuzione, cioè la versificazione; il protagonista impersona una forma

paradossale di infatuazione classicistica e potrebbe essere caricatura di un noto letterato e ponderoso accademico del tempo, amico del Galiani e qualche volta in polemica con lui; ma potrebbe benissimo essere caricatura non di una persona ma di un comportamento, di un costume, di una tendenza culturale, il grecismo o l'illuminismo classicista; il divieto, poi, non si capisce bene se fosse stato mosso da ragioni ideologiche, da ragioni moralistiche o, più verisimilmente, dalla preoccupazione di non alimentare dicerie e pettegolezzi.

Fosse dipeso dal Lorenzi, il caso non sarebbe mai sorto; e per noi tutto sarebbe rimasto fermo a quel frontespizio che dà il *Socrate immaginario* come «Commedia per musica di Giambattista Lorenzi da rappresentarsi al Teatro Nuovo sopra Toledo nel carnevale di questo Anno 1780, Napoli, MDCCLXXX», oppure a quell'altro, sotto il quale sono raccolte le sue opere — G.B. Lorenzi, *Opere teatrali*, Napoli, 1806-20, voll. 4 — fra cui, nel IV vol., il *Socrate immaginario*. A creare il caso e a tenerlo vivo nel tempo è stato il Galiani, irrequieto, mutevole. Lo ha creato anzitutto perché, se all'opera non fosse stato legato il suo nome, il caso non sarebbe nato, e il *Socrate immaginario* sarebbe scorso via come una delle tantissime opere buffe, più o meno pregevoli, più o meno effimere; e nemmeno si sarebbe parlato del Mattei, di Saverio Mattei, come oggetto della caricatura, se il nome del Galiani, come autore o ideatore dell'opera, non fosse stato fatto ripetutamente, a voce bassa o a voce spiegata. E lo ha tenuto in vita, il caso, perché ne ha parlato in alcune sue lettere in termini non univoci.

In una prima lettera alla d'Épinay, del 9 settembre 1775, annuncia il *Socrate* come «une pièce comique» che si stava portando a compimento sotto la sua direzione: «une pièce comique, que je suis occupé à faire achever sous ma direction». In una seconda lettera, del 16 settembre, facendo il riassunto dell'opera la indica come «ma pièce comique».

A questo punto, fra parentesi, forse va sottolineato il fatto che il Croce, nella prima edizione dei *Teatri di Napoli*, nota che il Galiani nelle lettere alla sua amica francese si faceva «un po' la parte del leone, riducendo il Lorenzi ad un puro esecutore»; ma poi nelle edizioni successive, pur conservando apprezzamento e opinione, toglie quella nota, preferendo sfumare la

cosa. Ad ogni modo, anche accettando la tesi crociana, non è il caso di suffragarla accennando ad una sorta di tendenza o vizio del Galiani a farsi bello di cose altrui, come già aveva fatto con lo scritto *Della perfetta conservazione del grano*, 1754, che attribuisce a sé solo mentre invece pare che vi avesse lavorato anche e soprattutto Bartolomeo Intieri.

In verità il possessivo «ma» — «ma pièce» — non è così determinante come appare nella frase isolata. Nel contesto ha un significato meno deciso. Il Galiani infatti comincia col dire che quella sera non aveva niente di interessante da riferirle, e continua dicendo che perciò le avrebbe parlato, o meglio riparlato, della sua *pièce comique*: «Comme je n'ai rien à vous mander ce soir, je vous parlerait de ma pièce comique», dove il possessivo acquista valore affettivo, perdendo quello esclusivo di appartenenza.

L'11 novembre successivo, racconta alla Belsunce come quella «pièce», che egli si era divertito a far comporre (*je m'étais amusé à faire composer*, aveva scritto alla d'Épinay, che era la madre della Belsunce), fosse stata data alle scene e avesse fatto tanto e poi tanto rumore che Sua Maestà aveva pensato bene di proibire la continuazione delle recite. Nella lettera alla d'Épinay del 9 dicembre ripete con lievi variazioni linguistiche concetti e apprezzamenti. Ribadisce il fatto sostanziale già annunciato nella prima lettera sull'argomento, del 9 settembre, che cioè egli era stato occupato a far lavorare (a far lavorare altri, ovviamente, cioè il Lorenzi) a un'opera comica; e, informando che la rappresentazione teatrale aveva ottenuto strepitoso successo, tanto da meritare l'interessamento — e il conseguente divieto — del Re, aggiunge espressioni di compiacimento per questo tipo di successo: compiacimento ironico, tra acido e divertito, perché era chiaro, dice alla Belsunce, che i begli spiriti di Napoli lo detestavano nella stessa misura in cui lo detestavano gli economisti italiani e francesi; e alla d'Épinay dice che una cosa del genere, un successo come quello, coronato da divieto regale, in Italia non si era ancora visto e in Francia era toccato solo al *Tartufo* di Molière.

In nessun passo di queste lettere il Galiani ripete il possessivo «ma», ma rivendica a sé la direzione del lavoro nel suo compiersi e rivendica, anche, qualche cosa di più: l'anima del

testo: «In questa occasione [del successo e del conseguente divieto di rappresentazione], io ho goduto del piacere di sentirmi detestato dai begli spiriti nostrani con lo stesso trasporto di cordialità con cui vengo detestato dagli economisti». Il testo, la musica, le scene, la recitazione sono quel che sono; ma il successo, quel successo, praticamente ciò che se n'è detto, di quell'opera, ciò che le si è fatto dire, è tutto suo, appartiene a lui, non al Lorenzi e meno che mai al Paisiello. Così almeno pare che voglia dire. E infatti, nella lettera del 9 dicembre alla d'Épinay chiarisce che il *Socrate immaginario* si pone allo stesso livello del *Tartufo*, non per i suoi meriti intrinseci, ovviamente, ma per il rumore che ha fatto; e non per le cabale e gli intrighi e le cattiverie — del resto molto innocenti — che contiene, ma per le cabale gli intrighi le cattiverie che ha fatto nascere (*qu'elle a enfantées*) — che invece non erano innocenti.

Del *Socrate immaginario* possiamo discutere senza fine se sia di uno o di due autori, in che misura dell'uno o dell'altro; ma il «caso Socrate» è indiscutibilmente tutto galianiano. Le ciarle le supposizioni gli intrighi escludevano il buon Lorenzi e l'ottimo Paisiello e si appuntavano su di lui. A Don Saverio Mattei nessuno avrebbe pensato, nessuno si sarebbe sognato di vederne la caricatura in quello scempiato di Don Tammaro Promontorio, un tipico personaggio di commedia dell'arte qualificato e definito dallo stesso nome (tammaro = tamarro / villanzone / zoticone; è un termine che ricorre in G.B. della Porta e G.B. Basile anche nella forma di superlativo *tammaro catammaro*); e soltanto la supposta presenza nell'opera dello zampino del Galiani lo ha fatto interpretare come caricatura di una persona ben nota. Non si saprebbe altrimenti indovinare quali altre potessero essere le cattiverie (*les méchancetés*) messe in onda dalla rappresentazione.

Sta di fatto però che in una lettera a Lorenzo Mehus del 28 novembre 1775, riprodotta pochi anni fa nella Ricciardiana (*Illuministi italiani*, VI, *Opere di Ferdinando Galiani*) da un ms. della Ricciardiana di Firenze, dopo breve esordio e qualche notizia, il Galiani così scrive riprendendo l'argomento «Socrate»:

Mi era nota la ciarla scritta costi. Il *Socrate immaginario* appartiene a me quanto a Lei o a qualunque altro, che non v'abbia avuta la minima

parte. È parto di Giambattista Lorenzi, uomo conosciutissimo qui per questa sorte di composizioni nelle quali da quindici anni si esercita, ed è l'unico tra noi che vi riesca. Perciò odiato e perseguitato dagli ignoranti.

Questa lettera dovrebbe, come si dice, tagliare la testa al toro, perché senza alcuna ambiguità attribuisce la paternità della *pièce* al Lorenzi. E chi per caso volesse cavillare sul «parto», che sì, sarà del Lorenzi, ma chi ha assistito al parto? e poi prima del parto c'è il concepimento, che di solito si fa in due — chi volesse cavillare sarebbe subito smentito dal seguito della lettera dove si precisa meglio il concetto. Piuttosto è da porre subito un interrogativo: perché il Galiani, qui, qualificando il Lorenzi come eccellente librettista, «l'unico tra noi», subito aggiunge: «Perciò odiato e perseguitato dagli ignoranti»? Il fatto è che non si tratta di un'aggiunta, di un accessorio retorico, ma di apertura e impostazione logica di discorso; che bisogna leggere per intero, nella lettera, per coglierne succo e implicazioni. Il Galiani infatti dice seguitando:

Ella avrà forse visto l'*Idolo cinese*, altra burletta del medesimo, che so essersi costì rappresentato da una compagnia di dilettanti. È un uomo veramente di spirito, e di cognizioni: è mio amico, e qualche volta mi dà il piacere di pranzar con me. Questi pranzi son tutto quello che io ho in comune con Socrate. Questa burletta fu qui rappresentata colle debite licenze, e piacque forse troppo. Il partito del Teatro di San Giovanni de' Fiorentini che è potente, ed emulo di quello del Teatro Nuovo, rivolse cieli e terra per far che questa burletta non necesse all'introito di quell'altro impresario. Ecco tutte le cagioni della guerra, e non altre. *Socrate* avea piaciuto al Re per la musica. Si cabalò, e dopo sette recite si ordinò sospendere le rappresentazioni, ma senza alcuna qualificazione offensiva dell'autore. Ora si dice che si rimetterà, il che mi par difficile. Però i libretti si son seguitati a vendere fin che ve n'erano, non essendo stati mai proibiti. Il Re canta molte arie del *Socrate*. Il teatro non si è chiuso.

Il succo del discorso è questo: io col *Socrate*, col divieto del Re, con le cabale ecc. non c'entro. È tutta una cabala imbastita, se mai, ai danni del Lorenzi, non tanto per colpire il testo e tramortire lui, quanto per mettere a tacere quello spettacolo di successo: questione di bottega, nient'altro. Con l'autore del libretto io ho intrattenuto solo rapporti conviviali.

Stando così le cose, relativamente a quest'ultimo dato, dovremmo desumere che Galiani, veritiero qui, col Mehus, non lo è stato con la d'Épinay e con la Belsunce, con le quali si sarebbe attribuiti merito e parte di protagonista che non gli spettavano. O il contrario. Che ragioni avesse di mentire al Mehus è difficile supporre; più facile è supporre che cosa potesse indurlo a mentire con le due dame francesi, stante la loro presunzione di brillante intelligenza che attraeva e incoraggiava la leggerezza altrui, vezzi ed esibizione di acutezza. Ma non usciamo dall'ambito delle ipotesi più o meno gratuite.

Questo gruppo di lettere, confortato dal testo teatrale, esclude qualunque mistero all'origine del divieto, riducendolo a banale intrigo di impresari di teatro per questioni di bottega; ed esclude altresì qualunque intenzione satirica o caricaturale, diretta e determinata, da parte del o degli autori, anche se, ovviamente, proprio di insinuazioni del genere si saranno avvalsi i malevoli accusatori. Che all'origine di tutto il caso, preso in questi limiti, ci fosse solo una questione di cassetta, lo prova il fatto, come fortemente sottolinea il Galiani nella lettera al Mehus e in quella alla d'Épinay del 9 dicembre, che i libretti si continuarono a vendere finché ce ne furono e che il teatro non fu chiuso.

Invece non dirime, la lettura di queste lettere, il «mistero» della composizione, o meglio della parte avuta dal Galiani nella composizione dell'opera. La letteratura critica, sull'argomento, non è strabocchevole ma è abbastanza nutrita, tanto che si può distendere su un grafico che va dal no al sì più deciso passando per tutte le sfumature e i mezzi-toni possibili di mescolanza, esclusione, implicazione.

Vista l'inaffidabilità, in tal senso, della via documentaria, la questione andrebbe affrontata per altra via, che poi, dal punto di vista letterario, sarebbe la più legittima. Sia Galiani che Lorenzi hanno scritto molto, moltissimo; per cui non dovrebbe essere difficile ricercare e isolare, nel testo, nodi sintattici e lessicali, grumi stilistici e culturali problematicamente riconducibili al sistema linguistico e compositivo dell'uno o dell'altro, come in casi analoghi di incerta o contestata attribuzione, positivamente, si è sempre fatto. Qualcuno, per il *Socrate immaginario*, ha tentato di farlo, semplicisticamente, attribuendo i cosiddetti sali e talune spregiudicatezze al cosiddetto

spirito mordace del Galiani, e la versificazione di *routine* al Lorenzi, il povero negro della situazione. Ma si tratta di semplicismo, critico o acritico.

A rendere impraticabile questa strada è non tanto la considerazione che il Galiani, a parte pochi sonetti, ha scritto sempre in prosa e quasi mai con intenti creativi, vogliamo dire di creatività fantastica, tenendosi sempre entro sistemi non rapportabili a quelli della letteratura in versi e per il teatro — che sarebbe considerazione facilmente eludibile —, ma è invece la natura composita, impersonale e teatrale dell'opera, di un'opera, cioè, destinata allo spettacolo, fatta per la platea.

Il *Socrate* è un'opera concepita per il teatro, redatta per il teatro, destinata alla mediazione musicale e gestuale, secondo la tecnica della librettistica e, prima, esemplarmente, della commedia dell'arte. Leggendo i versi di questa *pièce comique* è vano attendere lo scatto fulmineo di una luce, inutile cercare per quali giunture sintattiche, per quali figure retoriche possa crearsi quel rapporto fulminante tra parole e autore che dà all'opera autonomia d'arte per coerenza interna e necessità. E questo non per inettitudine degli autori, ma, proprio, per scelta progettuale.

Non so se l'autore o gli autori fossero consapevoli, teoricamente consapevoli (ma certamente lo erano d'istinto, specialmente il Lorenzi, uomo di teatro) che l'opera teatrale si realizza nel momento in cui è prodotta in teatro, sul palcoscenico, davanti al pubblico. Prima, non esiste. O meglio, esistono i materiali inerti che via via possono agire come stimoli o come condizionamenti; e fra questi materiali inerti c'è il testo: funzionale allo spettacolo, strumentale rispetto alla musica e alla recitazione, qual è, appunto, per destinazione progettata dallo/dagli autori e per selezione tecnica, il testo del *Socrate immaginario*, nel quale è pertanto gratuito cercare lo spirito del Galiani o del Lorenzi. Nello stendere quel testo, tutti e due insieme o uno solo, o l'uno come direttore e l'altro come esecutore, non hanno inteso operare perché nell'incontro di parole giuste si creasse quel rapporto fulminante fra parole ed autore che personalizza le parole e le rende autonome, nuove, pregni di vita, trasformando la lingua in linguaggio. Non avevano in mente il progetto che noi chiamiamo DNA artistico. Più limitatamente avevano in mente di dar mano ad un'opera teatrale, da far musicare e dare

alle scene: il Lorenzi perché quello era il suo mestiere, il Galiani, se vi partecipò, perché voleva divertirsi, invaghito della commedia buffa, della musica e del teatro.

Senza volerlo, forse — ma forse anche volendolo — il Galiani enuncia un principio di poetica quando al Mehus, nella citata lettera del 28 novembre '75, dice che «il *Socrate immaginario* appartiene a me quanto a lei, o a qualunque altro, che non v'abbia avuto la minima parte». Potrebbe voler dire, qui, il Galiani, che il *Socrate* non ha alcunché di personale, che è fatto di formule e battute e trovate e lazzi e tirate, duetti, intermezzi, arie e ariette, che appartengono al comune, generale, impersonale repertorio, dalla misura dei versi all'uso della rima, dalle parlate gergali ai vocalizzi, dalla spregiudicatezza della battuta al moralismo dei comportamenti.

Perché questo è il *Socrate*: una commedia costruita con materiali attinti al più frequentato repertorio d'epoca, anodino e duttile.

Anzitutto l'invenzione. Un semianalfabeta si è messo in mente di fare il filosofo, così come nella *Famiglia dell'antiquario* di Carlo Goldoni, rappresentata nel 1749, Anselmo, un nobiluomo del tutto ignorante di storia e di arte antica, si è messo in mente di fare affari in antiquaria. Nel *Socrate immaginario* il protagonista è indicato, come abbiamo visto, col significativo nome di Tammaro, che subito determina il tipo; intorno a lui, dominatore e dominato, ruotano a schiera, a gruppi o in ordine sparso tutti i personaggi della più tradizionale tipologia comica: moglie, figlia, innamorati, camerieri, finti tonti e tonti veri: non manca nessuno, tutti fortemente tipizzati, ciascuno col suo linguaggio: una moglie saputa che assesta legnate e sentenze, una figlia candida tutta cieli e stelle, ma sotto sotto vogliosa, innamorati di volta in volta sciocchi o astuti, servotte svelte di lingua e d'anca, ragazze di campagna saporite ed esperte più di quelle di città.

Il Galiani, facendo alla d'Épinay il riassunto della «sua» *pièce comique*, la configura come un'imitazione del Don Quijote, ovviamente per via del protagonista, a cui classicismo e malintesa filosofia hanno guastato il cervello come cavalleria e romanzi cavallereschi lo avevano guastato al primo. In realtà del *Don Quijote* in don Tammaro Promontorio, a parte l'infatua-

zione e l'incaponimento, non c'è nulla. Soprattutto non c'è la malinconia di quel sublime eroe. C'è invece molto del Sancho Panza in don Antonio il barbiere ribattezzato Platone dal suo padrone. Come Sancho Panza, infatti, anche se con minore coerenza, costui conserva un contadinesco buon senso anche quando seconda le capestrerie del padrone, sperando che in un modo o nell'altro, non si sa mai, qualche utile gliene venga.

Questa interpretazione non scaturisce dall'analisi del personaggio in azione, dal suo linguaggio. È una sovrapposizione, un'elaborazione sintetica per via di astrazione. In realtà Antonio il barbiere, ribattezzato Platone, è costruito sul *cliché* del solito servo della commedia cinquecentesca e parla una lingua tutta di riporto, organizzata su battute a contrasto o in contrappunto, tanto più efficaci in quanto trascritte in dialetto napoletano, con la duplice funzione di compensazione realistica alle folate surreali della vicenda e di comicità per concatenazione verbale. Sarà un Sancho Panza; ma nella misura in cui lo sono tutti i servi della commedia cinquecentesca, letteraria o dell'arte, che assolvono quel ruolo, di compensazione, di contrappunto comico e realistico.

Vogliamo dire insomma che l'organizzazione dell'intreccio, collocazione e dialogo dei personaggi, strutturazione tecnica e linguistica denunciano come quest'opera, secondo le stesse dichiarazioni che si colgono nelle lettere del Galiani, e secondo le implicazioni che si ricavano dalla tecnica di mestiere che il Lorenzi seguiva in tutte le sue imprese di teatro, — quest'opera, dico, è stesa su una sinopia antica e risaputa, di maniera. Se ci fosse arrivata con la firma di G.B. della Porta o di Ottavio Glorizio, cioè di un commediografo notissimo come il primo o poco meno che sconosciuto come il secondo, non avremmo avuto di che battere ciglio.

A farla definire Opera buffa è la trascrizione musicale che riceverà e a cui era espressamente destinata, ed è soprattutto la presenza dell'arguzia e dell'ironia, rapportate e ricamate sul costume contemporaneo e, dove più dove meno scopertamente, modellate su battute del Molière o del Goldoni, in spericolata combinazione, spesso, con l'eroico e il sentimentale cantabile del Metastasio; ma è anche, in misura non secondaria, il sistema di versificazione: quinari accoppiati nelle scene più mosse e vivaci, sette-

nari o, più raramente, ottonari nelle ariette a chiusura di scena o intermedie, endecasillabi e settenari nei dialoghi più diffusi, rima frequente, per lo più a bacio, ma non a schema fisso, tranne che nelle ariette, redatte in strofe. Partizione e scelta metrica secondo una prassi librettistica ormai collaudata. Di particolare perizia risulta la fattura dei quinari accoppiati, la cui cantabilità è affidata al gioco sapientemente gestito delle sequenze ritmiche ora giambiche ora trocaiche. Ma nemmeno questa perizia, questa cantabilità dei versi ha una sua identità firmata, essendo ormai patrimonio comune nella tradizione della librettistica.

E tuttavia, sul filo della versificazione è possibile avvertire una dicotomia, individuare discrasie da valutare in direzione critica, da chiamare a testimonianza di una presenza o incidenza personale. C'è un personaggio, infatti, propriamente il protagonista, che ha una dizione che nel coro fa stecca. Di qui è possibile procedere per via di annessioni più ampie, verso ipotesi suggestive, ma con giudizio e molta cautela.

Il generico della composizione, il composito delle partiture e dei ruoli, a volerlo far risaltare, per sentirne le pulsazioni sceniche e musicali mentre se ne scopre la carenza di autonomia artistica, bisogna ovviamente coglierlo lungo il percorso della dizione. Tanto più che proprio lungo questo percorso si avvertono le ragioni della scelta tematica, la strategia teatrale, o meglio spettacolare, che esaltano la funzione evasiva, il divertimento fine a se stesso. A restare escluso è l'impegno di satira, dal momento che il caricaturale di maniera, tipico della commedia, nega ogni intento mirato. Né satira di costume né caricatura mirata. Ciò non toglie che, proprio secondo la tecnica della commedia letteraria e della improvvisa, sussunta nell'opera buffa, il comico delle scene e l'arguzia del dialogo non sia dovuto a realismo, a espedienti e battute allusive: di maniera sì, ma con referenze vicine e ben individuabili. D'altra parte, proprio la capacità allusiva assicura successo all'insieme della rappresentazione.

Un esempio fra tanti e indicativo.

I ii: Rosa (seconda moglie), Emilia (figlia), Ippolito (innamorato di Emilia), assistiti da una cameriera, esprimono lo sconcerto per la decisione che don Tammaro/Socrate ha preso di dare alla figlia, per marito, il barbiere ribattezzato Platone, suo discepolo e seguace. Solo Rosa è decisa a resistere e a combat-

tere; tanto che, rivolta al tremulo innamorato della fanciulla, dice:

Non dubitar, che donna Rosa è teco,
sappi che costei amo
più che se fosse una mia propria figlia,
né la voglio veder precipitata.

Al che Ippolito, l'innamorato, perplesso non tanto per la qualità dei versi, veramente pessima, ma per la difficoltà dell'impresa:

Ma come opporvi mai
alle barbare nozze stabilite
dal suo padre inumano?

E Rosa, a cui non par vero di esibire ardire e piglio deciso, risponde scomodando Tasso:

Mi opporrò con il senno e colla mano. 160

A questa uscita della padrona, Lauretta, estrapolando il senso di quell'enunciato all'interesse della padroncina, continua Tasso alla mano:

E voi farete il glorioso acquisto. 161

Lauretta è la stessa cameriera che poc'anzi, nella scena precedente, a Tammaro-Socrate che ha imposto alla figlia il nome di Sofròsine, al cameriere, nato Calandrino, il nome di Simia, e che vorrebbe imporre a lei il nome di Saffo

(E tu Lauretta 116
Saffo ti chiamerai)

risponde proterva:

Che baffo e zaffio lei mi va dicendo?
Io non lascio il mio nome.

Dove, a parte il caratterino ben tipizzato, si nota che Lauretta, forte in letteratura italiana, lo era meno in letteratura greca, visto che conosceva bene Tasso ma ignorava affatto il nome di Saffo.

Ecco. Le citazioni, le mutuazioni letterarie e libresche, le perle linguistiche e gergali sono usate in funzione immediata di riso e di riso scrosciante. E si esauriscono in quella occasione specifica. Non avvolgono come vestito su misura il personaggio; il quale, poco prima o poco dopo, come qui Lauretta, dalla esibizione letteraria, destinata alla platea, passa allo storpiamento di nomi culti, esibizione di senso contrario ma ugualmente rivolta alla platea, indipendentemente dalla coerenza. Il primo e il secondo atteggiamento hanno identica valenza e identica funzione. Sono espedienti verbali di commedia. Chi volesse vedere in queste battute la satira alla mania classicista degli intellettuali, dovrebbe spiegare come mai nella commedia cinquecentesca servi zotici e tonti, mentre storpiano parole anche elementari, si fanno belli di frasi dantesche e petrarchesche, di allusioni mitologiche. Si fanno belli. Ma a farsi bello è, in realtà, l'autore e, soprattutto, l'attore, ammiccando saputo alla platea ed aspettandone risata ed applauso.

Idem qui. Lauretta ha dato significato malizioso ad un verso epico del Tasso, ed il pubblico ha riso perché la dizione era certamente accompagnata da espressivo ammiccamento o gesto adeguato, come usava. La stessa Lauretta storpiava per ignoranza i nomi di Saffo in *baffo* e *zaffio*, e il pubblico ride, come prima, senza alcun disturbo per l'incoerenza.

A dare un esempio persuasivo della plateale (cioè rivolta alla platea) commistione letteraria che va di pari passo con lo scempio di cultura classica e mitologia, è la stessa Donna Rosa. La quale, apparendo in una scena nelle vesti del fantasma della prima moglie, si presenta a Don Tammaro per tentare un ennesimo espediente per sottrarlo alla pazzia. Visto che le buone non hanno avuto esito positivo, attacca con le cattive, più congeniali al suo carattere, mescolando toni di gravità virgiliana e motivi di dantesca risonanza con sberleffi e irrisioni mitologiche, ora sdegnosa come Didone nell'inferno, ora popolarasca e aggressiva, larga di contumelie

... Birbante, e difficulti ancora?
Perfido, ti abbandono:
fuggo: ti lascio, al mio fatal soggiorno
disdegnosa ritorno.
Passerò nuovamente

il fiume Acheronte;
 e se non ci è Caronte,
 per uscir d'imbarazzo
 m'accorcio i panni, e passerollo a guazzo. 1575
 Ma tornerò, vestita poi di lutto,
 spirito peloso e brutto,
 e ti tormenterò la notte e il giorno.
 Socrate, trema. A lungo andar ti scorno.

Versi assai felici per ritmo, movimento di immagini, irrisione e gaia irriverezza; belli per coerenza e per contrasto, a misura del personaggio, chiusi dalla stoccata finale, in rima: *ti scorno*, che vuol dire proprio «ti rompo le corna», con valore più realistico che metaforico. Versi assai felici che il Paisiello, nella trascrizione musicale, rende più efficaci con un'abile mutazione parodistica dall'*Orfeo* di Gluck. Ancora più persuasivo, su questa via, è lo stesso Don Tammaro, il quale ad un certo punto ha deciso di inviare in Grecia Calandrino perché incontri Diogene Laertio e lo solleciti a scrivere la sua storia. Sono, egli dice

quindici giorni che non vedo letto
 pensando che finora
 la storia mia non si è stampata ancora. 230

E alla giusta domanda di Calandrino dove potrà trovare quello storico, risponde, imperturbato, a ciglio asciutto:

... Puoi ritrovarlo 240
 verso ventitre ore meno un quarto
 nel portico di Atene, ove ho saputo
 per certissima fama
 che va a jugar con Senofonte a dama.

E poco dopo, quando Calandrino chiede un anticipo delle spese di viaggio e pernottamento, risponde:

Denaro! ah che mai dici!
 Nel regno filosofico
 la parola denaro è un'eresia: 295
 «povera e nuda vai Filosofia».

Se questi sono sali contro il classicismo imperante fra gli intellettuali, contro le manie di questo o quel classicista, *de profundis* allegro dell'Illuminismo o Illuminismo che si morde la coda, come è stato variamente detto, beh, forse bisogna cominciare a sospettare che chi lo ha detto, il *Socrate immaginario* non lo ha letto.

Uno dei repertori di più pronto impiego, per autori di commedie letterarie e di commedie dell'arte, era stato ritagliato dal patrimonio classicistico e mitologico. Di capitani sciamannati che sfidano Ercole e combattono con Bellona, che mandano sottobraccio Alessandro e Annibale, Scipione e Rinaldo, scornando l'uno e l'altro per divertimento della platea, si può dire che ogni commedia cinquecentesca ne esibisca per lo meno uno; come esibisce uno scolaro e un bel giovane che straziano a gara storia e letteratura, grammatica e retorica, o un servò analfabeta che cita Dante e Petrarca o che parla in *bus e bas* per passare per gimnasiarca. Un napoletano, nel *Moro* del Della Porta, si vanta di possedere il manoscritto autentico del Canzoniere di Petrarca, naturalmente in lingua greca (II vii 6).

Questi non sono sali ma veri e propri *prêt à porter* della più banale e usuale comicità. Don Tammaro risponde alla tipologia, piuttosto consunta, del plebeo che indossa panni di nobile, dello zoticone che si traveste da dotto. Siamo sulla stessa linea del capitano coniglio che fa voce di leone e getta lo scompiglio non tanto nel campo dei nemici quanto nel campo della storia e della letteratura, a livello di nozionismo elementare, conforme allo stadio di cultura media verosimilmente presente in platea.

Il discepolo di Tammaro-Socrate, che parla un saporoso dialetto napoletano, come era d'uso, modellato, nel suo complesso, sugli inserti in lingua napoletana, lucente e imprevedibile, della commedia letteraria e improvvisa del Cinquecento (si pensi, p. es., ai Panduorfo e ai Giacoco del *Moro* e della *Tabernaria* del Della Porta) — il discepolo di Socrate, dico, deve andare a consultare l'oracolo (I v)

pe' sapere chi fosse 342
 il maggior sapio de la Magnagrecia.

Ma non va a Delfi e nemmeno alla grotta della Sibilla cumana, vicina di casa. Va invece alla Grotta Minarda, dove

li saciardi de lo nummo Apollo, 346

(che erano nerboruti pastori)

dapo' che m'hanno 'n cuollo
attizzato il cane, e consegnate
cierte poche vrecciate a li filiette,

gli consegnano il responso.

Mitologia, letteratura e bastonate (o *vrecciate*). Queste ultime sono un eccipiente obbligato della commedia cinquecentesca, trattandosi di un servo. Nel *Socrate* non solo ci sono le bastonate, ma c'è il piacere insistito, in chi le ha ricevute, di indugiare nel racconto, nella minuta e colorita descrizione, tal quale avviene nella commedia tradizionale, dove i servi, invece di rispondere subito alle domande dei padroni, ne frenano o ne eccitano l'impazienza con divagazioni fuori tempo e fuori misura, parlando di sé, come qui Antonio, che gode a raccontare la brutta avventura corsa dai suoi *filiette*, così come altrove indugia sulla robusta *battaria* di calci ricevuti:

TAMM. Ma veramente fosti bastonato?

ANT. Comm'a na bestia... Ma so' cca li tieste.
Parlate vuje: che battaria de càuce
aggio avuto mo 'nnante?

Compiacimento, vittimismo, arguzia e gaglioffate, il tutto condito col sale della lingua, che resta sempre l'elemento più teatrale di questi testi. Lo stesso Antonio, insaporendo la sua parlata dialettale con calchi e lacerti di lingua dotta, così ricama intorno al tema delle bastonate:

TAMM. Perché parti?

ANT. Perché sento da lungi 1105
un terribile feto di carocchie.

Le bastonate, in casa di Don Tammario Promontorio, hanno significato filosofico, sono ragione prima e viatico dell'etica e

della teorèsi. Ma sempre bastonate sono, motivo d'obbligo della sinfonia comica. Nel *Socrate* le giunture sintattiche e i nodi musicali si ornano di un sottile ricamo logico. Poiché Socrate «fu l'idea della pazienza» (70), come sostiene deciso Calandrino, appellandosi all'autorità di Diogene Laertio, Tammario non solo sopporta le mazzate che gli propina la moglie, generosamente, ma ne gode e le sollecita. Perché

S'inselvaticherebbe 595
la mia virtù senza la tua molestia

dice a Donna Rosa; e spiega che se non fosse stato questo il lascito morale di Socrate, l'imperativo, sta certa, cara Donna Rosa,

... che a quest'ora 605
ti avrei già rotto un'anca.

Mazzate, dunque, e orinali in testa, non vuoti per far rumore, ma pieni e odorosi: è questa la socratica filosofia:

... Ho fatto tale 135
filosofico callo, che all'ingiurie
non sol non mi risento,
ma l'istesse mazzate io più non sento.

L'altro eccipiente della sapienza filosofica di Don Tammario è l'ignoranza. Ignoranza = filosofia. Questa «degnità» è affermata all'inizio del dramma (I i):

ROSA Ma dimmi, arcipazzissimo, 95
tu come insegni ad altri
filosofia, se appena sai di leggere?

TAMM. Appunto perché sono 100
una bestia solenne, io son filosofo.
Chi fu Socrate? Un asino,
e te lo proverò. Mai non parlava
costui da sé, ma domandava sempre;
chiaro segno evidente
ch'era una bestia e non sapeva niente.
E io maggior mi stimo
filosofo di lui, per la ragione 105
che ogni qual volta lo voglio imitare,
nemmeno so che cosa domandare.

Dileggio della filosofia: caricatura del filosofo, o piuttosto dello studioso di poco talento che s'infatua di un filosofo o di una scuola, smarrisce per strada l'essenza e lavora sugli accidenti, come Don Ferrante che disquisiva gravemente di contese cavalleresche e di scienza astrologica. Sì, certo; ma è un tema di stratificata cultura teatrale, una delle tante confezioni di repertorio. Dileggio della filosofia e dei filosofi, nel *Socrate*; come, in commedia, dileggio della cavalleria, dell'arte militare, della grammatica e della filologia degli umanisti, affidato a sgarrettati, sbarellati, villani, pedanti e cani sciolti. Alla base della situazione del *Socrate* sta lo stravolgimento elementare, o piuttosto la caricatura goliardica dei due principi del filosofare di Socrate: la maieutica e il sapere di non sapere, tradotti, l'uno e l'altro, e interpretati come forme di proterva ignoranza. Ma non è un'invenzione fresca e d'autore. Si tratta, ancora una volta, di acquisto a poco prezzo di uno stock già pronto per l'uso, e comunque subito volto a motivo scenico, unicamente teso al godimento della platea. La satira o la caricatura mirata, il rifacimento scherzoso ma finalizzato di un vezzo intellettualistico, non tollererebbero un contrappunto che prendesse il sopravvento e si accampasse, dominatore, sulla scena, come appunto avviene nel *Socrate immaginario*, dove, anche ammesso che ci fosse stata *in limine* una mozione derisoria o corrosiva, tutto viene travolto e sommerso da una comicità che non nasce dal fatto, dal prodursi del fatto, ma dalla maniera; cioè da una comicità già confezionata prima dell'uso e applicata alla situazione.

- TAMM. ... Voglio favellare
con quella ossessa. (cioè con la moglie)
- ANT. E si te schiatta n'occhio? 1110
- TAMM. Volessè il Ciel! La mia pazienza allora
risalterebbe meglio
sulla mia guasta faccia veneranda;
ma tanto poi dal ciel sperar non lice.
- ANT. No: statte di buon core,
ca sta grazia tu ll'aje: 1115
e si manc'ogge, non te manca craje.

Siamo alla battuta finale della scena 3^a dell'atto II. Il comico ha dominato e chiude la scena, tutto giocato sul sapido della

lingua e sul grottesco della situazione secondo una consumata tecnica teatrale. Tutta la scena, di appena 16 versi, è un luccichio di parole, di frasi ad effetto: «il mio chanhero è qui», dice Tammaro vedendo la moglie arrivare. E Antonio, prendendo la rincorsa: «Vota, cocchiere, ca la via è sfonnata». Poi vengono le «carocchie», il «terribile feto di carocchie», «te schiatta n'occhio», e il colpo finale, a sigillo: «e si manc'ogge, non te manca craje». Una pirotecnia espressionistica. Diciamo pure contrappunto, ma veramente è linea di base, sulla quale è stata impostata la partitura scenica, in azione e in lingua. Se contrappunto è la melodia orizzontale, qui il comico di azione e di lingua, il plateale (in senso positivo, per direzione e destinazione), è sequenza verticale di note, è l'armonia, cioè tutto.

Ippolito, spasimante di Emilia, reduce da un finto viaggio in Grecia, offre in dono a Don Tammaro (499 sgg.) «due nottole di Atene imbalsamate» e tre ampolle «ripiene / dell'acque dei tre fiumi, / là nella Grecia rinomati tanto: / il gran Meandro, il Simoenta e il Xanto». Don Tammaro beve, non l'acqua delle ampolle ma la panzana, si «subissa» in ringraziamenti, va in estasi, tal quale l'Anselmo della *Famiglia dell'antiquario* del Goldoni, a cui Brighella riesce a rifilare una serie di patacche, compresa una lucerna di cucina fatta passare per lume eterno trovato nelle piramidi d'Egitto, nel sepolcro di Tolomeo, e Arlecchino non arriva per un'incollatura a rifilargli una pantofola sfondata, quella, proprio quella con la quale Nerone aveva preso a calci Poppea.

L'ascendenza goldoniana del *Socrate* risulta chiara proprio da questo episodio. Ma la struttura della commedia classica, che nasce da una situazione abnorme — nel nostro caso la pazzia di Don Tammaro —, e si sviluppa per tentativi di persuasione e di inganni fino alla soluzione che manda tutti a casa felici e contenti, è per così dire marcata da svolte enfatiche che sembrano ricalcare un risaputo cliché. In tutte le commedie cinquecentesche c'è un servo che a tempo maturo salta su con la proposta risolutiva: si tratta del solito inganno ben concepito, che richiede ardire e spregiudicatezza. Gli astanti, un po' sorpresi dalla tirata d'ingegno, approvano. Il padroncino, o comunque il massimo beneficiario, commenta che «non s'aria potuto immaginare meglio» (Della Porta, *Trappolaria* II ii 5), che la «pensata» è quanto di meglio si potesse pensare e ci si

aspetta che riesca. Anche qui Calandrino, che è via via cresciuto in malizia, mentre sono quasi tutti avviliti per il fallimento delle varie prove, propone la soluzione. Rosa osserva che «purché riesca, la pensata è buona» e cede la bacchetta della direzione al servo astuto, come è giusto che avvenga, secondo consuetudine codificata. Senonché Calandrino, servo astuto, è anche un innamorato che dall'esito positivo dell'inganno attende qualche beneficio in proprio. Anche lui, come il servo della commedia classica, ha lavorato per l'arte. Ma non solo per l'arte: ha lavorato anche per il tornaconto personale. In realtà egli non è propriamente un servo, ma è un cameriere. Questa è una delle innovazioni non soltanto formali che la civiltà del Settecento impone agli schemi della commedia, ai suoi sviluppi. Il servo della tradizione «comica» era motore e promotore di azione, ma beneficiava solo di qualche buona mangiata, di qualche passaggio erotico più verbale che sostanziale. Il cameriere invece, in altri vestiti, lindo e agghindato quanto l'altro, che proveniva direttamente dal mondo plautino, era sudicio, sbrindellato e sboccato, conserva, sì, il ruolo del suo progenitore, ma lo combina con una più estesa integrazione con la famiglia, sia sul piano sentimentale sia sul piano dell'azione. Ma non soltanto il ruolo del cameriere; è il ruolo di tutti i personaggi che si allarga, si combina, si adatta ai modi nuovi. Lo schema rimane pressoché identico, ma la scacchiera è occupata da personaggi vestiti diversamente e diversamente atteggiati. E così Donna Rosa, che non è né brutta né macra né vecchia, com'erano le mogli della commedia classica, è però, al pari di quelle, manesca, saputa, linguacciuta, autoritaria. Le sue entrate sono tutte studiate secondo manuale; modelli di teatralità, ma senza connotazione specifica, buone per tutte le occasioni consimili, insomma da repertorio.

Quando Calandrino le fa osservare modestamente che Socrate, parlando di terzo occhio, non aveva inteso offenderla, perché così si chiama l'occhio della mente, Donna Rosa taglia corto, diffidente per ogni forma di culturame:

Mi farebbe la grazia
il mio dottore delle castagne secche
di andarsene in cantina?

48

Emilia, insopportabilmente virtuosa e osservante, Donna Rosa la gratifica del titolo di «casta Penelope di Agnano»; e altrettanto fa col fidanzato di lei, il quale, da buon metastasiano, se la prende con la «tiranna virtù», coi «barbari cieli» e «le inumane stelle», ma lei sintetizza, sbrigativa e concreta:

Oh pugni in faccia, che perdetevi tempo!

160

E non perde occasione, secondata a puntino dalla vispa cameriera, di apostrofare quella spigolista dell'Emilia come «dottorina», «la cara dottorina» e «sputasenna». C'è tutto l'armamentario, ripulito e ben contestato, dei piccoli contrasti e delle mutazioni, su ritmi di canto e di danza familiare, vera e propria quadriglia: un armamentario non solo ripulito, ma anche alleggerito rispetto all'analogo della commedia classica. Il modello melodrammatico è nell'aria, ineludibile. Alimenta il trepido moralismo di Emilia, che lievemente sfuma in ariette, con stelle e cieli in rima e fuori rima. Altri lembi di melodramma si distendono sui duetti, marcati da versi fluidi, leggeri, alitanti su accenti d'uso ma variati dal sapiente impiego degli sdrucchioli all'interno delle accoppiate e dalla strategica opzione ora per versi parisillabi ora per versi imparisillabi. Un velo di melodramma si adagia su alcune punte di asperità sensuale, le pareggia e le sottrae quasi alla vista. Rimane invece fuori, ben in vista, l'uscita di Don Tammara, che sarà, sì, scempiato e folle, ma quanto a stima di grazie femminili non prende lezioni da nessuno. Ha adocchiato una fresca «colombella» e subito elabora un filosofico piano per portarsela a letto senza divorziare dalla moglie: se le terrà tutt'e due, una di qua, una di là.

Questa colombella è Cilla, figlia di Antonio-Platone, la quale finge di essere ingenua ma ne sa una più del diavolo e finirà per mettere tutti nel sacco. La conosce bene il padre. Quando Don Tammara, con l'acquolina in bocca alla vista di quel fiore selvatico e in boccio, gli domanda fingendo filosofica indifferenza (I ii)

... Or di': tua figlia
com'è inclinata al mascolino genere?

risponde

Se nce fa tanto d'uòcchie

415

riportando subito il discorso sul binario della sensualità corposa e scoperta, fuori da quell'intrigante velo di melodramma.

Don Tammaro, per conto suo, in quell'aria di follia in cui sembra che tutto possa essere consentito, ha progettato il raddoppio del talamo con loica sfrontatezza. Chiama Antonio a rapporto e, tra affermazioni e propositi di maieutica socratica, sempre rivolti a fini educativi, prepara il campo alla sua invasione erotica. Ma è costretto a battere il passo dalle divagazioni a cui l'altro lo invita. Gli aveva chiesto, appunto per avviare il discorso all'approdo ambito, chi fossero i cittadini. Antonio, pronto, ha risposto:

Puorce.

Al che Don Tammaro ha dovuto fermarsi e secondare la deviazione:

Io non parlo di quelli di Sorrento.

E tentando di correggere la rotta, domanda come viva la patria. Ma quello è ancora in abrivo e risponde:

Co ie zelle

spiegando che oggi, per lo più, nella sua patria, che è anche la patria di Don Tammaro,

Così si scampolea, facenno macchie.

399

Deviazione distensiva e sorridente, che non turba affatto l'economia del discorso ed anzi contribuisce a tenerlo sul registro suo proprio. Né satira né critica sociale, né tanto meno protesta contro l'attuale malgoverno. Qui non c'è né illuminismo né antilluminismo, né c'è sottinteso politico. Qui ci sono soltanto, e con buona larghezza, luoghi comuni e passaggi di comodo, che

commediografi e attori delle «improvvisate» tengono sempre da parte come riserva di pronto soccorso, per avvivare i momenti opachi del dialogo, per animare l'attenzione in calo: espedienti che qui, per di più, vengono innestati su una trama di motti di spirito e trovate di sorridente, divertito surrealismo. I Sorrentini sono «puorce» come i cavuoti o cavaiuoli erano «ciuoti» nelle farse del Braca; e i cittadini del Regno di Napoli 1775 vivevano con le «zelle» e «scampoleavano» la giornata come i napoletani di sempre, dall'età angioina a Scarpetta, ai De Filippo. Niente satira, dunque, niente sottintesi politici, niente moralismi di costume.

Farsa, abbiamo detto. Siamo lì. Solo che la farsa è commista al melodramma, secondo la consuetudine dell'opera buffa. Qui predomina la farsa, che Don Tammaro, proseguendo l'esercizio loico che si era prefisso, dovrebbe portare al culmine dell'irresistibilità comica. Aveva chiesto come stessero i cittadini della patria; avuta la risposta che abbiamo udito, continua, venendo, come suol dire, al *quatenus*:

... I cittadini

son figli della patria; e questa vive

405

ne' figli delli figli

nati dai figli delli figli suoi.

Io sono cittadino;

ergo devo alla patria i figli miei:

io per lei vivo; e per me viva lei.

410

Don Tammaro parla come Attilio Regolo nell'omonimo melodramma del Metastasio:

... La patria è un tutto,

di cui siam parti. Al cittadino è fallo

considerar se stesso

separato da lei... ecc.

(II, i, 24 sgg.)

Solo che quello voleva salvare Roma, e lui vuole socraticamente convincere Antonio a cedergli la figlia. Ma né la trovata loica né la parodia metastasiana riescono a prendere modi e toni di schietta comicità. Concetti tirati per il collo, arguzia latitante, versi irrimediabilmente brutti. Per cui all'autore, che non ha

mai saputo dare alle uscite di Don Tammaro un tono convincente, non resta che tornare al dialetto di Antonio. Il quale, appunto, del tortuoso discorso patriottico di Don Tammaro non ha afferrato la logica stringente e l'interesse occasionale, immediato; ma ha capito che il padrone e maestro vuol prendersi due mogli: un programma che approva e commenta con questa battuta augurale:

... E quann'è chesto,
salute e lardo vecchio.

E poi, quando Socrate si dice felice ma che per arrivare al colmo della felicità gli manca solo che Xantippe gli rovesci in testa un orinale, egli chiude allegramente la scena con questa battuta:

Non dubitar, che l'occasione è chesta! 427

La stentata, ansimante dizione di Don Tammaro ha costretto dunque l'autore, per bilanciare la partita, a ricorrere al dialetto e all'espressionismo. Don Tammaro, in sostanza, rimane sulla scena come una proposizione, astratta offerta di spunti tematici. Mentre i versi di tutti i personaggi scorrono fluidi, veloci, persuasivi e accattivanti, quelli invece affidati alla recitazione di Don Tammaro si trascinano pesantemente. Se tenta di fare lo spiritoso, riesce soltanto a straziare le orecchie con stridori concettuali e metrici di questa fatta (rivolgendosi alla moglie in lacrime):

Dei vasi lagrimali
tergi quegli escrementi,
che appena li stivali
bagnan de' sapienti:
non giunge quell'affanno
di Socrate nel cor: 25
ché birri sono i pianti
del sesso ingannator.

dove è impresa da funamboli accozzare insieme parole e immagini, parole e concetti, stivali, escrementi, birri. E poco oltre,

per dire ad Emilia che l'ha promessa al barbiere, suo seguace e discepolo, combina questo indigesto pasticcio verbale:

... Sì, mia cara figlia,
il genitor ti rese genitrice. 65

E così più o meno per tutta la durata della sua recitazione.

Se l'autore ha calcato la mano sulle intemperanze espressionistiche e allegre di Antonio e di Cilla, lo ha fatto proprio per compensare o coprire l'opacità di eloquio del protagonista, ben calcolando gli effetti scenici, da esperto uomo di teatro, che il teatro conosce dal palcoscenico, di dietro le quinte, dalla platea.

L'opacità della resa recitativa del protagonista è forse dovuta al fatto che questa figura, nuova e vecchia nello stesso tempo, non ha avuto nella fantasia dell'autore l'incubazione che forse avrebbe dovuto avere per uscire conformata a tutta l'invenzione. Se non fosse, questo, un fatto strutturale, potremmo giocarlo a scommessa. Figura calata a freddo nel bel mezzo dell'invenzione, il personaggio Don Tammaro offre allo studioso di buona volontà molte argomentazioni, oggettive e induttive, per distribuire o ridistribuire le parti fra il Galiani e il Lorenzi.

Il nuovo del personaggio Socrate, l'abnorme di questo personaggio, stride nel contesto della versificazione come qualche cosa di imposto, di non amalgamato. G.B. Lorenzi, quando ha versificato in proprio lo ha fatto alla maniera usata, con brio, con facile, anche banale, ma sempre godibile fluidità sonora e concettuale. Invece, intorno a Don Tammaro affanna, inespica, è indeciso o involuto. Insomma si ha che questo personaggio, che ha offerto il tema dell'intreccio, non si è calato nella sceneggiatura, non ha sintonizzato la sua dizione sulla dizione degli altri. Non è la prima volta che un caso del genere si presenta in un'opera letteraria. Opere che proprio nella figurazione del protagonista si mostrano più deboli che in altre parti ce ne sono tante. Ma questa, che la storia esterna e la cronaca correlativa ci ha tramandato come dovuta probabilmente a due autori, mostra nella dicotomia versificatoria una peculiarità che può spiegarsi senza scomodare ispirazione e psicologia. Dietro Don Tammaro si profila il volto aguzzo di Ferdinando Galiani, che

Giambattista Lorenzi non ha saputo fondere o dissolvere nel suo. Abbiamo usato l'indicativo; sarebbe più saggio usare il condizionale, perché non è che un'ipotesi, e per di più molto debole.

Certo è, comunque, che Don Tammaro conforma la sua recitazione al tono e al vocabolario degli altri personaggi quando si sveglia dalla sua mattana filosofica e si immedesima nel ruolo del normale personaggio di commedia (III vii):

Ah qual mèle in sen mi stilla!
Come il cor mi balla e brilla!

dice Donna Rosa abbracciando il ritrovato marito; e lui intona in ripresa:

E quest'alma come pazza, 2320
balla, brilla, sguizza e sguazza.

Il finale è melenso e rassicurante. Un innamorato soddisfatto lo sintetizza così:

Signor, benigno il Cielo 2325
rese tutti felici in questo giorno:
la casa è tutta nozze. Calandrino
sposo è di Cilla, e Laura del barbiere

essendo sottinteso che lui che parla, Ippolito, è sposo di Emilia. Non poteva lui, signorino, mettere nello stesso pacchetto le nozze sue con le nozze di camerieri e di villani. Le sue nozze sono una cosa, le nozze di quei bravi tangheri un'altra. Gli strati sociali hanno peso e ragione. Don Tammaro, che per filosofica scelta ha rinunciato a rompere un'anca alla moglie, non ha affatto rinunciato ai suoi privilegi di padrone. E a Lauretta che fa la saputa e la ritrosa glielo ricorda con durezza:

Chi sei tu, poltroncella?
Il patrone son io: oh questa è bella. 122

Rispettando le stratificazioni sociali secondo il costume, e le istanze della commedia seconda maniera, il gaudio accomuna

tutti nella festa finale. Il personaggio che ha divertito più degli altri la platea, Antonio il barbiere, che ha finalmente smesso di farsi chiamare Platone, viene alla ribalta per la toccata definitiva:

Gnorsi, va tutto bene:
ma jammoce a corcà.

Se intenti satirici o di beffa hanno propiziato l'ideazione di questo dramma, ammesso che siano balenati alla mente dell'autore al momento di toccare la prima nota, si sono dissolti nel corso del dramma; e sarebbe rischioso volerne cercare i cocci nel sapido e nel manierato di versi forme figure che hanno animato le scene. Ancora più rischioso cercarne le tracce nel melenso che sigilla le scene finali.

BRUNA SORAVIA

CONTINUITÀ E INNOVAZIONE NELLA POESIA ITALIANA
DEL DUECENTO: IL CASO DI GIANNI ALFANI

È poco quel che si conosce della biografia personale e poetica di Gianni Alfani, rimatore fiorentino ascritto, per temi e maniera poetica, al canone stilnovista*. L'amicizia con Guido Cavalcanti, di cui resta testimonianza in alcuni componimenti, è forse il dato più noto dell'oscura esistenza dell'Alfani, il cui stile evoca, con sicura intenzione emulativa, l'ambiente poetico fiorentino sullo scorcio del Duecento. Entrambi gli elementi porrebbero dunque l'esperienza poetica dell'Alfani nell'epoca in cui Guido e Dante dominano la scena letteraria fiorentina.

Tuttavia, lo stile manierato dell'Alfani è tanto inferiore ai suoi modelli maggiori, perfino involontariamente eterodosso nei loro riguardi, che molti critici sono giunti a sospettarlo «tangenziale e periferico all'antica maniera»¹, e comunque maturato nel solco di quella esperienza², tanto che le riprese più o meno esplicite dai poeti contemporanei «... non sembrano

* Riferendoci in questo saggio allo stilnovismo, o allo Stilnovo inteso come scuola, lo intenderemo sempre «cosiddetto», secondo la classica preterizione continiana, come inevitabile riferimento scolastico. Al di là del facile canone, immaginiamo invece un milieu poetico fiorentino e toscano, a cui l'esempio autorevole di Guido Cavalcanti, più ancora forse di quello dantesco, detta nuovi modelli di gusto, suscitando una corrente di imitatori più o meno consapevoli.

¹ A.E. Quaglio, *Gli Stilnovisti*, in *La Letteratura Italiana*, Bari 1970, vol. I, p. 466. Inclinano invece ad una relativa rivalutazione del valore poetico delle balate alfaniane I. Bertelli, nel saggio *Cultura e poesia di Gianni Alfani*, in *Cultura e poesia*, Milano 1969, e soprattutto M. Cottino Jones, in *Profilo stilistico di Gianni degli Alfani*, in «Lettere italiane», 4, XXIII (1971), pp. 457-472. Quest'ultima sopravvaluta però eccessivamente l'originalità espressiva dei componimenti.

² È il giudizio anche di N. Sapegno, in *Il Trecento*, Milano 1973, p. 39.

che un ricordo lontano, una traccia ostinatamente letteraria»³.

Come spiegare questo carattere contraddittorio dell'opera poetica di Gianni Alfani? Ed è ancora possibile aggiungere alla sua biografia qualche elemento nuovo, che giustifichi la peculiare posizione di questo poeta nella storia letteraria fiorentina?

Sono questi gli interrogativi che ci siamo posti all'inizio della nostra ricerca, e ad essi abbiamo cercato di rispondere analizzando i luoghi e i modi in cui si dispiega l'imitazione poetica alfaniana, sia che essa dipenda da Cavalcanti o da Dante o, come ci è parso, da Cino. Abbiamo poi provato ad indicare nei testi le persistenze della tradizione poetica anteriore, per tentare una valutazione globale dell'esperienza alfaniana. Una nuova ipotesi biografica, non incoerente rispetto alle poche indicazioni testuali, conclude la nostra ricerca.

Ci è sembrato necessario privilegiare anzitutto il confronto con la lezione dei poeti fiorentini maggiori, perché da essi muove l'invenzione dell'Alfani, per dichiarata volontà poetica ed effettiva realizzazione stilistica. Nei suoi riguardi le «trasgressioni» alfaniane hanno piuttosto l'aspetto, restando in metafora, di un «ritorno del rimosso», espressione drammatica del conflitto fra la persistenza della memoria poetica tradizionale e l'adesione immatura alle nuove tendenze invalse nell'ambiente poetico fiorentino e toscano.

1. Il magistero stilistico di Guido Cavalcanti

Sei ballate ed un sonetto costituiscono l'*opus* poetico alfaniano conservatoci dalla tradizione, in cui è doveroso supporre omissioni volontarie o colpose⁴. Le superstiti ballate testimo-

³ C. Cordié, *Dolce Stil Novo*, Milano 1942, p. 361.

⁴ Ancora nel sec. XVIII troviamo notizia di un testo di Canzoni attribuito a Gianni Alfani, in una raccolta di poeti antichi appartenuta alla Libreria Stroziana e poi scomparsa. Che si tratti davvero di canzoni e non di componimenti d'altro tipo — secondo il generico significato di «canzone» a cui ricorre, a.e., Pietro Bembo — potrebbe dedursi dall'accurato elenco dei componimenti contenuti in quella raccolta scomparsa, fornito dal *Vocabolario della Crusca* (Firenze, 1738, vol. VI, p. 70), dove appaiono distinte le diverse forme metriche. Del codice scomparso non si ha notizia: l'unico testo che, nel fondo strozziano della

niano probabilmente dell'ininterrotta fortuna, nei secoli XIV e XV, di questo schema metrico, introdotto autorevolmente da Guido Cavalcanti nella pratica compositiva dei poeti toscani⁵.

Di esse ci occuperemo nella nostra analisi, poiché rappresentano, nel loro insieme, un'attestazione stilistica più significativa dell'unico sonetto, letterina scherzosa all'amico Guido secondo i canoni consueti della corrispondenza poetica su questioni d'amore.

Nelle ballate è immediata l'evocazione della maniera cavalcantiana, suggerita dall'insistente registro tematico della paura e dell'angoscia di morte, con il suo prevedibile formulario.

Ad essa riconduce l'uso degli aggettivi tipici del dramma cavalcantiano, nel loro caratteristico valore metaforico: «l'anima smarrita» (I 21); «ballatetta dolente» (IV 1) e «dolente e vergognosa» (IV 13); «disfatto core» (IV 21); «l'anima isbigottita» (V 8); «pianto mortale» (VI 12).

Dove la ripresa è diretta, l'originario nucleo cavalcantiano è generalmente parafrasato e dilatato secondo i modi dell'*amplificatio* retorica che, in Gianni Alfani, è per lo più attuata da una serie di specificazioni relative e temporali, come questo confronto dimostra:

«Davante agli occhi miei vegg'io lo core / e l'anima dolente che s'ancide,
/ che mor d'un colpo che li diede Amore / ed in quel punto che madonna vide.
/ Lo su' gentile spirito che ride / questi è colui che mi si fa sentire,
/ lo qual mi dice: «È ti convien morire» (Cavalcanti XIX 4-10)

«Io la pur miro là dov'io la vidi, / e veggiovi con lei / il bel saluto che
mi fece allor; / lo quale sbigottì sì gli occhi miei / che li 'ncherchiò di
stridi / l'anima mia che li pingea di fore, / perché sentiva in lui venire
umile / uno spirito gentile / che le diceva: «Omai / guata costei! Se non,
tu ti morrai» (Alfani I 5-14).

Il motivo centrale dell'immagine della donna, presente ossessivamente nella memoria dell'amante, che ne constata l'ef-

Nazionale di Firenze, contenga qualcosa dell'Alfani è il cod. 846 Stroziano VII, che oggi, come 1208 Magliabechiano VII, è testimone della tradizione per la terza ballata dell'Alfani.

⁵ Cfr. I. Baldelli, *Ballata* in *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1969, vol. I, pp. 502-503.

fetto tremendo sulla propria anima, è indicato in entrambi con la *replicatio* dei *verba videndi*. Ma in Gianni Alfani la ripetizione si concentra nei primi due versi, con effetto spiacevole di cumulo, mentre in Cavalcanti essa è disposta sottilmente in chiasmo al primo ed al quarto verso. «Il «gentile spirito che ride» diventa, nell'Alfani, «il bel saluto» e «un spirito gentile» e la soluzione analitica aggrava le movenze della stanza. Il «bel saluto» si direbbe qui reminiscenza guinizelliana, richiamata da un'immagine analoga: «Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo / che fate quando v'encontro, m'ancide» (Guinizelli VI 1-2). Ancora, l'enfasi scomposta dei tre versi che formano la seconda mutazione della stanza alfaniana (vv. 8-10) risulta dalla combinazione di due stilemi danteschi: così il v. 9 richiama «li ncerchia di corona di martiri» ed il v. 10 «... e qual pingo di fore», entrambi nella *Vita Nuova* (XXXIX 8 e XIV 10).

Nella stessa ballata si inserisce, poco oltre, un'altra ripresa da Cavalcanti: «Amor... / e contami che pur conven ch'i'moia» (vv. 15 e 18), che ritroviamo nel v. 10 della ballata di Cavalcanti prima citata e più da vicino in questi versi: «Amor... / dice: «È mi duol che ti convien morire» (VIII 6).

Anche in questo caso i versi dell'Alfani implicano un ricordo dantesco. L'Amore che viene «amantato di gioia / ne li raggi del lume ch'ella spande» (vv. 16-17) richiama due immagini dantesche: «perché nel suo venir li raggi tuoi / con li quai mi risplende, / saliron tutti su ne gli occhi suoi» (XC 28-30), dove, viceversa, il venire è della «giovane», la quale solo riflette i raggi di Amore. Ugualmente, nella *Vita Nuova* si dice di Beatrice che «per lo cielo spande / luce d'amor» (XXXIII 23-24).

Il componimento in cui il modello cavalcantiano appare più influente è la «ballatetta», che fra le ballate dell'Alfani è la più nota, proprio per la sua affinità con quella di Guido. Anche in questo componimento non è necessario ricercare moventi autobiografici: come osserva Giulio Cattaneo, «il fatto che il tema dell'esilio sia anche per Lapo Gianni e Gianni Alfani argomento di componimenti poetici è indizio della sua natura strettamente letteraria»⁶.

⁶ G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di G. Cattaneo, Torino 1967, p. 61.

L'intera ballata è concepita dall'Alfani, come «un omaggio all'amico Guido», un «intarsio» costituito dalle «numerose incastonature dello stile di lui»⁷, fin dal verso d'apertura: «Ballatetta dolente». Così pure il secondo verso:

«va' mostrando 'l mi' pianto» (Alfani IV 2)
«Vedete ch'i' son un che vo piangendo» (Cavalcanti X 1).

Il v. 3: «che di dolor mi cuopre tutto quanto», arieggia la metafora cavalcantiana: «l'anima sento ricoprir di pene» (XVI 4). Poco oltre, al v. 6 leggiamo: «e quietamente, che non le sia noia», verso di cui entrambi gli emistichi possono essere ricondotti a due luoghi cavalcantiani:

«ed entra quietamente a la Dorata» (XXX 46)
«ch'un poco di pietà no i fosse noia!» (XXIV 14).

Tuttavia l'espressione «essere noia», nelle sue diverse modulazioni, costituisce un sintagma in rima di uso così frequente fra i poeti contemporanei da perdere una sua particolare coloritura d'autore. Ugualmente nel v. 13, «traendo guai dolente e vergognosa», l'espressione «trar guai» è cavalcantiana, come nel verso «l'anima trista per voler trar guai» (XXII 8) ma forse per elezione dantesca, ed è comunque frequente anche in Cino. Con «dolente e vergognosa» abbiamo invece una tipica dittologia cavalcantiana in cui, come nota Maria Corti, «il secondo termine, meno drammatico del primo, ne dà il contraccolpo psichico»⁸. L'ultima stanza infine, dove l'omaggio a Guido è dichiarato, si presenta come un singolare centone di singoli lessemi cavalcantiani, ma senza «alcun palese riscontro stilematico»⁹.

Così è per «... lo spirito, ch'un strido / me trà d'angoscia dal disfatto core» (Alfani IV 20-21), dove lo spirito, l'angoscia ed il cuor disfatto sono genericamente ascrivibili al lessico di Cavalcanti, come pure il «distrugge» del v. 23; si potrà semmai

⁷ M. Marti, *Storia dello Stil nuovo*, Lecce 1973, vol. II, p. 544.

⁸ M. Corti, *La fisionomia stilistica di Guido Cavalcanti* in *Rendic. Accad. Naz. dei Lincei*, s. VIII, vol. V (1950), p. 532.

⁹ M. Marti, *op. cit.*, p. 545.

rilevare che ricorrono tutti, diversamente disposti, nella più insigne ballatetta.

Anche nella ballata successiva, la quinta, si riconoscono voci cavalcantiane: «l'anima isbigottita» (V 8) richiama il noto *incipit*: «L'anima mia vilment'è sbigottita» (Cavalcanti VII 1). Poco oltre, l'enfatica esclamazione dei vv. 11-12: «O lasso, quanto è suto il meo dolore / poscia, pien di sospiri» riprende, con la consueta variazione analitica, la più intima immagine cavalcantiana del cuore «lasso, ch'è pien di doglia / e di sospir'...» (XXXII 6-7) mentre la costruzione «pieno di...», ritorna al v. 33: «e di sospir sì pieno», rievocando l'analogo uso in Cavalcanti: «Tu m'hai sì piena di dolor la mente» (VIII 1).

Il «lume d'amor» ai vv. 15-16 richiama ancora, in Cavalcanti, il «lume pien di spiriti d'amore» (XXVI 2), anche se l'immagine della donna come lume ricorre più spesso in Dino Frescobaldi.

Nei versi successivi il tema antico della «lontana dimoranza» include un motivo astrologico, che si suppone provenga dalla più impegnata teoresi erotica di Cavalcanti: lontano dall'amata e dalla patria, il poeta sarebbe stato a lei ricondotto da Marte, il pianeta che, in *Donna me prega*, genera «una scuritate», ossia l'amore, che acceca l'anima razionale, «in quella parte — dove sta memora» (Cavalcanti XXVII 15-18).

In Gianni Alfani invece il richiamo a Marte è poco più di un'amplificazione retorica, aggravata dalla successiva precisazione: «con gli altri sei del cielo» (VI 21-22); la sua funzione in fondo benevola sembra più prossima alla comparazione stabilita da Dante, nel *Convivio*, fra il cielo di Marte e la musica che «trae a sé li spiriti umani...», sì che quasi cessano da ogni operazione; si è l'anima intera, quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre a lo spirito sensibile, che riceve lo suono» (II xiii 24).

L'ultima delle ballate dell'Alfani, la sesta, acquista nuovamente movenze cavalcantiane nella stanza, dopo il singolare tono realistico della ripresa. In «... parole nate di sospiri / ch'escon del pianto che mi fende 'l core» (VI 5-6) si combinano l'immagine della ballata XXX (con la tipica locuzione *nato di...*): «che vider come 'l core era ferito / e come un spiritel nato di pianto / era per mezzo de lo colpo uscito» (Cavalcanti XXX

14-16), con quei «sospiri, / che nascon della mente ov'è Amore» (Cavalcanti XV 5-6) i quali, come le parole alfaniane, devono narrare il dolore del poeta.

L'influenza di quest'ultimo sonetto cavalcantiano sembra estendersi, per attrazione lessicale, anche alle rime, per cui si dà la serie «sospiri: core: martiri: dolore» nell'Alfani, e «disiri: core: valore: martiri» in Cavalcanti.

L'uso di queste parole in rima non è tuttavia probante: esso è parte della generale circolazione di temi e forme poetiche, sicché serie analoghe ricorrono negli altri poeti fiorentini e, con particolare insistenza, negli imitatori trecenteschi.

2. «Dantismo» di Gianni Alfani

La presenza di Dante in Gianni Alfani, nota giustamente Mario Marti, è stata «impressionisticamente avanzata, ma non fu mai adeguatamente documentata»¹⁰.

Il compito in realtà non è facile, dato che, nella pratica poetica dantesca, il dettato della tradizione e l'esperienza dei contemporanei subiscono una rielaborazione incessante, il cui risultato non è imitabile che per approssimazione ad isolati tratti stilistici o a pochi temi divulgabili.

Un generico «dantismo» è d'altra parte rintracciabile in tutti i poeti contemporanei — per non dire dei posterì — ad eccezione forse di Cavalcanti e al di là dei tentativi d'imitazione volontaria, come patrimonio comune di regole poetiche.

Nelle ballate dell'Alfani si avverte certamente la risonanza del Dante lirico, del giovane autore della *Vita nuova*; sul suo registro si intona soprattutto il motivo della lode di madonna, con il corteggio delle metafore di luce ed il motivo complementare delle «donne gentili» che circondano l'amata. Si è prima illustrata la probabile origine dantesca dei «raggi del lume» di cui la donna riveste Amore, così come del verbo «incerchiare» e del sintagma in rima «pinge di fore», nella prima ballata.

¹⁰ M. Marti, *op. cit.*, p. 546.

All'inizio dello stesso componimento ricorre il motivo del saluto, sicura citazione dalla Vita Nuova:

«che cogli occhi mi tolse / lo cor, quando si volse / per salutarmi...»
(Alfani I 2-4)

«ov'ella passa, ogn'om ver lei si gira, / e cui saluta fa tremar lo core»
(Vn XII 3-4).

Lo sviluppo del motivo rivela però nell'Alfani un gusto poetico più arcaico, che ignora la classica equazione dantesca saluto/salute, continuando invece quella tradizionale di amore/morte.

Proseguendo l'esame della prima ballata, si potrà definire dantesco lo stilema «anima smarrita» (v. 21), che compare nella Vita Nuova: «per che l'anima mia fu sì smarrita» (XXIII 32). Il v. 24, «sentirà tu che guai!», ricorda le parole di Dante che vanno alla donna «chiamando sì ch'ell'oda i vostri guai» (LXXXIV 6).

Sempre a Dante si riconduce, nell'ultima stanza di questa ballata, la metafora della poesia come fanciulla e la richiesta di vestizione, da intendersi come veste musicale, in analogia alla richiesta espressa nel sonetto dantesco XLVIII, dove la «pulcella nuda» (ossia la successiva stanza di canzone), viene indirizzata all'amico musico Lippo perché sia da lui musicata. Anche la ballata «Per una ghirlandetta» (LVI) dichiara di indossare «una vesta ch'altrui fu data» (v. 21), secondo l'uso di adeguare le ballate a melodie composte per altri testi.

Il richiamo dantesco parrebbe così escludere l'interpretazione alternativa della metafora alfaniana, secondo la quale si allude qui alla probabile seconda redazione e all'ampliamento della ballata, ipotesi avvalorata dall'autorevole definizione bembina di ballata vestita e non vestita se pluristrofica o monostrofica¹¹.

Nella stessa stanza avvertiamo ulteriori echi danteschi: così il verbo «imbola» in rima al v. 28 («... quella, che m'imbola»)

¹¹ P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, I. II c. XI, ed. a cura di C. Dionisotti, Torino 1966. Nel commento a questo passo viene rilevato che non si conoscono precedenti alla distinzione posta dal Bembo.

come, in Dante, nella canzone CIII: «... quella donna / ... che m'invola» (vv. 79-80); lo stesso gallicismo, in forma diversa, è in un altro verso dantesco: «per tema non sia preso a lo 'mbolare» (LXXXVII 10).

Nelle altre ballate si può supporre dantesco, come si è detto, l'appello alle «donne gentili», ma senza precisi riscontri testuali; nella seconda, la metafora «insegna d'amor» (II 13-14), che è in Dante (LXVII 21), ricorre con movenze simili in Dino Frescobaldi: «i' ho seguito Amor sott'una insegna» (XX 77), dove l'immagine rappresenta pure la donna. Alla sua origine è però probabilmente un verso di Jacopo da Lentini: «Poi porto insegna di tale criatura» (I 16 14).

Il motivo tradizionale della fiamma d'amore è presentato, in questa stessa ballata, secondo la modulazione dantesca: «... tanto l'accese / d'una fiamma del su' piacer...» (II 14-15) e in Dante: «foco mettesti dentro in la mia mente / col tuo piacer ch'io vidi» (LVIII 6-7).

Il pallore dell'amante, a cui si allude nella quinta ballata alfaniana, è motivo antichissimo, per lo più connesso al presentimento di morte come effetto della possessione amorosa. Nell'Alfani, dove indica invece, in modo piuttosto improprio, l'esclusività del sentimento, esso sembrerebbe ispirato alla rielaborazione dantesca, anche se nella sola formulazione:

«... mai / non ragionò d'altrui, / come legger si può nel mio colore» (Alfani V 8-10)

«Elli era tale a veder mio colore / che facea ragionar di morte altrui»
(Vn XXIII 21-22).

Nella stessa ballata riconosciamo un'eco della battaglia di desideri rappresentata nella canzone L di Dante: «né dentro i' sento tanto di valore / che lungiamente i' possa far difesa» (vv. 7-8), e nell'Alfani: «... in me non è tanta pur arte / ch'i' mi potesse difender...» (V 20-21).

Ancora di Dante è la metafora della «prova» a cui si allude nella sesta ballata, dove l'Amore, per grazia di madonna «perderà quella prova dove sale» (Alfani V 16), mentre troviamo in Dante «ma poscia perdo tutte le mie prove» (LXV 8) e «tener... l'usata prova» (Vn XIV 13). I vv. 5-6 dello stesso componimento,

già esaminati in rapporto a Cavalcanti, trovano riscontro, per immagine e disposizione, nei danteschi: «Lasso! per forza di molti sospiri, / che nascon de' penser che son nel core» (*Vn XXXIX 1-2*), ma evidentemente il modello comune è quello cavalcantiano.

Altrove è possibile sottolineare coincidenze di singoli lessemi o costruzioni analoghe che, come si è detto, potrebbero provenire da Dante ma che, più verosimilmente, derivano dal formulario comune ai poeti dell'epoca. In particolare, sottratti i ricalchi su Cavalcanti ed i moduli danteschi più peculiari, si profila una terza probabile derivazione della poesia alfaniana, riconducibile a Cino da Pistoia.

3. La mediazione ciniana

Non ci risulta che sia mai stata evidenziata l'influenza di Cino sull'Alfani; eppure, ad un esame comparativo essa ci è sembrata pari almeno a quella di Cavalcanti e assai più consistente di quella dantesca.

La stessa considerazione si potrebbe fare, probabilmente, per gli altri minori toscani e certamente per gli imitatori successivi, a cui Cino fornisce un modello poetico paragonabile a quello dei due poeti maggiori ma più facile da scomporre e da imitare, una sorta di vulgata contenente tutti gli elementi stilistici innovativi insieme a quelli della precedente maniera, già disposti a fondare una convenzione poetica.

Nelle ballate di Gianni Alfani la mediazione ciniana è dimostrata dalla ripresa diretta di stilemi, di schemi ritmici, perfino di interi versi: l'apertura della prima ballata riproduce quasi esattamente un verso di Cino:

«Guato una donna dov'io la scontrai» (Alfani I 1)
«che sguardaro una donna ch'i' scontrai» (Cino XXXVII 10).

Nella prima stanza, il motivo dell'immagine contemplata nella memoria si presenta come in Cino:

«Io la pur miro là dov'io la vidi» (Alfani I 5)
«Sta ne la mente mia, com'io la vidi» (Cino XLVI 51).

E successivamente: «che cogli occhi mi tolse / lo cor...» (I 2-3) riecheggia, in Cino: «quando vidi madonna, a tormi il cuore» (LII 3). Nella stessa ballata possiamo confrontare ancora:

«l'anima mia... / ... sentiva in lui venire umile / uno spirito gentile / che le diceva...» (Alfani I 10-13)

«l'anima mia, la qual prese del cuore / lo spirito gentil, che parla in lei, / e consolando le dice...» (Cino XVII 3-5)

dove, per inciso, «l'anima mia» figura in *enjambement* nei due casi. Si può anche notare che la tradizione escorialense di questa ballata alfaniana¹² riporta, al verso 11, «in sé» in luogo di «in lui», variante che, se non è *lectio facilior*, parrebbe più coerente con il senso dell'immagine e analoga al dettato ciniano.

Proseguendo il confronto:

«Amor... / e contami che pur convien ch'i' moia / per forza d'un sospiro, / che per coste' i' debbo far si grande / che l'anima smarrita s'andrà via» (Alfani I 15 e 18-21)

«I' moro in verità, ch'amor m'ancide, / che m'asalisce con tanti sospiri / che l'anima ne va di fuor fuggendo» (Cino XLI 9-11).

Anche altrove Cino insisterà sul cuore «che si muor sospirando» (XIII 2); il motivo, di origine provenzale («M' an mort li sospir de preon» nella *Lauzeta* di Bernart de Ventadorn¹³, comprende, nell'amplificazione dell'Alfani, il sintagma cavalcantiano già esaminato (v. 18) e che ricorre spesso in Cino; anche «l'anima smarrita», che abbiamo indicato come stilema dantesco, si trova in Cino e nella stessa forma (cfr. XXXVII 8).

Altre coincidenze, meno importanti, potrebbero essere indi-

¹² D. De Robertis, *Il canzoniere escorialense e la tradizione «veneziana» delle rime dello stil novo*, Suppl. 27 del GSLI (1954), p. 224. In questa raccolta compare la prima ballata dell'Alfani, in redazione *minor* e attribuita ad un «Iovan de senno de l'obaldini».

¹³ M. Lazar, *Bernart de Ventadour, troubadour du XII^e siècle, Chansons d'amour*, Paris 1966. *Can vei la lauzeta mover*, XXXI 22.

viduate in questa prima ballata; si può ad esempio segnalare la rima «omai: morrai» dei vv. 13-14, a cui ricorre Cino (LXXXIII 5-6), il quale usa volentieri l'avverbio «omai», pure dantesco in origine.

La seconda ballata alfaniana è fittamente intessuta di motivi ciniani, fin dall'iniziale invocazione alle donne perché soccorrano contro il disdegno dell'amata:

«Donne, la donna mia ha d'un disdegno / sì ferito 'l me' core, / che se voi non l'atate e' se ne more!» (Alfani II 1-3)

«Gentil' donne valenti, ora m'aitate / ch'io non perda così l'anima mia» (Cino LXXI 1-2).

Ricorre poi, con i toni più tradizionali, il motivo di madonna gelosa per un presunto tradimento degli occhi dell'amante, che protesta invece la sua innocenza: «Ella l'ha disdegnato così forte / perch'i' guarda' negli occhi di costei, / che ha ferito un mio compagno a morte; / e sol per questo la miraro i miei.» (Alfani II 4-7).

In Cino, questo stesso motivo ricorre nell'accezione dantesca: «In disnor e 'n vergogna solamente / de li miei occhi che sguardaro altrui» (XCIII 1-2). Altrove però la sua formulazione è più prossima all'espressione alfaniana: «Poscia ch'io vidi gli occhi di costei» (XVII 1) e, ancora in una diversa situazione poetica: «... io non so d'esta pesanza / altra ragion se non ch'io la guardai» (LXXXIII 7-8).

Nella stessa ballata alfaniana, la seconda, individuiamo nel v. 8 un tipico stilema ciniano, introdotto dalla congiunzione causale di sapore giuridico: «Ond' io vi dico ch' i' m'ucciderei». Lo ritroviamo assai simile in Cino: «ond'io me ne darei tosto la morte» (XXVII 12).

La clausola «dolce valore» nel verso successivo, sottolineata nel commento del Marti come probabile «unico riscontro», è ancora mutuata da Cino (XVIII 8), e pure la «bella donna» (II 11 e in I 22), già cavalcantiana (XV 3), ricorre più spesso in Cino (cfr. XXIII 5; LXXX 1, dove è, come nell'Alfani, «irata e disdegnosa»).

Nello stesso componimento compare il motivo del laccio

d'amore, piuttosto diffuso nella poesia provenzale¹⁴: «legò sì stretto il meo cor quando 'l prese» (Alfani II 12). Anche Cino vi ricorre in questi versi: «... il core / ... innanzi a lei 'l menò legato e preso» (LII 3-4) ove la formula che individua il motivo («legato e preso»)¹⁵ è ancora più prossima all'antecedente occitanico («que.m lass'e.m. te» in Bernart de Ventadorn¹⁶, «m'a si lassat e pres» in Elias Borjols¹⁷ etc.).

La ballata successiva, la terza, non presenta riprese così evidenti, ma parrebbe ciniano, almeno per frequenza d'uso, il motivo del timore di guardare la donna negli occhi:

«... quella paura / che mi spegne del volto / l'ardire, in guisa che non s'assicura / di volgersi a guardar negli occhi tuoi» (Alfani III 7 e 9-11)

«Io temo sì il disdegno / che voi mostrate 'ncontra 'l mirar mio / ch'a veder non vi vegno» (Cino XXIV 4-6)

«... lei, cui sol guardar non oso» (Cino LXXXII 14).

La quarta ballata, pur nel generale ossequio alla ballatetta di Cavalcanti, contiene numerosi inserti ciniani, fra i quali, indubitabile, è l'intero verso 18: «perch'egli è sol colui che vede Amore» (riferito a Guido Cavalcanti), citazione puntuale della dichiarazione di Cino: «Signori, i' son colui che vidi Amore» (XLI 1), di cui un'eco negativa è ancora in Cino: «però che mai no avea veduto Amore» (XXXIX 9).

La rima equivoca «canto: canto» (vv. 10 e 17), se è tale e

¹⁴ Cfr. F. Catenazzi, *L'Influsso dei Provenzali sui Temi e Immagini della Poesia Siculo-Toscana*, Brescia 1977, p. 160.

¹⁵ Sulla tradizione, o meglio sulla traduzione dei temi della poesia occitanica nella poesia siculo-toscana, attraverso l'imitazione di «stilemi e formule», vedi M. Picchio Simonelli, *Il «grande canto cortese» dai provenzali ai siciliani*, in «Cultura Neolatina», XLII (1982), pp. 201-238. Le conclusioni dell'autrice, che «qualunque sia la diffusione di un tema... ciascun tema aveva già imposto un lessico particolare, particolari stilemi, entro cui si individuano formule fisse» (p. 204) sembrano valere anche per la poesia successiva, come ricerche future potranno dimostrare.

¹⁶ Ed. Lazar, cit. *En cossirer et en esmai*, XL 2.

¹⁷ S. Stronski, *Le troubadour Elias de Barjols*, Toulouse 1906. *Bon'aventura don Dieus*, IX 43.

non rima identica, si ritrova in Cino (XVI 4 e 8), con lo stesso valore di 'angolo' e di 'canzone'. Ma anche se il secondo «canto» avesse lo stesso valore semantico del primo troverebbe riscontro nell'immagine di un sonetto di Cino: «Mi fuggo a lagrimar entro 'n un canto» (CXVI 5); e nell'Alfani: «... ch'or piagne in canto».

Il tema dantesco delle donne belle per riflesso di madonna, nella quinta ballata, sembra ispirato alla rielaborazione di Cino. Nell'Alfani leggiamo: «però ch'ella vi fregia / d'ogn'adorna bellezza che vo' avete» (V 3-4). In Cino: «Ella per certo l'umana natura / e tutte voi adorna similmente» e ancora: «donne gentil, che tutte voi onora» (IV 5-6 e 10). Altrove troviamo gli stessi elementi di lessico: «che mai non fuor vedute / così nove bellezze in donna adorna» (XLIX 48-49).

Per il seguito si potrà confrontare più estesamente il luogo ciniano già esaminato per la prima ballata dell'Alfani:

«La prima volta ched' i' la guardai, / volsemi gli occhi suoi / sì pien' d'amor, che mi preser nel core / l'anima isbigottita...» (Alfani V 5-8)

«Poscia ch'io vidi gli occhi di costei / non ebbe altro intelletto che d'amore / l'anima mia, la qual prese del core / lo spirito gentil, che parla in lei» (Cino XVII 1-4).

Ancora a Cino riconduce questa immagine: «sotto 'l costei velo / non mi tornasser...» (Alfani V 23-24), se confrontata con «facendomi tornar sotto l'ammanto» (Cino LXXVI 7), con lo stesso significato di 'sotto la sua signoria'. La scelta delle parole in rima ai vv. 20-24 di questa stessa ballata (arte: Marte: velo) richiama un'analogia sequenza di rime in Cino (Marte: vele: arte, CXXXIV 11-13), che scandiscono però una ben diversa immagine poetica.

Nella sesta ballata alfaniana Cino potrebbe essere il mediatore dell'immagine dantesca già considerata per il verso finale: «perderà quella pruova dove sale» VI 16). In lui troviamo infatti, più vicino all'espressione dell'Alfani: «Ma questa prova l'alta mia nemica / pur perderà...» (C 12-13), dove però la nemica è la donna e non l'Amore; altrove Cino ricorrerà invece direttamente al comune modello dantesco: «mutar facesse de l'usate prove» (LXII 4).

In generale a Cino sembrano imputabili alcuni modi stilistici di ascendenza oratoria a cui ricorre l'Alfani. Tale è l'uso di specificare un sostantivo con una proposizione relativa in funzione attributiva:

«Questa mia bella donna *che mi sdegnà*» (Alfani II 11)

«... la Danubia *ch'è così gran fiume*» (Alfani V 18)

«la dolce forza del piacer *ch'è in lei*» (Cino LXXXIII 11)

«... lo cor, *ch'è pien di pene*» (Cino CXL 5).

La predilezione per le costruzioni relative ha spesso, in entrambi, valore puramente amplificativo:

«Amor vi vien *colà dov'i' la miro*» (Alfani I 15)

«si volge *in quella parte ov'è lo core*» (Cino LXXX 4)

«Adunque, 'l pianto *che dagli occhi piove*» (Cino LXII 5).

Esse denotano una fondamentale attitudine analitica nei confronti degli oggetti poetici, spinta fino all'eccesso di specificazione:

«Però, parole nate di sospiri, / *ch'escon dal pianto che mi fende 'l core*» (Alfani VI 5-6)

«presentansi pien' tutti di martiri / *ché (o che) vengon de la vista che procede / de la cera gentil, quando mi vede, / che come suo nemico par mi miri*» (Cino LXXXII 5-8).

Questo procedimento prosastico si riscontra soprattutto nei componimenti ciniani di maggiore impegno oratorio (come è quello sopra citato), dove si dispiegano le sue doti di retore consumato. Con lo stesso fine suasorio è adoperato quasi ovunque dall'Alfani nel registro della richiesta, a rafforzare l'altezza dello stile, insieme a esclamazioni retoriche di cui è anche probabile la provenienza ciniana.

È il caso della quinta ballata, componimento di accentuato carattere oratorio, dall'indirizzo alle donne all'esposizione della vicenda amorosa alla finale richiesta di aiuto: l'enfatica esclamazione del v. 11, «O lasso...», ha frequentissimi riscontri in Cino, così come l'invocazione del v. 25: «Deh, increscavi di me,

donne, per Dio», per cui si può addurre: «Eo vi prego, donne, sol per Deo» (Cino VIII 12) o «Donna, per Deo, pensate» e «Per Dio, di me pietate» (Cino XLIX 58 e 92).

Altre coincidenze ci sembrano meno significative di quelle illustrate, trattandosi per lo più di luoghi comuni tratti da un formulario tecnico di cui Cino è utente quanto l'Alfani, per convenienze sintattiche e di rima o anche per la costrizione tematica imposta dai modelli maggiori. È però vero che questi modi ricorrono in Cino più insistentemente che in Dante o in Guido: è il caso della formula «convien ch'io moia», che abbiamo visto cavalcantiana all'origine, di cui Cino si serve spesso e con poche variazioni (cfr. XXXII 5; XXXIII 12; LIII 6; LXXXVII 1 ecc.). Così anche «esser(le) a noia» ricorre più volte nelle sue poesie (cfr. XI 4; XIV 14; XXIX 1; CVI 48 ecc.), in rima con «gioia» — come è nell'Alfani — o più spesso con «moia», come binomio obbligato dell'espressione dell'angoscia. E la stessa necessità drammatica spiega l'uso insistente di «trarre guai» (XVIII 2 e 11; XL 4; XLVIII 1; XLIX 83; LIII 13; CXI 4 ecc.), che già in lui appare «locuzione... ormai fossile e cristallizzata»¹⁸.

Dato il grado elevato di stilizzazione che queste ed altre clausole possiedono già in Cino, è possibile allora supporre che da lui prendano a circolare in aree geografiche più periferiche, e di lì nella poesia dei secoli successivi.

4. L'eredità della tradizione siculo-toscana

Nonostante la dichiarata adesione ai dettami stilistici di Guido e di Dante, e l'influenza ben più tangibile esercitata da Cino, le ballate dell'Alfani a noi note rivelano altrettanta fedeltà alla maniera poetica della tradizione siculo-toscana.

Da questa loro duplice ed opposta natura deriva il contrasto fra la superficie formale dei versi e lo sviluppo dei temi, con un effetto inverso a quello che la stessa contraddittoria genealogia poetica produce in Lapo Gianni. Se in quest'ultimo l'inserzione di nuovi temi avviene in un lessico «in larga misura

¹⁸ M. Marti, *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze 1969, p. 684 (nota).

tradizionale»¹⁹, nell'Alfani invece l'innovazione investe la forma linguistica, singolarmente depurata da residui sicilianismi, lasciando arretrata la gamma delle situazioni poetiche.

Così i temi generali della paura e del presentimento di morte, che si fanno risalire con certezza all'ascendente di Guido Cavalcanti, non giungono mai agli estremi propri della maniera cavalcantiana. Come si sa, la morte per amore non è in Guido un evento fisico o psicologico, provocato dallo sdegno o dall'indifferenza dell'amata, bensì uno stato che s'instaura sempre quando la passione amorosa acceca la parte intellettuale e razionale dell'anima. Allora «di sua potenza segue spesso morte» (XXVII 35), quando l'amore distoglie l'uomo dal «buon perfetto» e dal dominio di sé, che definiscono l'autentico esistere.

Un analogo processo di astrazione intellettuale subisce il motivo della «figura» che è, nei siciliani, l'immagine della donna dipinta nella memoria dell'amante. In Guido il motivo non indica più un luogo generico di rimembranza e nostalgia; al suo senso più particolare non è anzi necessaria l'esperienza sensibile della vista (XVII 12-14), facoltà che, trasfigurata, giunge a percepire entità metafisiche, come in XXVI 5-12.

Nemmeno il giovane Dante giunge a tanto: per lui, la morte del cuore è piuttosto, come per i provenzali ed i siciliani, «un tedio sublime dell'innamorato a vuoto»²⁰, un venir meno psichico, (Dante LXVII) o perfino una consunzione fisica (Dante LXVIII 18-23), provocati dall'indifferenza o dal malanimo della donna e pronti a sparire per la sua benevolenza. Così pure la «figura» è ancora una replica della donna vista (Dante LXVII 80-82), un *revenant* che l'immaginazione custodisce a conforto dell'anima dolente (Dante LXVIII 38-40).

Non è strano allora che l'Alfani, pur ostentando i segni esteriori delle passioni cavalcantiane a riprova di una solidarietà non solo stilistica, non si accorga che gli oggetti di queste passioni siano quelli convenzionali della tradizione.

Così la morte è distruzione del corpo o dell'anima, causata dal malvolere della donna ma che un suo benevolo impulso può

¹⁹ G. Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, 1960, vol. II, p. 569.

²⁰ M. Corti, *art. cit.*, p. 538.

allontanare: «... i' m'ucciderei / se 'l su' dolce valore / non avesse pietà del mi' dolore» (Alfani II 8-10).

L'immagine della donna, non esplicitamente nominata, si disegna nella prima ballata con movenze lentiniane, come un'impressione nella memoria del momento felice dell'incontro: «Io la pur miro là dov'io la vidi / e veggiovi con lei / il bel saluto che mi fece allore» (Alfani I 5-7) (cfr. Notaro I 2 22-24 e 13 133-135).

Il ricordo di lei è sufficiente a provocare la morte: «... pur di porla mente / son venuto sì meno...» (Alfani V 31 sgg.) e nella canzone attribuita al Notaro: «quando voi tegno mente, / lo spirito mi manca» (XLIII 1 51-52).

Il rapimento del cuore ad opera degli occhi della donna, pur nell'ovvia convenzionalità del motivo, richiama anche nella sua formulazione un verso del Notaro:

«che cogli occhi mi tolse / lo cor...» (Alfani I 2-3)

«ché isguardando mi tolse lo core» (Notaro I 30 3).

La signoria di madonna sul cuore è così assoluta da non concedere pensieri di altre: «La prima volta che 'i la guardai, / volsemi gli occhi suoi / sì pien' d'amor, che mi preser nel core / l'anima isbigottita, sì che mai / non ragionò d'altrui» (Alfani V 5-9). In Jacopo d'Aquino il divieto è formulato analogamente: «Così m'afina Amore, che n'à tolto / core e disio e tut[t]a la mia mente / e d'altra donna amar non sono ac[c]orto» (XI 1 9-11). La rielaborazione dell'Alfani consiste essenzialmente, come si vede, nel drammatico inserto cavalcantiano («l'anima isbigottita») e nel motivo degli occhi ladri (alternativo a quello di Amore ladro). In entrambi l'ultimo verso è formula tradizionalmente connessa a questa immagine: nel Notaro leggiamo allo stesso modo: «di persona - non ragiona» (I 13 54) (e in Bernart da Ventadorn: «ni d'autra no sui en cura»²¹).

Il *secretum amoris*, in particolare il timore di rivelare a madonna le proprie pene d'amore, è espresso nella quinta ballata, nella variante²² in cui è Amore stesso che autorizza la

²¹ Ed. Lazar, *cit.*, VI 16.

²² Cfr. M. Picchio Simonelli, art. cit., pp. 211-214. La formula che nella poesia provenzale esprime il motivo, «costruita su *no l'aus* + un infinito ver-

confessione: «Deh, increscavi di me, donne, per Dio, / ch'io non so che mi fare / sì sono combattuto feramente: / ch'Amor, la sua mercé, mi dice ch'io / non le tema mostrare / quella ferita dond'io vo dolente» (Alfani V 23-30). La stessa situazione è descritta dal Notaro: «e poi ch'io non trovo pietanza / [o] per paura o per dottare, / s'io perdo amare, / Amor comanda ch'io faccia arditanza» (I 4 5-8).

Più spesso però Amore vietava la rivelazione del dolore, come è detto, fra gli altri, da Betto Mettefuoco: «Amore, perché m'ài / distretto in tal misura, / ch'eo non posso contare / ben le mie pene a cui mi fora in grado?» (XXXV 1 1-4).

Il disdegno irriducibile della donna non disarmava sempre l'amante anzi talvolta lo sprona: «Quanto più mi disdegni, più mi piaci» (Alfani III 1), dichiarazione dal tono insolitamente giocoso, contraddetta peraltro dal seguito doloroso della ballata. Il motivo, estraneo alla poesia amorosa contemporanea, ricorre più volte nella tradizione siculo-toscana. Nel Notaro leggiamo: «c'avendo male, più v'amo ogni dia» (I 5 6). In Caccia da Siena addirittura: «Quanto più mi disdegna / più sarà dolce la tenuta poi» (XXXIX 1 35-36), ma la coincidenza dell'emistichio è forse *a posteriori*. In Monte Andrea: «Così, donna, mostrandovi salvagglia, / e non vi val, ché già non mi scoragglia / di voi amar, ma più son ubbidiente» (VI 5 e 9-10). In Rustico di Filippo infine: «Quant'io verso l'Amor più m'umilio, / a me più mostra fera signoria; / e più monta e cresce il meo disio» (XLIX 1-3).

Tradizionale è il motivo della «lontana dimoranza», che si svolge nella quinta ballata, secondo le consuete movenze: l'amante parte per paesi lontani ma il ricordo della donna lo insegue e lo costringe a ritornare da lei. Leggiamo in Paganino da Serezano: «Lo partir non mi vale» (VIII 1 14) e in Jacopo d'Aquino: «Ancor ch'io sia lontano in altra parte / la' v'unque io vado il suo amar mi mantene» (XI 1 18-19).

In Bonagiunta, da cui deriva la definizione del tema: «Credo

bale» (p. 211), è tradotta nella poesia siculo-toscana con parafrasi equivalenti o direttamente con «non l'oso (non l'auso)» ecc. Nel nostro caso la costruzione ricalca la formula tradizionale, sostituendo all'espressione del divieto (*no l'aus*) quella dell'autorizzazione (*non le tema*).

che non feràe / lontana dimoransa / lo core meo...» (I 37-39). In Carnino Ghiberti: «Luntan vi sono, ma presso v'è lo core» (v. 1). In Guittone: «Con più m'allungo, più m'è prossimana / la fazzon dolce de la donna mia / ... / Che 'n parte ch'eo dimor' in terra strana, / me par visibil ch'eo con ella sia» (XVII 1-2 e 5-6).

Il tema ricorre ancora in Dante, in una stanza di canzone dai modi amabilmente arcaici: «Deo, quanto fie poca addimoranza, / secondo il mio parvente: / ché mi volge sovente / la mente per mirar vostra sembianza» (XLIX 9-12).

Anche arcaizzante, come abbiamo detto, è l'immagine del laccio d'amore, rara negli stilnovisti; abbiamo citato Cino per spiegarne la presenza nell'Alfani, ma la sua formulazione è forse più vicina agli antecedenti occitanici:

«Questa mia bella donna che mi sdegna, / legò si stretto il meo cor quando 'l prese / che non si sciolse mai...» (Alfani II 12-13)

«Qu' un latz me fetz metr' al colh ab que.m lia / Don per mon grat mai no.m desliaria» (Aimeric de Peguilhan XII 13-14²³).

Ma anche in Pucciandone il motivo trova analoga espressione: «Or ver me vi fa mostrar feresse / e grandi crudelesse, / e no mi fè minaccio / quando mi mise il lac[c]io / und'eo sono allac[c]iato / e sì preso e legato, / che già mai, al ver dire, / no mi por[r]ia partire» (XXXVII 3 22-29).

La donna di Gianni Alfani non è beatifica e non è angelicata; sdegnosa e malevola com'è, amarla significa morire. Nei suoi tratti, ricorda piuttosto le capricciose madonne dei poeti giocosi: essa consente svogliatamente alla richiesta di vestire di note la poesia (I 37-38); s'ingelosisce ingiustamente (II 4-7); è civetta e provoca l'amante (III 1). Suo emissario è l'amore, personificato nel cupido che scocca la freccia o che dà consigli all'amante, terzo personaggio della scena convenzionale descritta in tutte le ballate.

²³ W.P. Shepard e F.M. Chambers, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston Illinois 1950. *Atressi.m pren quom fai al joguador*, XII 13-14.

5. Tradizione e innovazione nella poesia alfaniana. Una nuova ipotesi biografica

Alla luce dei riscontri offerti nell'ultima sezione, acquista maggior significato l'influenza di Cino, come interprete di quella «crisi» del nuovo linguaggio poetico che Domenico De Robertis ha largamente documentata²⁴. L'esaurimento delle tematiche psicologiche e morali dei due poeti maggiori, già manifesto nell'esperienza poetica ciniana, riduce il nuovo stile — con i suoi temi e le scelte lessicali — a «mero repertorio», capace di includere «riferimenti ad autori diversi, i più lontani per gusto e stile, così fra loro, come dallo stile e dal tono dal contesto che li accoglie», omologati e ricondotti «su un unico piano di comune utilizzabilità»²⁵. In un epigono maggiore, come può dirsi Cino, l'abuso della tradizione è autorizzato da una diversa e particolarissima disposizione psicologica, di «postero» come è stato detto²⁶, nei confronti della materia poetica, dalla rinuncia alla sperimentazione tecnica, alla novità formale per l'insistenza e l'approfondimento di poche situazioni emblematiche.

La monocorde ispirazione poetica di Gianni Alfani non si presta ad altrettante possibilità interpretative: l'accostamento di motivi eterogenei, il bizzarro contrasto di lessico ed immagini in molti luoghi delle sue ballate rivelano l'irriflessa adesione al nuovo gusto poetico, cui contrasta il peso di una formazione poetica più arretrata. Il divario fra le due opposte influenze è variamente occultato dal ricorso massiccio, e talvolta incongruo, alle formule tipiche dello stile di Guido o di Dante, alle argomentazioni retoriche che fingono un pubblico, quello classico delle donne e degli amici, al discorso ad Amore ed alla propria poesia.

A suo onore si può invocare questa stessa fedeltà al dettato formale della scuola, che si traduce nella ristretta ed uniforme

²⁴ D. De Robertis; *Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico* in «Convivium» n.r., I (1952), pp. 1-35.

²⁵ D. De Robertis, *art. cit.*, p. 3 e 12.

²⁶ L'espressione, nell'articolo citato di D. De Robertis, è di Augusto Livi, *Saggio su Cino da Pistoia*, in *Inventario*, 2 (1946), pp. 146-63.

gamma lessicale, sorprendentemente povera di provenzalesimi e sicilianismi, nella costruzione sintattica, in cui l'ipotassi si svolge in serie assai articolate dove dominano i nessi consecutivi, nel ricorso alla metafora (ma mai alla similitudine, così come prescriveva anche Cino), della specie *ab animato ad inanimatum*, che genera la costante attribuzione di sentimenti all'anima, al cuore, agli occhi ecc.

E ancora, una caratteristica assai evidente in alcune delle sue ballate è una sorta di svolgimento musicale che vi lega la ripresa alla stanza (o alle stanze) successive, in cui l'insistenza sul tema è descritta dalla *replicatio* delle parole-chiave, anche modulate in variazioni che stringono le fasi successive della composizione.

Così ad esempio, nella prima ballata, il tema dominante dell'immagine della donna nella memoria si svolge all'inizio delle riprese e delle prime due stanze: «Guato una donna dov'io la scontrai; Io la pur miro là dov'io la vidi; Amor vi vien colà dov'io la miro». Lo stesso avviene nella seconda ballata: «Donne, la donna mia ha d'un disdegno / sì ferito 'l me' core; Ella l'ha disdegnato così forte; Questa mia bella donna che mi sdegnà». Per la terza rimandiamo all'esauriente analisi fattane da Mario Marti, che ne sottolinea la fine trama di risposdenze e parallelismi²⁷; nelle rimanenti il legame con la ripresa si realizza piuttosto come sviluppo tematico che non lessicale, come ampliamento e giustificazione delle movenze iniziali.

Questa tecnica non è però originale (potrebbe definirsi una sorta di strofa *capdenals*) ed è forse legata all'originaria esecuzione musicale della ballata, in cui il coro esegue la ripresa come ritornello alla fine di ogni strofa, eseguita dal solista²⁸.

²⁷ M. Marti, *op. cit.*, vol. II, pp. 550-52.

²⁸ L'esecuzione musicale della ballata nella tradizione poetica italiana del Duecento — e, in genere, la funzione della musica in questa tradizione — è in realtà un dato assai controverso. I musicologi sembrano generalmente certi che alle ballate venisse data una melodia, tratta da altre fonti e adattata ai loro testi da «*plausores*», più o meno improvvisatori dotati di un ampio repertorio melodico (cfr. R. Monterosso, *Ballata (musica)* in *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1969, vol. I, pp. 503-504), come il Lippo dantesco cui si accenna nel testo dell'articolo. Si ammette tuttavia che la ballata stilnovistica, creazione originale dei

E si noti che ad essa ricorre lo stesso Dante, anche in una ballata (LXXX) che è già allegorica, dove il motivo del disdegno della donna (la Filosofia) viene replicato dalla ripresa in ogni stanza. La convenienza dell'argomento e dell'espressione delle varie parti della ballata è quindi un'esigenza in un certo senso extrapoetica, anche se si può ammettere che ad essa Gianni Alfani debba la sua piccola fama di rimatore leggiadro, meritando di sopravvivere nel ricordo degli esegeti successivi.

Così Pietro Bembo, citandone un verso dalla terza ballata per definire un uso poetico, definisce questo componimento «canzone»²⁹, forse riferendosi, con un'antonomasia, all'esecuzione musicale della ballata (così farebbe anche Boccaccio nel *Decamerone*³⁰).

Lo stesso Bembo cita ancora l'Alfani in un peculiare canone poetico che include gli autori «da quel secolo che sopra Dante infino ad esso fu», senza distinzioni di scuola e di area geografica né di generazioni³¹, e dove Gianni Alfani trova posto fra Forese Donati e Brunetto Latini. Le intenzioni critiche sottese a questo singolare catalogo sono però normative e non storico-letterarie. La teoresi critica del Bembo vi accomuna gli autori in nome della loro eterogeneità rispetto all'innovazione poetica dantesca, che si staglia come modello esemplare e assoluto, sicché l'antiorità di Gianni Alfani, «rimator molto antico», andrà interpretata come giudizio di valore all'interno di una gerarchia poetica.

poeti fiorentini del Duecento, «tradusse in termini letterari l'effetto musicale dell'alternanza di solista e coro» e che fu «in virtù della sua efficacia musicale trasferita anche a poemi di natura puramente lirica» (N. Pirrotta, *Ars nova e Stil Novo* in «Rivista italiana di musicologia», I, 1 [1966], pp. 3-19, p. 12). Decisamente contrario ad ammettere il rapporto complementare di musica e poesia nella tradizione duecentesca italiana è invece Aurelio Roncaglia (cfr. *Sul «divorzio fra musica e poesia» nel Duecento italiano* in *L'ars nova italiana del Trecento*, Certaldo 1978, IV, pp. 365-397), il quale afferma l'ignoranza musicale dei poeti italiani, aulici e comunali, perché provenienti da un'educazione — quella retorica e giuridica — estranea ai valori musicali, che invece sopravvivevano ancora nella poesia religiosa.

²⁹ P. Bembo, *ed. cit.*, l. III, c. LXVII.

³⁰ Cfr. R. Monterosso, *art. cit.*, pp. 503-504.

³¹ P. Bembo, *ed. cit.*, l. II, c. II.

Il giudizio dell'esegeta settecentesco Giovan Maria Crescimbeni è naturalmente più attento ai nessi storici, anche se il peso dell'autorità bembina lo rende ancora dubitativo:

«Se il Bembo non riponesse Gianni Alfani Fiorentino tra i poeti che fiorono innanzi a Dante, cioè circa il 1260, noi giudicheremmo che fosse quello del quale parla Gio. Villani, che a' 7 di settembre l'anno 1327 fu condannato nell'aver e nella persona, perciocché contraddisse al consiglio di dare aiuto al re Ruberto, e conchiude che fu Uomo da non mettersi in Cronica.»³²

A questa congettura, che è probabilmente il primo tentativo critico di restituire una datazione attendibile alla biografia alfaniana, gli interpreti contemporanei hanno affiancato nuove ipotesi. L'unica voce a favore di una datazione alta è stata quella di Santorre Debenedetti che, in un articolo del 1907, identificò nell'Alfani un iscritto all'Arte della Seta nel 1243 (nato quindi nel primo ventennio del secolo) e morto agli inizi del 1300³³. Alla veridicità di questa supposizione si oppone, come è evidente, la scelta metrica delle ballate e la loro relativa modernità stilistica³⁴, nonché la conferma dell'influenza degli stilnovisti maggiori, impensabile per un poeta che sarebbe addirittura anteriore a Guittone.

Successivamente Vittorio Rossi accolse la notizia del Crescimbeni, aggiungendo che un Gianni di Forese degli Alfani, il medesimo, gonfaloniere nel 1311, fu dichiarato ribelle nel 1313³⁵. La certezza di questi nuovi dati si fonda su un atto di vendita del 1297 in cui compare appunto un «Giannes q. Forensis Alfani de Florentia», il quale si dichiara «*maiolem quatuordecim*

³² G.M. Crescimbeni, *Comentarj intorno alla sua istoria della volgar poesia*, Venezia 1730, vol. II, p. II, l. II, p. 71.

³³ S. Debenedetti, *rec.* a E. Rivalta, *Liriche del dolce stil nuovo*, in *GSLI*, L (1907), p. 138.

³⁴ I. Baldelli, in *Dante e i poeti fiorentini del Duecento*, Firenze 1968, sottolinea la patina arcaizzante del lessico poetico fiorentino fino agli ultimi decenni del sec. XIII e prima dello Stilnovo, rilevando inoltre l'ignoranza della forma ballata.

³⁵ V. Rossi, *Scritti di critica letteraria*, Firenze 1930, I, pp. 64-65.

³⁶ E. Lami, *Sanctae Ecclesiae Florentinae Monumenta*, Firenze 1758, I, p. 402.

annis, minorelem viginti quinque»³⁶. La sua data di nascita si porrebbe così fra il 1272 e il 1283 ed egli sarebbe allora il più giovane fra i poeti della generazione di Guido e di Dante³⁷.

Il documento citato dal Rossi, letto per esteso, fornisce però ulteriori e inediti particolari, riferibili ad una possibile biografia alfaniana. Gianni Alfani, se del nostro si tratta, vi compare come garante di un atto di vendita stipulato da Jacopino Vermigli Alfani. Questi, fra i più potenti banchieri fiorentini fra il XIII e il XIV secolo³⁸, vendeva al comune di San Miniato alcune terre poste in riva all'Arno, da lui possedute come pegno di un prestito fatto all'imperatore d'Austria, nella persona del suo vicario Rodolfo di Hoheneck³⁹.

Gli Alfani non erano solo i maggiori prestatori all'Impero: con altre case fiorentine, dividevano l'onere e i vantaggi dell'esazione delle decime papali e, in particolare, esercitavano questo diritto in Acaia — in terra bizantina —, in Ungheria e in Slavonia (giungendo perfino in Danimarca), e in Germania⁴⁰. Vermiglio Alfani, figlio di Jacopino, è al tempo stesso il più devoto agente imperiale e uno dei principali agenti del Papato; in questa duplice veste lo troviamo, nel 1294, all'insediamento di Bonifacio VIII, come ambasciatore per conto dell'imperatore Adolfo⁴¹. Negli stessi anni, gli Alfani ottengono addirittura la scomunica dell'arcivescovo di Mainz, per il mancato pagamento di un debito⁴². Per incarico del papa Martino IV, prestano

³⁷ Questa congettura è attualmente la più accreditata: lo stesso Debenedetti, nell'articolo dell'*Enciclopedia Italiana* (1929) dedicato all'Alfani l'ha accolta, smentendo la precedente identificazione.

³⁸ R. Davidsonh, *Storia di Firenze*, Firenze 1978 (1^a ediz. Berlin 1896), III, pp. 306-307.

³⁹ *ibid.*, p. 307, n. 1.

⁴⁰ *ibid.*, pp. 306-307.

⁴¹ La notizia si legge anche nel *Priorista* compilato dall'antiquario L.M. Mariani per il granduca Cosimo III di Toscana (Firenze, 1718); qui si racconta la meraviglia del Papa che, resosi conto che i 12 ambasciatori dai diversi potentati erano tutti fiorentini, «ebbe a dire che i Fiorentini erano il quinto elemento» (I, p. 231).

⁴² R. Davidsonh, *op. cit.*, VI, p. 540. Il testo è nei *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, Berlin 1908, III, pp. 45-46 (reg. 178). I cittadini di Worms contestavano l'elezione a vescovo di Eberardo di Strahlenberg, fondandosi anche sul fatto che l'arcivescovo di Mainz, fautore di questa nomina, era

ingenti somme a Carlo d'Angiò, re di Sicilia, a sostegno delle lotte che questi conduce all'interno del suo stato⁴³.

La fortuna degli Alfani, che raggiunge l'apice negli ultimi anni del XIII secolo, declina rapidamente all'inizio del secolo successivo, per gli eventi che investono il Comune fiorentino. Nel 1302 Vermiglio Alfani, capo della società finanziaria, è costretto a sottostare a gravose esazioni da parte delle autorità comunali, a causa dei suoi strettissimi legami con l'impero asburgico (quello stesso anno, l'imperatore Alberto gli si rivolge come al «fidei et creditorum suo»⁴⁴). Benché tradizionalmente guelfi, gli Alfani sono vittime delle persecuzioni antighibelline, e si volgono ai Bianchi ed ai ghibellini dopo che Vermiglio è condannato all'esilio⁴⁵, che non ne interrompe però l'attività politica e finanziaria⁴⁶. La vendetta dei fiorentini non dovette essere implacabile: nel 1301, Vermiglio abbandona la carica di priore prima del suo scadere — supponiamo, per le ragioni politiche espresse —, ma nel 1311 un Gianni Forese degli Alfani è gonfaloniere⁴⁷, e potrebbe trattarsi del nostro poeta.

In seguito, la famiglia Alfani — pur ricordata fra le antiche famiglie di nobiltà minore⁴⁸ — sembra scomparire gradual-

in causa di scomunica «ad instantiam quorundam mercatorum Florentinorum, dictorum de Alphanis», per il mancato pagamento di un debito di 900 marchi.

⁴³ R. Davidsonh, *Storia...*, III, p. 312 e nota. Gli Alfani avevano ricevuto la riscossione delle decime ungheresi proprio in seguito all'ingente prestito accordato al Papa, a favore di re Carlo d'Angiò. Il testo di questi accordi, stipulati fra il 1281 e 1286, è nei *Forschungen...*, III, p. 34 (reg. 125).

⁴⁴ R. Davidsonh, *Storia...*, VI, p. 596. Nel 1302 il Comune di Firenze impone a Vermiglio Alfani la sottoscrizione di un prestito forzoso di 10.000 fiorini d'oro. Nei *Forschungen...*, III, p. 81 (reg. 390) è il testo della lettera con cui l'imperatore Alberto, figlio di Rodolfo, accredita presso Vermiglio il suo cancelliere aulico, incaricato di trattare con il Papa.

⁴⁵ R. Davidsonh, *Storia...*, IV, 332-333.

⁴⁶ *ibid.*, VI, 596. Nel 1305 lo stesso Alberto nomina Vermiglio suo esattore delle decime delle poche città italiane rimaste fedeli all'Impero.

⁴⁷ La notizia compare in diversi Prioristi e trattati genealogici: per tutti, cfr. *Priorista* Mariani, p. 230. Dallo stesso *Priorista* risulta che Vermiglio fu priore nel 1301, abbandonando però la carica prima dello scadere del mandato (I, p. 230), il che farebbe pensare all'inizio delle persecuzioni politiche contro di lui.

⁴⁸ E. Gamurrini, *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane e umbre*, (Firenze 1685, rist. anast. Bologna 1972), V, p. 27, cita Vermiglio Alfani fra i

mente dai documenti storici, e dalla memoria dei posteri. Un poeta fiorentino della fine del XV secolo, Ugolino Verino, ne lamenta l'oblio come esempio dell'azione distruttiva del tempo sulla memoria degli uomini: «*Alphane sobolis, nil praeter nomina restat*»⁴⁹.

Le notizie relative all'attività finanziaria della famiglia Alfani sembrano conferire significato ai peculiari riferimenti geografici ricorrenti nell'opera dell'Alfani, per i quali è stata più volte ventilata l'ipotesi del poeta-mercante. Nella quinta ballata, rivolta alle «madonne da Vinegia», leggiamo: «ché la Danubia, ch'è così gran fiume, / e 'l monte che si fende / passai...»; nel sonetto a Guido, si parla degli amori con una «giovanne da Pisa».

I luoghi menzionati (le Porte di Ferro in Ungheria e Venezia nella quinta ballata, Pisa nel sonetto) erano teatro delle operazioni finanziarie degli Alfani che, in particolare, abbiamo visto essere i rilevatori di decime papali in Ungheria e i prestatori ufficiali del papa alla casa angioina. La ditta operava, sembra di capire dai documenti, su base familiare, ed è facile supporre che Gianni Alfani abbia potuto viaggiare al seguito, o come socio ed operatore, della banca Alfani.

L'ipotesi di un poeta-banchiere, se accettata, giustificerebbe la labile presenza dell'Alfani nell'ambiente poetico fiorentino, se ipotizziamo che la poesia fosse per lui una sorta di *divertissement* praticato negli intervalli dell'attività finanziaria. Un'ipotesi più estrema — ma meno probabile — potrebbe addirittura suggerire la sparizione parziale dell'opera poetica alfani in seguito alle vicissitudini politiche della sua famiglia.

I rapporti della casa bancaria con il reame angioino darebbero invece consistenza all'ipotesi che il gusto dell'Alfani sia stato influenzato dalla cultura poetica franco-meridionale, prima — o a dispetto — dell'incontro con l'egemone nuova poetica fiorentina, a cui allude con forza il gioco delle citazioni e

«cavalieri», pervenuti spesso alla nobiltà «per multas divitias». È probabile che la fortuna degli Alfani risalga al padre e predecessore di Vermiglio, Iacopino, anch'egli priore nel 1291.

⁴⁹ Ugolino Verino (1440 ca.-1516), *De illustratione urbis Florentiae*, I, III, p. 124 (edizione di Parigi 1790).

dei richiami. Questa ibrida origine della formazione dell'Alfani potrebbe averne allora favorito l'inclinazione a lezioni *faciliores* dei nuovi dettami poetici, giustificate dall'esaurimento dei valori extraletterari loro connessi quando Gianni Alfani, ultimo della generazione poetica duecentesca, inizia la sua carriera di rimatore.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per i poeti toscani (Bonagiunta, Carnino Ghiberti, Caccia, Guittone ecc.) e per lo Stilnovo ci siamo riferiti alle raccolte continiane, al cui ordinamento si rimanda nelle citazioni (G. Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli 1960, vv. I-II). Gli autori stilnovisti sono però citati secondo la loro disposizione nella silloge completa della poesia stilnovista, curata da Mario Marti (*Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze 1969); essa rispetta peraltro la numerazione continiana nel caso di quei poeti, Cavalcanti ad esempio, che li vengono dati per intero.

I poeti della scuola siciliana e siculo-toscana vengono citati secondo l'edizione di Bruno Panvini (*Le rime della scuola siciliana*. Vol. I: *Introduzione, Testo critico e Note*, Firenze 1962). Almeno in un caso però si è ritenuta certa l'attribuzione al Notaro di una canzone (*Guiderdone aspetto avere*) che è lì compresa fra le rime dubbie (XLIII 1), sia pure con probabile attribuzione all'autore, e che invece G. Contini gli ascrive senz'altro.

Le *Rime* di Dante Alighieri sono citate dall'edizione di G. Contini (*Rime*, Torino 1973) secondo la numerazione di M. Barbi; la *Vita Nuova* dall'edizione di Domenico De Robertis (Dante Alighieri, *Vita Nuova*, Milano-Napoli 1980); il *Convivio* dall'edizione di Maria Simonelli (Dante Alighieri, *Il Convivio*, Bologna 1966).

SILVIA BIASSONI

FUNZIONE TEATRALE E MANIERISMO NELLA TRAPPOLARIA DI GIAMBATTISTA DELLA PORTA*

L'opera comica di Giambattista Della Porta, nella quale il recupero di una teatralità è accortamente intuito come unica possibile alternativa ad una ormai improduttiva ricerca letteraria, costituisce, proprio sul finire del Cinquecento, una *summa* inaspettatamente ricca delle forme teatrali dei decenni precedenti e, insieme, una risposta operativa al gigantismo irrapresentabile del *Candelaio* bruniano¹. Il cammino della sperimentazione dellaportiana passa però attraverso il puntuale recupero della lezione classicistica e l'acquiescente, sistematica adozione di schemi situazionali, meccanismi d'intreccio, personaggi, perfino singole battute di inconfondibile matrice plautina².

Fra le quattordici commedie, la *Trappolaria*³ è quella in cui l'originalità delle scelte teatrali dell'autore meglio risalta nell'apparente conformità alle convenzioni sceniche e di genere; qui, con maggiore

* Il presente articolo rielabora, ampliandola, una breve comunicazione tenuta al Congresso internazionale di studi su Giovan Battista Della Porta (Vico Equense, 29 settembre - 3 ottobre 1986).

¹ *Candelaio*, Comedia del Bruno Nolano Achademico di nulla Achademia, detto il fastidito, Parigi, appresso Guglielmo Giuliano, al Segno de l'Amicitia, 1582. La prima commedia dellaportiana ad essere stampata è la *Olimpia* (Hor. Salviani, Napoli 1589). Le stampe e le numerose ristampe delle altre tredici si susseguono senza interruzione fino al 1628, tredici anni dopo la morte dell'autore. In mancanza di dati precisi, qualsiasi ricostruzione dell'esatta cronologia della stesura delle commedie può solo essere tentata a scopo indicativo (si veda ad esempio quella proposta da L.G. Clubb in *G.B.D.P. Dramatist*, Princeton University Press, Princeton 1965, pp. 57-59).

² Una testimonianza del carattere composito della ricerca teatrale dellaportiana, che univa lo studio degli antichi all'osservazione diretta degli spettacoli contemporanei, ci è offerta dall'editore Barbarito nell'«avviso ai lettori» premesso alla tragicommedia *La Penelope* (Cancer e Barbarito, Napoli 1601): «Appresso vederete le altre sue opere spirituali, et le comedie... sperando forse di far stampare anche un trattato, dove si vede l'arte vera di comporre, intesa sin'hora da pochi, con le regole cavate non pur d'Aristotele, e dalle antiche comedie, ma inventate et osservate da lui, in altra maniera di quel che hanno fatto tanti altri moderni...».

³ *La Trappolaria*, comedia del sig. Gio. Battista Della Porta, Napolitano, in Bergamo per Comin Ventura, 1596. Tutte le citazioni della commedia sono tratte dall'edizione curata da R. Sirri, G.B.D.P., *Teatro*, vol. II, *Le commedie (primo gruppo)*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1980, pp. 247-344.

evidenza, la parola svolge compiutamente funzione teatrale, facendosi, oltre che strumento linguistico della finzione, essa stessa inganno, «trappola» verbale. In questa commedia le forme dell'inganno sono esclusivamente linguistiche: il gioco ambiguo del pronostico, la trappola onomastica; perfino lo scambio di persona non è che uno scambio di linguaggi. Il servo Trappola amministra un sapere linguistico che gli permette, come al «mago» dell'aportiano, di scegliere i destinatari dei suoi messaggi, di essere oscuro o di farsi immediatamente comprendere, a proprio piacimento. «Occulto» e «aperto» nello stesso tempo è anche il meccanismo del pronostico, impiego spregiudicato di un'ars dicendi la cui struttura logicamente contraddittoria genera stupore e richiede interpretazione. Trappola che, fin dal suo ingresso in scena, ha assunto su di sé il ruolo di sostegno dei meccanismi comici del testo, concentra il programma delle sue trappolerie nella forma audace di un pronostico provocatoriamente rivolto all'avversario, il ruffiano Lucrino:

TRAPPOLA Così sarà e te ne aviso prima. Io mi chiamo Trappola, e farò che al nome sortirà l'effetto.

[...]

TRAPPOLA E telo dico e ridico accioché ti guardi da me.

LUCRINO Or questa sarebbe più bella, che avendomene avisato prima, te la facessi passare.

TRAPPOLA Ascolta bene, ruffiano, accioché non dicessi che parlo in generale: ti dico che t'ingannerò, e poco ti farò valere le tue ruffianesche astuzie; anzi ti aviserò nel fatto istesso, quando ti burlerò. Te l'ho detto e te lo ritorno a dir da capo. (I, V, 51-55).

Il messaggio è fortemente autoriflessivo: il personaggio, tramite l'insistito, reiterato impiego dei *verba dicendi*, richiama l'attenzione sulla propria parola: designando se stesso come detentore di importanti funzioni linguistiche impone ai propri allocutori (a Lucrino va aggiunto a questo punto anche il pubblico) di guardarsi da lui in quanto locutore. Il pronostico di Trappola si carica di sottile ambiguità: l'azione scenica è svalutata sul nascere nell'invito a privilegiare le parole. Non conta più tanto quel che Trappola farà, quanto ciò che dirà. Ed è lo stesso Trappola a decodificare, a beneficio del giovane Arsenio, il proprio comportamento verbale:

ARSENIO Ma se lo volevi ingannare, a che proposito avisarlo prima?

TRAPPOLA L'averlo avisato sarà d'aiuto a doppiamente ingannarlo, perché penserà che se voleva ingannarlo non l'avisava [...] (I, V, 72-73).

L'annuncio della trappola è trappola esso stesso, l'inganno è doppio perché doppio e ingannevole è il linguaggio. Nella successiva scena, che prevede lo scontro di Trappola col vecchio padrone Callifrone, l'audacia linguistica del pronostico, impiegato per la seconda volta, ne fa un elemento qualificante del meccanismo della trappola;

ora, il servo dispiega in modo circostanziato il proprio programma di annientamento psicologico dell'avversario: egli non si limita infatti ad annunciare le proprie azioni, ma giunge a prevedere le ancora impensabili reazioni dell'avversario:

TRAPPOLA Farò che vostro figlio non andrà in Ispagna.

CALLIFRONE Tu, ladro, furfante?

TRAPPOLA Io, sì. E vi rubberò trecento ducati come dite.

CALLIFRONE Ed hai ancor animo di dirmelo in sugli occhi?

TRAPPOLA No, no, anzi farò che voi stesso me gli diate con le mani vostre; anzi mi pregherete che li riceva per riscattar la sua puttana.

CALLIFRONE Ribaldo manigoldo!

TRAPPOLA Anzi farò di più, che la torrà per moglie e che la vi meni a casa e che le facciate molte carezze.

CALLIFRONE Io torrò a casa mia una puttana che arà scambiato cento bordelli per mia nuora? E che l'abbia ad accarezzare?

TRAPPOLA E di queste buone opre non solo me ne abbiate a dar la mancia, ma la libertà, e che non abbiate più a trattarmi come un vilissimo schiavo, ma con molta riputazione come conviene ad un par mio. (I, VI, 6-14).

La commedia si propone dunque come enigma da decifrare (e la prima cifra è nascosta nella polisemia del titolo), non solo, ma l'alchimia di trappole fantasticata da Trappola si teatralizza come *alchymia verborum*, *ars combinatoria* del linguaggio, dei cui segreti non tutti possono essere partecipi:

ARSENIO [...] Ma dimmi, come rimediarai a questo ghiotto del ruffiano?

TRAPPOLA Con uno empiastro.

ARSENIO Come empiastro? Mi dai la baia?

TRAPPOLA Dico il vero. Prima torrò tutte le ladrarie, furbarie e tradimenti che siano stati al mondo, le bollirò in una caldaia e ne caverò la schiuma; questa la mescolerò con olio d'inganni, frodi e trappole; ci aggiungerò quinte-essenze di scopati, di condannati in galea e d'impiccati, poi ne farò confezione co 'l succo del mio cervello; e di tutte queste cose ne farò una pittima per lo cor del ruffiano, che li aggirerà tanto il cervello e lo porrà in tanta confusione che arà a grado concederti Filesia. (I, V, 68-71).

La trappola, quintessenza di tutti gli inganni, è un «empiastro» verbale i cui canaglieschi ingredienti compongono un «vocabolario dei sinonimi» della furfanteria: è la riprova del carattere squisitamente astratto del gioco scenico e, insieme, del valore tutto intellettuale della superiorità di Trappola nei confronti di Lucrino. La trappola, distillato del cervello del suo ideatore, mira alla «confusione» del suo bersaglio e, si direbbe, alla sua distruzione intellettuale come campione di «ruffianesche astuzie»: per Trappola, ogni altra motivazione è superflua, il gioco è fine a se stesso.

Il compito di suscitare la «meraviglia» nel pubblico, in una commedia altrimenti povera di «effetti», di «materiali» teatrali, è affidato interamente ad un uso imprevedibile della parola, capace di sconvol-

gere le attese del pubblico o creare abbagli sull'asse interno, nei rapporti fra i personaggi. La *Trappolaria* reca appunto nella calibrata struttura compositiva, nel suo dipanarsi da un unico meccanismo comico significato già dal titolo, nella tematizzazione di un intreccio, nell'eccesso di costruzione, insomma, per cui ogni accadimento è dato in partenza (non solo perché iscritto nell'*incipit*, ma anche perché esposto nel «copione» di Trappola, scena dopo scena), i segni del suo essere commedia «manierista». E proprio nell'intento di evidenziare quella «teatralità» ormai riconosciuta come il tratto distintivo della scrittura scenica dell'aportiana, allo scopo di chiarire anche il particolare valore del suo classicismo, il senso e i modi di una «imitazione» che diviene originale reinvenzione, è opportuno ricorrere alla nozione-guida di Manierismo, come a quella più proficua al fine di rendere conto del difficile, incerto equilibrio fra convenzione e invenzione che si realizza nel testo dell'aportiano. La scelta di questa direzione di indagine tiene conto dell'indicazione critica offerta dagli studi del Sirri, il quale ha riconosciuto le significative consonanze che legano taluni aspetti della scrittura scenica dell'aportiana ai modi dell'espressività manierista. Arguzia, ingegno, capriccio, menzogna, deforme, grottesco, (falsa) verisimiglianza: in questi termini, che ricorrono con insistente frequenza nei trattati d'arte del Cinquecento tra Controriforma e Manierismo, si riassumono i caratteri stilistici del Manierismo figurativo e letterario⁴. Il loro accostamento offre la misura di una sostanziale affinità fra gli illusionismi formali di cui è tramato il tessuto linguistico dell'espressività manierista e i metamorfismi dell'intreccio, i giochi di finzione e artificio del testo e dello spettacolo teatrale.

«La realtà manierista non sembra mai realtà...», afferma lo Sypher:⁵ il continuo compromesso fra realtà e finzione a prezzo del quale può realizzarsi il mutevole equilibrio del mondo manierista sembra trovare compiuta realizzazione proprio in ambito teatrale. Manierismo e teatro si offrono dunque all'analisi in qualità di due codici distinti — l'uno nato dalle trasformazioni del reale, l'altro coscientemente elaborato per organizzare quel reale nelle forme di una consapevole finzione — ma in grado di decifrarsi reciprocamente.

Scriva il Della Porta nella prefazione alla *Magia Naturale*:

Questo solo dirò, che le cose altissime, e degne di grandissimi Principi, l'habbiamo velate con qualche leggiere artificio, come trasponendo le parole, togliendone

⁴ Per una «lettura» della crisi del Rinascimento attraverso le poetiche artistiche della seconda metà del secolo, cfr. C. Ossola, *Autunno del Rinascimento, «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Olschki, Firenze 1971. Per i caratteri stilistici indicati, si veda in particolare il cap. I della seconda parte («Invenzioni e capricci»), pp. 167-236.

⁵ W. Sypher, *Four Stages of Renaissance Style*, 1955, tr. it. *Rinascimento, Manierismo, Barocco*, Marsilio, Padova 1968, p. 190; lo Sypher non solo arricchisce la propria trattazione sul problema del Manierismo con un esame delle forme teatrali, ma ne sottolinea esplicitamente il carattere di «artificio», mutuando il termine dal linguaggio delle arti figurative (cfr. *op. cit.*, in part. «L'artificio drammatico», pp. 164-177).

alcune, e massime in quelle cose, che potevano portar danno, e maleficio al prosimo; ma non talmente oscurate, ch'un ingegnoso non le possa scoprire, e servirsene, né tanto chiaramente, ch'ogni ignorante, e vil huomo le possa intendere: né mai così occulte che l'ingegno ingannino dell'investigatore, né tanto aperte, che in nascosto non vegga quel che promette la fronte...⁶.

Il brano documenta la lucidità con cui il Della Porta, consapevole delle infinite possibilità combinatorie della parola, la utilizza come strumento per la necessaria mediazione fra il multiforme mondo della natura, i cui segreti attendono solo di essere decifrati, e il «pubblico» dei loro destinatari.

Ma anche scrivere commedie comporta la manipolazione del linguaggio: l'intera produzione comica dell'aportiana testimonia il virtuosismo con cui l'autore ha reimpiegato il dialogo plautino. Il Della Porta scrive commedie con gli stessi procedimenti logico-combinatori con cui svolge la propria attività scientifica: «Nell'una e nell'altra pratica, scientifica e letteraria, dominano la figura del 'mediatore' e il meccanismo combinatorio e filtrante della retorica. Si giocano con uguale perizia i fenomeni naturali, i personaggi e le situazioni comiche da un lato, i lettori e gli spettatori dall'altro»⁷.

Il prologo della *Trappolaria* vanta esplicitamente la «parentela» plautina della commedia: «È parente della Fenicia di Plauto, e di questo parentado più si gloria che d'essere di casa Moncada».

La *Fenicia* è, naturalmente, lo *Pseudolus*, da cui il Della Porta mutua l'«argomento» della commedia, trascoglie i personaggi che daranno vita all'intrigo, i nodi situazionali della trama che li coinvolge, perfino le battute che si scambieranno sulla scena.

Pur palesando il modello, il prologo rivela nel contempo l'attività di rielaborazione che lo ha interessato: dietro la metafora della gentildonna, tarda e un po' restia a comparire in pubblico perché occupata a perfezionare il proprio «trucco», è significato il lungo e complesso procedimento che «traveste» la commedia:

[...] 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, avendo ella qui a dimostrarsi e far paragon delle sue bellezze, ha voluto prima pelarsi, forbirsi, imbellettarsi e consigliarsi co' l suo specchio mille volte, non senza gli ordinarii abbigliamenti, accioché, aggiungendo l'artificio alla sua bellezza natia, agli occhi vostri si dimostrasse tutta lindezza [...]

Teatralmente, è un'operazione di trucco, di travestimento: più che imitato, il modello plautino ne risulta accuratamente contraffatto. Il

⁶ *Magia Naturale, Prefazione*, p. 2; cito dall'edizione curata da Pompeo Sarnelli per A. Bulifon, in Napoli, nel 1677 e basata sulla traduzione dell'opera latina approntata dal Della Porta stesso e già pubblicata nel 1611 (Napoli, Carlino e Vitale).

⁷ C. Greco, *Letteratura e scienza in G.B.D.P.*, in «Critica letteraria», V, 1977, 14, p. 112.

proposito è quello di far presa sul pubblico, con «dolce violenza»: l'artificio si impone (aggiungendosi agli «ordinari abbigliamenti», alla bellezza natia della commedia plautina), il risultato finale offusca il modello, nell'ossimoro i contrari si annullano e il successo della commedia sarà dunque garantito dagli illusionismi con cui è stata ricostruita. Essa è sì «parente della Fenicia di Plauto», ma è anche, ormai, «altra»: gentildonna spagnola dalle ambigue apparenze:

L'abito di fuori è di schiava e di donna assassinata dalla fortuna: non per questo ella perde punto della sua maestà e del suo decoro, perché dentro è gentildonna e nobilissima, come vedrassi nel fine.

e dalla misteriosa doppia valenza:

Una cosa ha di nuovo e di bello sovra l'altre, ch'essendo sola, val per due donne, dove l'altre donne, essendo due, vagliono appena per una⁸.

Si ha qui, sulla base dell'identificazione donna-commedia, la cifra della fondamentale ambiguità del testo, della sua «doppiezza», nell'intreccio e nel linguaggio. «Falso» appare già il prologo: non è affatto il prologo di una «commedia delle trappole», ma piuttosto quello di una commedia intitolata *La Spagnuola* e per questo sembra addirittura smentire il titolo, dopo averlo comunicato nell'*incipit*⁹.

Non resta dunque che interpretare: al pubblico si chiede anche questo, di integrare, con i segni consueti della propria attività di spettatore («con silenzio e allegro viso»), il complesso lavoro dell'artificio a cui la commedia è stata sottoposta, beninteso «sapendola usar a verso», e quindi di non rendere vana, con una fruizione distratta e incompetente, l'opera di trasformazione, il trucco. Così ammonisce il pubblico il prologo dell'*Olimpia*: «...ponetevi gli occhiali, che sian lucidi, accioché non vi mostrino una cosa per un'altra»¹⁰.

L'utilizzazione del materiale della tradizione non ha più, nel Della Porta, il valore di un «momento», non aggiunge cioè un capitolo alla

⁸ L'allusione del prologo trova conferma nell'intreccio: la protagonista Filesia, nel gioco degli inganni, riveste momentaneamente anche il ruolo della gemella Eufragia.

⁹ Così infatti esordisce il prologo: «Gentilissimi spettatori, ecco che nella vostra presenza vi rappresentiamo la Trappolaria». Il testo è «doppio» già nei modi con cui si nomina: dopo la rappresentazione della «commedia delle trappole», il congedo è ambiguo quanto la presentazione: «...i trattamenti della spagnuola son finiti». Si ricorderà allora che il titolo della commedia doveva essere, in un primo momento, proprio *La Spagnuola*: nella prefazione alla tragicommedia *Penelope*, edita nel 1591, l'editore P. Barbarito riporta i titoli di nove commedie del D.P. ancora in attesa di essere pubblicate; una di esse è chiamata *Lo Spagnuolo (sic)*. Significativamente, questo titolo non ricompare più in analoghi elenchi compilati dagli editori dopo il 1596, anno della pubblicazione della *Trappolaria* (cfr. L.G. Clubb, *G.B.D.P. Dramatisti*, cit., p. 65). Ma è ancora il testo a fornire le indicazioni più convincenti: a quanto sopra notato si aggiungerà che nella tavola delle *dramatis personae* la protagonista Filesia è detta «spagnuola giovane».

¹⁰ G.B.D.P., *Teatro*, cit., II, p. 53.

storia dell'imitazione delle forme della commedia latina attuata nell'ambito del teatro comico rinascimentale. Essa ha piuttosto il valore di una «modalità nell'operare»: non è il recupero, l'imitazione o la copia esatta del modello, che interessa, ma unicamente i modi, le forme di quel recupero, di quell'imitazione. Come per il Della Porta scienziato, così per il commediografo l'esempio degli antichi non può che essere stimolo ad una rivisitazione continua, per cui il recupero non è mai operazione passiva, ma è sempre accompagnato dalla verifica sperimentale:

Noi scrivendo porremo prima l'opinione de' nostri antichi, e de' moderni; poi scriveremo appresso quando l'abbiamo sperimentate, se l'abbiamo ritrovate vere, o false, appresso l'inventioni nostre¹¹.

Per il Della Porta il repertorio comico della tradizione non può che essere *legenda*, esattamente come la natura, «libro aperto» che gli fornisce materia per la sua monumentale opera scientifica. Lo interessa per il suo carattere enciclopedico, fonte inesauribile di tipi e situazioni cui attingere, leggendo e interpretando. Il Della Porta si fa mediatore del repertorio plautino consolidato dalla tradizione comica del Cinquecento, nei confronti della moderna, aperta, instabile scena «improvvisa», esattamente come tenta, nella *Magia Naturale* e in tutta la sua opera di studioso dei fenomeni della natura, una strenua conciliazione fra vecchia cultura e nuova scienza.

Si dirà dunque che il Della Porta attua un impiego retorico delle forme espressive della tradizione, un'analisi fonica e morfologica, sintattica e stilistica dei modelli e non la loro ripresa contenutistica. La costruzione dei testi dellaportiani segue principi e figure retoriche: alle figure della metonimia e della metafora si aggiungono l'iperbole e la parodia, in un *climax* incessante di personaggi, situazioni, linguaggi. Sobrietà, classicità della commedia «regolare» rinascimentale si combinano con l'ambiguità, l'artificio: dichiarandosi, queste ultime categorie distruggono dall'interno le prime. La manipolazione delle componenti di genere è, naturalmente, dotta, consapevole: la libertà inventrice dell'autore non trova il proprio campo di applicazione nella creazione di nuovi modelli, ma non è nemmeno costretta entro i limiti, sentiti ormai troppo angusti, della cinquecentesca, aristotelica, imitazione¹². Al contrario, essa può esercitarsi in procedimenti di contraf-

¹¹ *Magia Naturale*, Prefaz., cit., p. 3.

¹² Una testimonianza dell'insofferenza del Della Porta nei confronti di una normativa linguistica e teatrale pedantesca applicata è nel prologo dei *Duoi fratelli rivali*: «Olà, che rumore, olà che strepito è questo? Egli è possibil pure che fra persone di valore e di sangue illustre ci abbia a venir mischiata sempre questa vilissima canaglia? la qual per mostrar a quel popolazzo che gli sta d'intorno, che s'intende di comédie, or rugna di qua, or torce il muso di là. Par che le puzzi ogni cosa: - Questa parola non è boccaccevole, questo si potea dir meglio altrimenti, questo è fuor delle regole di Aristotele...» (cfr. G.B.D.P., *Teatro*, cit., III, p. 33).

fazione: tale diviene infatti il processo di imitazione nel momento in cui — ed è quanto puntualmente si verifica nel testo comico in esame — vengono svelati i meccanismi della finzione che lo sorreggono. L'imitazione plautina può dunque fare da supporto a scelte teatrali non più classiche ma ormai, sia pure a prezzo di contraddizioni (e, anzi, proprio per queste), risolutamente manieristiche.

Il testo della *Trappolaria*, ricavato metonimicamente dal genere come «parte» di esso (alla lettera, nella utilizzazione di «pezzi» della tradizione della commedia plautina), si ripropone, nel suo farsi, in un complesso legame metaforico col genere stesso: la *Trappolaria* è metafora di se stessa in quanto commedia, metafora del genere perché lo cita per intero nei propri meccanismi e, infine, il titolo è metafora del «gioco» teatrale che il testo ha eletto a proprio contenuto.

La metafora, figura di trasformazioni e trasposizioni, è per eccellenza il linguaggio del Manierismo, il mezzo espressivo delle forme d'arte tipiche delle epoche di transizione: il gioco di *translatio* che etimologicamente la fonda, mentre la rende segno di instabilità e mutevolezza, le consente di instaurare un ordine, sia pure fittizio, su basi di ingegnoso artificio¹³.

L'analisi testuale consente di evidenziare il particolare impiego di questa figura retorica nella *Trappolaria*. I cinque atti della commedia sono segnati, in più luoghi, dall'insistito ricorrere di un'identica immagine: è la metafora del mare, del viaggio per nave, del naufragio, che si rincorre in bocca a molti dei personaggi creando il filo di una nascosta isotopia, una trama sottile di allusioni, riscontri, ammiccamenti, sberleffi verbali, doppisensi. Il tema del viaggio, si ricorderà, è presente, *fuor di metafora*, dal primo al quinto atto, a creare una simmetria combinatoria di arrivi e partenze. La metafora trova direttamente nel testo la propria tematica di riferimento, e si costruisce quindi anche come variazione di se stessa, delle proprie possibilità.

Essa compare già nel prologo, tanto più ammiccante in quanto ancora priva del referente tematico del «viaggio», della «partenza»: la lunghezza dei preparativi della gentildonna/commedia in procinto di comparire viene rapportata a quella dei preparativi di una nave che sta per salpare:

Primieramente ella è femina: e ben sapete, quando vogliono uscire in piazza, quanto tempo consumano in ornarsi, *che più tosto s'ordinerebbe una nave.*

Apparentemente del tutto gratuita, addirittura irrazionale nella scelta del campo semantico, la metafora in realtà è doppia: *significa*

¹³ «L'arte metaforica dona la certezza dell'apparire a un mondo artificialmente armonizzato». (cfr. G.R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Hamburg 1959; tr. it. *Il Manierismo nella letteratura*, Il Saggiatore, Milano 1965; in part., «Il Metaforismo», p. 83).

il prossimo inizio della commedia e rinvia al tema della prima scena, la partenza di Arsenio:

CALLIFRONE [...] Si parte una nave per Barcelona di Triffon Damiano mio amico
[...] Or m'ha fatto intendere che ha il vento in poppa, ha salpato l'ancora, è uscita dal porto ed ha spiegate le vele. (I, I, 7).

Il mare, segno dell'«altrove», negazione dell'*hic* scenico e quindi dell'azione, è assunto dagli innamorati come luogo metaforico della disperazione o della felicità sconfinata; ne risultano collegate le due attitudini contemplative che, nel testo comico, non si traducono mai in azione. Dapprima è Arsenio, disperato perché l'ordine di partire lo separa dall'amata Filesia, ad augurarsi la morte in quello stesso mare sul quale il padre intende allontanarlo:

ARSENIO Vo' annegarmi, per non star con un padre così crudele... (I, II).

Del resto, fra le peripezie del quinto atto è *realmente* previsto l'annegamento di Arsenio nel naufragio della nave che avrebbe dovuto portarlo in Spagna.

Subito dopo Arsenio, anche Filesia sottolinea esplicitamente il collegamento fra la «realtà» e la sua trasformazione metaforica:

FILESIA [...] Orsù, andate e imbarcatevi tosto e passate il mare che lo passerete molto agevolmente poiché con tanta agevolezza passate il mare delle lagrime mie [...]. (I, III, 17).

E ancora, a indicare l'insistente frequenza con cui la stessa metafora accompagna e sottolinea la mutevolezza delle vicende e dei sentimenti, si leggano alcune battute di Arsenio: «Vita mia, ho l'animo tanto travagliato e così sepolto nell'*abisso delle miserie...*» (I, III, 18); «[...] Io nuoto in un golfo di dolcezza...» (IV, II, 1); «[...] Sono attuffato in un mar di ineffabil gioia...» (IV, III, 8).

All'insaputa dello stesso personaggio che pure vi fa ricorso per dotare di un'efficacia anche iconica il proprio parlare, la metafora accoglie ironiche allusioni:

CALLIFRONE [...] Egli è furfante ed astuto al supremo grado e da uscir d'ogni gran mare. [...] (II, I).

Il referente è naturalmente il servo Trappola e l'allusione richiama, con involontaria anticipazione, la sua «prima pruova», non ancora portata a conoscenza del lettore/spettatore, e che consiste esattamente, fuor di metafora, nel *far uscire* Arsenio dal mare a cui la nave, ormai salpata, lo ha consegnato.

E anche il parassita Fagone si conforma alla diffusissima isotopia del testo, riuscendo a dilatarne le possibilità fino a trarne effetti di

grande virtuosismo immaginifico col piegarla ai giochi di inventiva linguistica che la tradizione assegna al suo ruolo:

FAGONE Questa notte, dormendo, mi sognava che notava in un mar di brodo grasso, e che ad ogni bracciata incontrava ravioli e maccheroni grossi e lunghi un palmo l'uno che sdruciolavano giù da uno scoglio di cascio parmigiano grattugiato, e di passo in passo l'onde buttavano capponi lessi, galli d'India cotti, con pezzi di vitelle che parevano di latte, ed io, come una balena che tranguggia le navi, così tranguggiava vitelle e galli d'India e i maccheroni a quattro a quattro come ciregie. [...] (II, III, 1).

Moltiplicandosi su se stessa, la metafora del viaggio per mare tocca la propria punta iperbolica svolgendo il motivo del *naufragio*, ora come perdita nel «mare» delle dolcezze d'amore:

FILESIA [...] Non abbracciò mai uomo sommerso in alcun naufragio cassa o legno per salvarsi, come io mi abbraccierò col mio caro Arsenio, acciòché mai più ti perda in questo *amoroso naufragio*. (IV, III, 3).

ora, e più bassamente, per Fagone, come catastrofe per antonomasia, inserita del tutto alogicamente, pura variazione semantica, in un *climax* di accadimenti tumultuosi:

FAGONE Romori, fracassi, *naufragi*, uccisioni. (IV, II, 20).

Gli ultimi due esempi valgono nel testo anche come anticipazione degli impieghi metaforici del quinto atto. La prima battuta di Elionora, moglie del vecchio Callifrone, appena giunta sulla scena della commedia, è infatti il racconto di un naufragio, accadimento del fuori-scena che diviene in questo modo uno dei temi della scena:

ELIONORA [...] Son venuta da Barcelona infino a Napoli senza passar pericolo alcuno, anzi senza vedere mai faccia di tempesta; or, giunta quasi al porto, mancò poco che non mi morissi dalla paura di sommergermi. Ed allor più s'accrebbe la paura a tutti, quando vedemmo una nave sdruscita appresso noi miseramente dalla furia dell'onde, inghiottita dal mare; e diede del suo naufragio miserabil spettacolo agli occhi nostri. [...] (V, I).

Come l'intreccio della «commedia degli affetti»¹⁴ ribalta specular-

¹⁴ Mi è parso che la definizione di «commedia degli affetti» ben si adattasse ad indicare l'operazione di vistoso rimaneggiamento del modello plautino compiuta dal Della Porta aggiungendo a quello ripreso dallo *Pseudolus* un secondo intreccio avente come contenuto le vicende del passato familiare di Callifrone Affaitato napoletano. Nella struttura del testo, l'intreccio supplementare viene a costituire una sorta di cornice che racchiude al suo interno la «commedia di Trappola»; così nella prima scena dell'atto primo e nell'intero atto quinto si colloca un piccolo mondo di affetti familiari, mentre il corpo centrale della commedia è occupato dal testo «comico» delle trappolerie, iperbolica celebrazione della burla in quanto prodotto finito di una lucida razionalità, aliena da preoccupazioni morali.

mente la «partenza» del primo atto nell'«arrivo» del quinto, così il motivo del viaggio per mare viene metaforicamente trasformato in «viaggio della commedia»: quest'ultima, che il prologo aveva velatamente e indirettamente figurato — all'interno dell'altra metafora che la vuole «gentildonna» — come nave «ordinata» e pronta a salpare, è ora una nave che fa vela verso il porto, passando attraverso le ultime *peripezie*:

TRAPPOLA S'è detto il dicibile, s'è imaginato l'imaginabile e s'è fatto il fattibile per condur oggi questa nave a salvamento, e già pensava averla in porto. Ecco, risorta una crudel tempesta di subito, rotto l'arbore, squarciate le vele e la nave tutta sdruscita. (V, III, 7).

Perfino Trappola non manca di modificare il proprio linguaggio per uniformarlo all'isotopia delle ultime scene: con tono reso solenne dagli usi metaforici, Trappola così declama nel momento «tragico» della propria azione:

TRAPPOLA La tempesta, quando più sta, più inaspra e minaccia naufragio. Ho perso la tramontana, la carta non mostra bene, la bussola non osserva, non serve più il compasso [...] (V, III, 19).

per finire col proporre l'identificazione della «nave» con la «trappola»:

TRAPPOLA O benedetta nave sommersa, che tu fai sorgere e arrivare in porto *la nave mia*. [...] (V, III, 72).

Per tutto il quinto atto, l'immagine di una catastrofe, accompagnandosi alla tradizionale intensificazione degli avvenimenti, al groviglio degli equivoci e dei riconoscimenti, si fa metafora della *catastrofe* della commedia.

Il gioco di trasformazioni permesso dalla reiterazione di un'identica metafora non solo è segno delle infinite possibilità combinatorie della parola, ma crea *nel* testo un percorso nascosto di lettura dell'intreccio, del quale è così ulteriormente sottolineato il valore prioritario. La mutevolezza dei casi, l'instabilità degli stati d'animo, il disordine dell'intreccio trovano un ordine artificioso nel legame metaforico che accomuna le sorti alterne dell'amore di Arsenio e Filesia, l'ansia di Callifrone, i piani strategici di Trappola e il sogno gastronomico del parasita.

Metaforismo è connettere il duplice in uno: nella ricorrenza della medesima metafora si realizza l'unica possibile fusione dei due intrecci che costituiscono la trama della *Trappolaria*, la «commedia degli affetti» e la «commedia degli inganni», la cui inconciliabilità è, almeno in apparenza, uno dei dati rilevabili dall'analisi testuale. Ma proprio perché ottenuta artificialmente, tale possibilità di conciliazione, nella quale è prefigurato il finale ristabilimento dell'ordine comico, appare in partenza fragilissima e illusoria.

Nell'unica *figura* che ripete se stessa, apparentemente immagine di una realtà ben precisabile (il mare, il viaggio verso la Spagna, le navi pronte a salpare o a rientrare nel porto, il naufragio), quell'«altrove» che la commedia nel proprio *incipit* aveva designato come tematica principale è costretto a farsi copia retorica di se stesso, falsificandosi per divenire, in bocca ai personaggi, spazio dell'immaginazione, supporto iconico della parola teatrale che lo ha rifiutato come «scena» del proprio ostendersi. L'isotopia tenta di garantire la compattezza del testo collegando il mondo della finzione teatrale alle immagini di una «realtà» esterna, così da creare illusione di vero in quella finzione.

Ma la vera dialettica del testo è piuttosto quella generata dal e nel meccanismo comico che oppone alla finzione non già il vero, bensì il *verisimile*. Secondo un'ottica prettamente manieristica, la contraffazione della realtà prende il posto dell'imitazione: estrema, labile propaggine del vero, nella commedia il verisimile delle trappole confina con la menzogna.

Il problema della verisimiglianza entra compiutamente nella teoria dell'arte della seconda metà del secolo. La nuova importanza che la Controriforma ha attribuito alle immagini vale come autorizzazione alla «finzione», ma sempre in stretta connessione con l'uso delle immagini stesse, e quindi con l'idea di utile. Ma sul finire del secolo, nelle teorie artistiche di Gregorio Comanini, il cui trattato in forma di dialogo, *Il Figino*¹⁵, riveste importanza capitale per una storia non solo delle forme artistiche ma anche del pensiero manierista, i confini del ristretto verisimile si dilatano fino a comprendere l'«imitazione fantastica», ora non più respinta all'ultimo livello della gerarchia dei valori che separano il vero dal falso, il reale dall'immaginario, bensì coscientemente valutata come attività artistica che presuppone l'intervento originale, creativo dell'autore e quindi «commendabile sommatamente»¹⁶. La nuova poetica del verisimile acquista rilevanza autonoma proprio in virtù della contraffazione, dell'artificio su cui si fonda e di cui si serve per proporre consapevoli illusionismi.

La «commedia delle trappole», nel percorrere il proprio cammino dalla verità alla finzione per giungere alla *creazione*, autonoma e originale, di una nuova, «impossibile» verità, nata dal falso e ciononostante meritevole di approvazione, riproduce puntualmente la poetica manierista dell'imitazione teorizzata dal Comanini¹⁷. Il meccanismo comico che regola il funzionamento della trappola non si limita ad opporre

¹⁵ Gregorio Comanini, *Il Figino, ovvero del fine della pittura*, Mantova 1591, ora in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Laterza, Bari 1960-1962, vol. III, pp. 237-379.

¹⁶ G. Comanini, *op. cit.*, in *Trattati d'arte...*, cit., vol. III, p. 257.

¹⁷ Un cenno alle corrispondenze riscontrabili fra la teoria dell'arte del Comanini e la retorica letteraria manierista, che predica l'uso dei «topoi ingannevoli» (o «topici fallaci», secondo l'espressione usata dal Tesoro nel suo *Cannocchiale aristotelico*), è anche in G.R. Hocke, *op. cit.*, p. 165.

vero e falso, ma giunge a contrabbandare scopertamente quest'ultimo come verità. Dapprima è il parassita Fagone a mostrare la lucida consapevolezza di chi sa farsi artefice delle manipolazioni del reale:

FAGONE ...e farò che il vero resterà vinto dal falso, anzi parranno più vere della verità [...] (II, III, 36).

Le parole di Fagone trovano sorprendente riscontro in una cinquana del Comanini, nella quale è esplicitamente rivendicato all'arte il potere (legittimo) di vincere le sembianze del reale per mezzo dell'artificio:

Sta 'l pennello in disparte
Onde imitar solea
Così 'l vero col finto
Che 'l ver rimanea vinto
Dal falso, che del ver più ver pare¹⁸.

Il falso, l'artificiale superano addirittura, nella pittura come nella commedia, il naturale, la verità; gli inganni, le trappole avranno riuscita garantita e l'abbaglio di cui resta vittima perfino un «tristo» come il ruffiano Lucrino è la conferma della loro perfezione:

LUCRINO [...] Così il finto ho stimato per vero e il vero per lo finto. (IV, VIII, 68).

La commedia, come del resto il trattato del Comanini, tende a porre l'accento sui procedimenti di costruzione della trappola — e quindi, in altri termini, sul processo di imitazione, sul farsi dell'arte. Con particolare coerenza nella *Trappolaria* (ma è comunque tratto distintivo delle beffe dellaportiane), le riflessioni sulla trappola non implicano condanne morali o dubbi di legittimità, ma ne sottolineano insistentemente la bellezza formale, la coerenza strutturale, l'eccezionalità fonte di meraviglia. Analogamente, per il Comanini, la bellezza è frutto dell'artificio che non si contrappone più alla natura, ma gareggia con essa in creatività. E anzi, come le mille bugie «colorite e dipinte» di Fagone (FAGONE - Le bugie imparai in corpo di mia madre, nacquero al nascer mio e si sono allevate meco. In mirar in terra ne fo nascer mille colorite e dipinte [...] (II, III, 36), la forma artificiale è più bella di quella naturale.

Di nuovo, dal trattato del Comanini emergono significative consonanze e la forma dialogica del *Figino* consente d'accostare con maggior evidenza l'intervento di un interlocutore:

Quanto naturale et artificioso! Veramente che quest'opera trascende la fama che di lei corre¹⁹.

¹⁸ G. Comanini, *op. cit.*, in *Trattati d'arte...*, cit., vol. III, p. 244 (i versi sono citati anche da C. Ossola in *Autunno del Rinascimento*, cit., p. 162).

¹⁹ G. Comanini, *op. cit.*, in *Trattati d'arte...*, cit., vol. III, p. 254.

alle battute di un personaggio dellaportiano:

O bello inganno! e il meglio che abbia, è che ha del verisimile e del naturale...²⁰

L'inganno è pensato con tanta arte ed ingegno, che come avanza gli altri che sono stati per addietro fatti, così per l'innanzi non potrà ritrovarsene uno simile²¹.

L'«artificioso» del Comanini corrisponde al «verisimile» delle belfe dellaportiane: entrambi i concetti indicano una manipolazione del reale il cui fine è la creazione di una nuova naturalezza. Il superamento della dicotomia tradizionale tra «natura» e «artificio» conduce addirittura alla fusione dei due concetti, ora correlati in un rapporto di reciproca dipendenza: all'endiadi comaniniana di «naturale et artificioso²²» corrisponde, nel linguaggio dellaportiano, quella di «verisimile» e «naturale²³». Nel prologo dell'*Olimpia*, il Della Porta, nel presentare la commedia, sottolinea il punto d'arrivo ideale del nuovo processo di imitazione: l'«artificio» raggiunge la perfezione negando se stesso, rendendosi invisibile nel «naturale» della sua creazione:

[...] È tutta artificiosa, perchè non ha veruno artificio: il più bello ornamento ch'abbia è che va senza ornamento alcuno [...]²⁴.

In questa superiore creazione di una bellezza naturale col tramite dell'artificio risiede la sola *moralità* dello imitare. La proposta del *Figino* si rivela radicalmente innovativa nell'approdare ad una definitiva conciliazione fra «artificio» e «moralità». L'artificio, nella *Trappolaria*, consisterà dunque nel rendere possibile l'irrazionale dimostrandone la verisimiglianza a mezzo dell'artificio stesso. In questo soltanto la commedia trova la propria «moralità»: *etica e poetica* vengono conciliate accettando la mediazione della *retorica*, vale a dire dell'artificio, dell'inganno, delle manipolazioni di linguaggi e situazioni.

Sul finire del secolo, la teoria artistica di Gregorio Comanini, libera dalle remore della rigida precettistica controriformistica, esprime il mutato rapporto col reale nato dalla rottura del classico binomio di «utile e dilettevole» che la cultura del primo Cinquecento aveva posto a salvaguardia della propria ordinata misura. E ancora il prologo dell'*Olimpia*, presentando la commedia come una donna della quale vanno mostrate e lodate soprattutto le *bellezze*, non esita a distruggere anche la passata certezza di uno stretto e necessario le-

²⁰ *La Carbonaria*, II, II; cfr. ed. Sirri, *Teatro*, cit., p. 472.

²¹ *Ibidem*.

²² C. Ossola, *op. cit.*, p. 160.

²³ È interessante osservare che, nella dedica dell'*Olimpia*, l'editore Barbarito loda in termini consimili la commedia, in virtù dell'«artificiosa semplicità sua» (cfr. ed. Sirri, *Teatro*, cit., p. 549).

²⁴ *L'Olimpia*, prologo (cfr. ed. Sirri, *Teatro*, cit., p. 54).

game fra «bellezza» e «bontà», negando addirittura che il classico binomio sia mai esistito:

[...] Se fusse un poco vana o lascivetta, iscusatela, che il bello e 'l buono non potettero mai imparentarsi insieme [...]²⁵.

Significativa acquisizione del pensiero manierista, punto d'arrivo del dialogo del Comanini, è dunque il riconoscimento dell'autonomo potere creativo dell'artificio, ritenuto in grado di emulare e anzi superare la natura facendo scaturire non già l'«utile», bensì il «giuoco» e il «diletto» dal virtuosismo con cui è perseguito il verisimile:

Dunque se la pittura è imitazione et è giuoco; e l'imitazione trae sempre seco il diletto: e 'l diletto è fine del giuoco: segue che 'l diletto sia il proprio fine della pittura, e non l'utile²⁶.

Tale affermazione risulta in linea con il breve saggio di lettura qui proposto dei meccanismi comici della *Trappolaria* ed offre una prima conferma dell'ipotesi secondo la quale lo studio dei rapporti tra Manierismo e teatro si rivela particolarmente proficuo come studio dei meccanismi di costruzione del reale in forme di finzione sapientemente organizzata. La peculiarità della *Trappolaria*, ciò che permette di accostarne la teatralità alle forme di una espressività manierista, risiede esattamente nel fatto che lo schema suindicato dei rapporti fra finzione e realtà non è assolutamente e non è più il supporto latente e del tutto accessorio di un testo comico preoccupato di far dimenticare il proprio statuto illusorio per proporsi — secondo la definizione umanistica di commedia — *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*. Al contrario, la trappola, la sua *inventio* e *dispositio*, la sua «diligente» esecuzione in vista della — legittima — riuscita finale, costituiscono il tema unico della commedia, la quale rinuncia a darsi altro oggetto che il proprio intreccio e i meccanismi che lo sorreggono, e lo dichiara nel titolo, negando in partenza ogni interpretazione «altra» che possa emergere dal testo.

Il manierismo di una operazione di recupero dei modelli quale è quella realizzata nell'opera comica dellaportiana consiste esattamente nel carattere aristocratico, superiormente intellettuale, nell'atteggiamento riflesso e consapevole con cui il Della Porta si volge al patrimonio letterario e teatrale della tradizione classico-umanistica, corrodendola dall'interno, cristallizzandone i moduli espressivi in una dimensione di astratta emblematicità o amplificandoli in un parossistico virtuosismo. In questo senso, il «giuoco» di tipi e situazioni, intrecci e

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ G. Comanini, *op. cit.*, in *Trattati d'arte...*, cit., III, p. 285; il passo è citato da C. Ossola, *op. cit.*, p. 102).

agnizioni finali non risponde più a quel gusto per l'azione comica che, nella commedia classica rinascimentale, celava la «positiva» volontà di organizzare e comprendere il reale tramite la sua raffigurazione, ma risponde piuttosto al gusto, assolutamente autonomo (o, al più, finalizzato alla resa scenica, alla creazione di una effettiva teatralità sulla pagina come sul palcoscenico) per l'organizzazione dell'azione. E di tale interesse per la commedia *in fieri*, così come della tendenza ad individuare negli intrecci le vere tematiche delle commedie, non manca traccia nei prologhi dellaportiani:

Miratela dalle trecce insino ai piedi, vedete se i membri sian ben disposti, se corrispondono tutte le parti, se fanno fra sé armonia, e se tutta la testura del suo corpo è insieme dicevole ed isquisitamente proporzionata. Vedetela camminare, con quanta leggiadria stende i passi; gustate la lingua, che è melata e suave; uditene il parlare che è pieno di salsi scherzi e di gravi piacevolezze [...]²⁷.

E ancora, fuor di metafora:

...certo che se sapessi che cosa è comedia, ti porresti sotterra per non parlarne giamai. Ignorantissimo, considera prima la favola se sia nuova, meravigliosa, piacevole, e se ha l'altre sue parte convenevoli, che questa è l'anima della comedia; considera la peripezia, che è spirito dell'anima, che l'avviva, e le dà moto, che se gli antichi consumavano venti scene per far caderla in una, in queste sue senza stracchiamenti e da se stessa cade in tutto il quarto atto, e se miri più adentro vedrai nascer peripezia da peripezia e agnizione da agnizione.

La «novità», la meraviglia, lo stupore che sono offerti allo spettatore nei decenni fra i due secoli come componente necessaria del fatto teatrale (e anzi gli sono «imposti» come comportamento con cui significare la propria partecipazione, indispensabile allo stesso esistere del teatro) nascono, nel teatro dellaportiano, senza infingimenti né esitazioni, esclusivamente dall'antico, dalla trama di un materiale culturale di per sé organizzato e codificato, ma che viene piegato e come stravolto per servire ad una nuova cultura teatrale. E si tornerà dunque a sottolineare che l'*humus* su cui il fenomeno del Manerismo si è potuto sviluppare è ancora, e consapevolmente, la matrice classica della cultura del secolo.

Nella *Trappolaria*, la tematizzazione dei meccanismi della trappola è resa possibile dal predominante rilievo scenico assunto dal personaggio-autore del servo Trappola. Acutezza e ingegno, sue doti esclusive, sono anche due concetti base della letteratura manierista²⁸. Il sostantivo latino *ingenium* indica non solo l'uomo geniale, ma anche l'azione nata dall'ingegno, l'ispirazione, l'invenzione estrosa e originale. In que-

²⁷ *L'Olimpia*, prologo (cfr. ed. Sirri, *Teatro*, cit., p. 53).

²⁸ «Ingegno e acutezza sono manifestazioni di forme mentali manieristiche e generano i manierismi formali». (cfr. G.R. Hocke, *op. cit.*, pp. 119-120).

sto senso etimologico, l'uomo d'ingegno è in grado di conciliare elementi disparati e discordi e di sconvolgere ciò che è concorde; il suo agire, il suo esprimersi, hanno i modi del paradosso. Così è Trappola, che cancella il già accaduto (la partenza di Arsenio) opponendo ad esso un altro — verisimile — avvenimento e mette in moto accadimenti impossibili utilizzandone altri ancora per i propri scopi. La *forma mentis* del personaggio è regolata da una ferrea logica combinatoria, la stessa che si trasferisce nel piano d'azione e si dipana sulla scacchiera di atti e scene del testo, dando vita a una partita le cui mosse sono tutte nella mente di Trappola.

Nell'intreccio della *Trappolaria* si possono dunque ricostruire le linee di una specifica «poetica dell'ingegno», perseguita con rara coerenza strutturale e teatralizzata nel personaggio di Trappola, centro della razionalità della commedia al punto che la stessa coerenza «logica» della *Trappolaria* è in lui personificata. L'agire di Trappola trova unicamente in se stesso la propria giustificazione e si rivela compiutamente, nelle ultime scene della commedia, in tutta la propria centralità tematica; l'acutezza dialettica con cui Trappola smaschera la meschinità del ristretto orizzonte mentale di Callifrone è il segno definitivo della superiorità intellettuale del personaggio: la *conscientia sui* che è tratto peculiare di questo servo di commedia sopravvive alla fase di effettiva realizzazione delle trappole e lo spinge a imporre ai protagonisti della «commedia degli affetti» non tanto gli esiti — dei quali, di fatto, essi si sono già appropriati perché perfettamente conformi alle loro aspirazioni — quanto la logica che ha guidato la prassi. Segno non trascurabile, questo, dell'originalità del personaggio, specie se si confronta la sua condotta in queste scene con quella del modello Pseudolo, nell'ultimo atto completamente dimentico di sé e in preda a una solenne sbornia²⁹.

Le ragioni di Trappola potranno dunque esplicitarsi con evidenza ancora maggiore nella forma sottilmente dialettica di un dialogo stringente:

CALLIFRONE [...] Misero me, che sono sforzato ad invidiare il mare perché egli abbraccia il mio figlio, ed a me è vietato. Io non vo' vivere più veramente; menatemi al molo, che vo' sommergermi e vo' morir dove è morto il mio figliuolo.

TRAPPOLA Voi non tanto lo mandaste in Ispagna per far compagnia alla madre, quanto per torlo dalla sua innamorata.

CALLIFRONE È vero, lo confesso; pensava far bene allora.

TRAPPOLA Quanto era meglio vivo in Napoli con la sua innamorata che averlo ucciso si crudelmente.

CALLIFRONE Volesse Dio che fusse vivo, che mi contenterei che tenesse trecento puttane; e di tutto ne sono pentitissimo.

TRAPPOLA Tutta la vostra paura non era altro che, facendo all'amore, si fusse speso qualche dodicina di scudi. Per risparmiare quattro miseri scudi, avete perso un figlio che valeva un tesoro. (V, IV, 23-29).

²⁹ *Pseudolus*, VI, 1246-1284.

Tutta la «verità» della commedia si ricompone nell'incalzare delle battute di Trappola ed è, naturalmente, verificabile nella perfetta coincidenza fra il pronostico e la sua realizzazione:

TRAPPOLA [...] E ricordatevi che, secondo vi ho detto questa mattina, che io non volevo che vostro figlio fusse andato in Ispagna è stato vero; che arei liberata la sua innamorata, verissimo; che voi areste pagato i trecento ducati, verissimo; che ci l'arei fatta tor per moglie e condotta in vostra casa, arciverissimo. Allora le mie parole vi parevano senza proposito, or son tutte venute ad effetto. [...] (V, IV, 59).

Nelle ultime battute della commedia, ottenuta la legittimità del proprio operare, Trappola è impegnato a dire l'ultima parola su di sé, sull'autonoma conduzione del proprio ruolo: il rifiuto della libertà equivale ad una riaffermazione della propria identità, oltre che di una volontà esente da condizionamenti e che rivendica la libertà di essere servo; così dichiara infatti ad Arsenio:

TRAPPOLA ...ed io son libero, non più tuo né suo schiavo d'obbligo, ma di sola voluntade. (V, V, 8).

Figura unica nel teatro dellaportiano, «servo» solo per convenzione di genere — ma capace di crearsi, proprio a partire da questa condizione servile e con disincantata lucidità, lo spazio per un agire scenico assolutamente privilegiato — Trappola, ben più che un semplice mestatore di inganni, ha la statura del teorico, dell'intellettuale, nella particolare accezione dellaportiana del termine, e il suo agire è la trasposizione scenica della figura intellettuale che il Della Porta offre di sé con la propria attività di scienziato. In senso tutto dellaportiano, Trappola è «mago», «alchimista» dell'inganno, abile manipolatore dei segreti di un'arte che pure è costretto a piegare a scopi che non gli appartengono, a porre al servizio altrui, praticandola però nei modi di un'affermazione di sé. A lui è affidato il compito di comporre in un coerente disegno teorico e pratico le linee non di una commedia modello, ma di un *modello di commedia*.

ALBERTO BRAMBILLA

BENEDETTO CROCE-EMILIO TEZA: UN DIALOGO DIMENTICATO

Se un giorno si vorrà delineare una storia degli studi di lingua e letteratura spagnola avviati in Italia tra Ottocento e Novecento, non si potrà prescindere da una serie di documenti di rilievo, come quelli ad esempio proposti dal carteggio Rufino José Cuervo - Emilio Teza¹. Le 226 lettere scambiate dal 1887 al 1911 consentono infatti non solo di entrare nel vivo della feconda collaborazione tra i due studiosi, ma — quello che più importa — offrono un articolato panorama dei progressi costanti, anche se non privi di ostacoli di vario genere, delle indagini spagnole in Italia e del loro collegamento e graduale inserimento nel più vasto ambito degli studi linguistici e filologici europei.

Da questo punto di vista, la statura del poliedrico ed estroso Teza (Venezia 1831 - Padova 1912) appare davvero di primo piano², pur non mancando nell'epistolario col Cuervo riferimenti precisi allo sforzo intrapreso da altri studiosi italiani, quali G. Isaia Ascoli, Francesco D'Ovidio, Antonio Restori, Arturo Farinelli, così da ricostruire una sorta di mappa delle ricerche iniziate nel nostro paese.

Di un certo interesse può risultare la registrazione delle citazioni dedicate (a partire dal 1896) anche a Benedetto Croce, appunto nelle vesti di esperto di cose spagnole e ormai deciso a inserirsi a pieno titolo nel novero dei cultori della scuola storica. Di questa sua decisione ho tentato altrove di fornire qualche documento inedito o poco noto³; aggiungo ora due missive indirizzate ad un allora giovane maestro dell'erudizione italiana, Vittorio Cian, ed utili al nostro proposito in quanto ancora incentrate sul mondo iberico⁴. Eccone qui di seguito il testo.

¹ *Epistolario de Rufino José Cuervo y Emilio Teza*, a cura di A. Hauser e J. Paramo Pomareda, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1965.

² Notizie bio-bibliografiche sul Teza in A. Brambilla, *Emilio Teza traduttore di Giovanni Pascoli (con due lettere inedite del poeta)*, «Aevum», LVII (1983), pp. 463-473.

³ Cfr. A. Brambilla, *Benedetto Croce e la scuola storica: in margine al carteggio Croce-Torraca*, «Aevum», LVI (1982), pp. 528-41.

⁴ Le lettere si conservano, ancora non ordinate, nel Fondo Cian depositato presso l'Accademia delle Scienze di Torino.

Chiar.mo Sign.^{re}.

L'amico Renier mi comunica il suo desiderio di aver copia del mio scritto sulle prime relazioni dell'Italia con la Spagna; ed io mi affretto a soddisfarla, spedendole per posta la memoria. Con questa occasione voglio dirle che tra giorni uscirà sull'Arch. Stor. Nap. un mio articolo — del quale le manderò l'estratto — sulla *Question de amor*, romanzo spagnuolo del quale Ella fa menzione nelle note alla sua bella edizione del *Cortegiano*.

La memoria presente è la I^a parte di un lavoro del quale leggerò tra giorni le altre due parti all'Acc. Pontan. Tratterà la 2^a della *Corte spagnuola d'Alf. d'Arag. a Napoli* e la 3^a degli Spagnuoli a Napoli sulla fine del s. XV.

Con molti ossequi

dev.mo

B. Croce.

Preg.mo Signore,

L'amico Flamini mi manifesta il suo desiderio di avere i due volumi del Cariteo e quello del Basile. Sono lieto di mandarglieli subito.

Nello stesso pacco troverà alcuni miei recenti opuscoli, e fra gli altri, quello sulla *Question de amor*.

A me occorre dare uno sguardo all'opusc. del Denina, *Lettre sur la question: Que doit-on à l'Espagne*. Il Renier, che pregai di ricercarlo nella bibl. di costà, mi disse esistere in bibl., ma esser in prestito presso di Lei. Io Le sarei grato se mi avvertisse quando lo restituirà alla bibl., perché possa farmelo venire in prestito a Napoli.

Con molti saluti

Suo

Benedetto Croce.

Queste due lettere al Cian (prime battute di una fitta corrispondenza, e rispettivamente indirizzate il 24 gennaio e l'11 marzo 1894), consentono dunque di fissare lo sguardo su di un Croce immerso nello studio del mondo spagnolo e quindi rinviando di nuovo al carteggio Teza-Cuervo. In esso il Croce è ricordato la prima volta dal Teza il 12 gennaio del '96 per «l'opuscolo, molto erudito ed elegante» su *La lingua spagnola in Italia*, apparso a Roma l'anno precedente. All'interlocutore che prometteva di inviargliene copia, il Cuervo rispondeva pochi giorni più tardi, non celando la sua curiosità: «Recibiré con el mayor gusto y estudiaré el libro del Sr. Croce sobre la lengua española en Italia»⁵. Non era quello un interesse di cortesia; il Cuervo in effetti lesse e postillò con attenzione il lavoro del Croce e lo definì «muy exacto», osservando: «está lleno de noticias recónditas, a más de estar redactado en estilo y tono muy agradables».

Stimolato dal Cuervo, Teza a sua volta ritornò sull'argomento del giovane studioso abruzzese tracciandone un breve ma incisivo profilo:

«Farò molto piacere al S. Croce trascrivendogli le parole di lode, notando i piccoli errori, non isfuggiti alla vostra maestrevole esperienza, ed eccitandolo a continuare le ricerche sull'Oudin e il Vittori. Il Croce è molto ricco e ama i libri recon-

⁵ Cfr. *Epistolario de Rufino José Cuervo y Emilio Teza...*, p. 251.

diti; così che, se in Italia si può, c'è da sperare. Vi presterò altre cose sue; ma se qualcuna diventasse utile nella vostra raccolta, facciamo che il prestito diventi dono. Quel signore è molto erudito; ma nella polemica passa il segno, e non lo posso difendere: soprattutto quando si scaglia contro allo Zumbini, uomo di cuore, di ingegno, di dottrina»⁷.

Dalle parole del Teza emergono perlomeno due considerazioni su cui vale la pena di soffermarsi. Da un lato egli sottolinea con una certa soddisfazione l'attività propriamente erudita del Croce, e in particolare la sua non comune competenza bibliografica, accompagnata da una vivace curiosità culturale (così da ritenerlo un'ottima recluta per gli studi spagnoli); dall'altro Teza rileva con un'evidente preoccupazione la *vis polemica* del giovane allievo nei confronti di un autorevole maestro quale Bonaventura Zumbini. In effetti il timore di Teza era giustificato, ma non tanto per l'attacco allo Zumbini. Il metodo di quest'ultimo, messo impietosamente sotto accusa dal Croce nel volumetto su *La critica letteraria* non era che una sorta di pretesto per incominciare un processo di revisione ben più ampio dei fondamenti teorici dell'intera indagine storica e letteraria⁸. Tutto ciò non era però ancora palese all'altezza del 1896 e non deve stupire che Teza (e con lui altri esponenti del metodo storico, quasi digiuni e comunque insofferenti delle dispute teoriche) riducesse l'intervento crociano a un semplice scontro personale, sicuramente da condannare, come non mancava di confessare al Cuervo.

Questo increscioso episodio non incrinò tuttavia i rapporti tra Croce e Teza, quasi di certo inaugurati proprio dall'invio dell'opuscolo su *La lingua spagnola in Italia* che, come visto, fu mandato anche al Cuervo suscitando vivi consensi. Deduciamo queste notizie da alcune lettere del Croce al Teza di cui presentiamo l'edizione in appendice a questo intervento. Tema centrale della breve corrispondenza sono appunto i comuni studi spagnoli e il desiderio di Croce di collegarsi in qualche modo con gli eruditi italiani e stranieri per non correre il rischio dell'isolamento, e anche perché la logica stessa della ricerca imponeva la necessità di controlli precisi e costringeva a frequentare biblioteche ed archivi non di rado assai lontani dai luoghi di residenza abituale. A Croce poteva dunque tornare vantaggioso lo scambio di informazioni con uno studioso senz'altro di apertura europea come il Teza e poi poteva trarre giovamento dalla straordinaria conoscenza linguistica del professore padovano. Non a caso, dovendo tradurre un incomprensibile brano «in lingua schiavona» per uno studio su Isabella Del Balzo ricorse con fiducia alle non comuni qualità di traduttore del Teza. La fiducia fu tuttavia ripagata solo in parte; il Teza

⁶ *Ibidem...*, pp. 253-54.

⁷ *Ibidem...*, p. 255.

⁸ Per queste vicende rinvio al mio articolo *Benedetto Croce e la scuola storica...*, pp. 535-37.

infatti riuscì a decifrare solamente alcune espressioni finali del brano sottopostogli. Ma Il Croce volle ugualmente rendere omaggio all'«amico, dotto conoscitore di lingue slave», citando in una nota del suo articolo le proposte interpretative del Teza⁹.

Col passare degli anni, il rapporto con Teza e le occasioni di collaborazione andarono scemando, visti anche i diversi percorsi che l'inesauribile attività crociana andava imboccando. Erano anzi nell'aria i motivi e le ragioni per un netto distacco tra i due. A legittimare questa divergenza — e quasi a cancellare definitivamente qualsiasi possibilità di un passato contatto — contribuì infine, come è noto, proprio Croce, il quale giunse a formulare un giudizio su Teza che non ammetteva repliche od esitazioni:

«Grande la reputazione e maggiore l'aspettazione che destò di sé Emilio Teza, che passava per uomo dottissimo e intelletto vasto, poderoso e originale, ma che, in realtà, non produsse altro, in una lunga vita, che fascioletti di qualche pagina, recanti ora una notiziola, ora un gruzzoletto di rime inedite, ora una proposta di correzione a qualche testo, ora qualche modesto tentativo poetico, più spesso qualche traduzione. Tra i professori italiani si era formato di lui il mito del genio troppo ricco, che non riesce a distrigarsi da questa troppa ricchezza; ma non ci vuol molto a intendere che quel mito è vuoto o nasconde il contrario della vera e utile ricchezza»¹⁰.

Quando Croce vergava queste righe, il Teza era ormai morto da tempo e non poteva certo controbattere come in passato le affermazioni del nuovo e indiscusso maestro. Anzi, in parte le avrebbe sottoscritte, conscio di avere disperso le proprie forze per una congenita incapacità di concentrazione prolungata su di un argomento; fin dal 1889 aveva confessato al Cuervo la propria natura: «ho d'intorno troppi volumi e mi attirano, mi invogliano, mi confondono. Io ammiro, inutilmente, la prudenza di chi sa arrestarsi a tempo anche nei capricci degli studi»¹¹. E infatti nel corso della sua vita di studioso Teza non si era quasi mai fermato. Croce dunque, dal suo punto di vista, non era forse nel torto e comunque poteva facilmente contrapporre allo sperpero del Teza un'opera vastissima, sistematica e profonda.

Non era invece segno di *pietas* nei confronti dei vecchi maestri e del suo stesso passato cancellare la pur debole traccia di un rapporto con il professore padovano, espungendo nella ristampa del suo lavoro su Isabella del Balzo l'accenno al «dotto amico»¹².

Rimangono dunque poche lettere a testimoniare un rapporto non facile, ma a suo modo significativo. E nella loro semplicità queste missive possono forse ricoprire un valore esemplare e, per così dire, di

⁹ Cfr. qui sotto l'Appendice, lettere III, IV e V (con le rispettive note).

¹⁰ B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, vol. VI, Laterza, Bari 1950³, pp. 49-50.

¹¹ *Epistolario de Rufino José Cuervo y Emilio Teza...*, p. 95.

¹² Cfr. *Appendice*, lettera V, nota 2.

metodo: esse documentano (ma il discorso dovrà essere necessariamente allargato utilizzando altri carteggi ugualmente strategici) i legami e in alcuni casi i debiti contratti da Croce nei riguardi dei maestri della scuola storica; questo prima che lo stesso Croce provvedesse a riscrivere (apportando tagli e modifiche non sempre di poco conto) la sua passata esperienza dall'alto delle raggiunte posizioni di prestigio. Tra il Croce maturo, che più o meno legittimamente liquidava Teza in poche righe e il giovane Croce, che invece era costretto a ricorrere all'erudizione e alla tecnica del linguista, si stende insomma una zona di penombra che meriterebbe di essere illuminata¹³, magari sulla scorta delle indicazioni contenute nel *Contributo alla critica di me stesso*.

¹³ L'occasione più adatta per verificare sistematicamente e poi descrivere questo processo continuo di riscrittura e per misurare, fra l'altro, i rapporti di dare ed avere tra Croce ed il mondo accademico legato alla scuola storica, sarà ovviamente la già varata edizione critica delle opere crociane. Fin da ora si avverte comunque l'opportunità di studiare alcuni carteggi anche inediti per meglio introdursi all'interno dell'officina crociana.

APPENDICE

I*

16 Gen. '96

Illustre Signore,

La ringrazio assai della buona accoglienza fatta alla mia memorietta sulla lingua spagnuola¹, e del cortese invio dei suoi tre opuscoli, che ho letti subito con vario piacere (vario rispetto alla qualità)². Sono lieto di soddisfare il suo desiderio, mandandole un'altra copia della mia memoria, e la collezione quasi completa dei miei opuscoletti spagnuoli. I quali erano i primi saggi di un vasto lavoro da me intrapreso sulla coltura spagnuola in Italia; e di esso vedrà la tela sul dorso di un altro mio opuscolo che anche le mando. Il lavoro è in gran parte preparato, e scritto. Ma il tema è così arido che da circa un anno la mia mente prova una dura ribellione a fermarsi su. Mi sono volto dunque ad altro lavoro, e andrò via via traendo dal materiale raccolto una serie di opuscoli, che forse non saranno inutili alla erudizione letteraria. Erudizione per altro di poco interesse.

Ora in Italia ci sono parecchi cultori di cose spagnuole. Ma, fino a qualche anno fa, Ella era uno dei pochissimi, se non solo³. Ed io sono antico lettore delle note ed articoli da Lei pubblicati in riviste ed atti d'Accademia.

Disponga di me e mi abbia sempre

Dev.mo suo
B. Croce

Corso Umberto I, N. 14
Napoli

* Le lettere del Croce qui edite si conservano nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Ital. Clas. X, cod. CDXXIV = 11734. Nella trascrizione riproduco fedelmente l'autografo mantenendo ogni particolarità grafica. Inserisco tra parentesi quadre le date ricavate dal timbro postale. Nonostante ripetuti tentativi, non mi è stato possibile l'accesso alle lettere del Teza comprese nel carteggio crociano.

¹ Si tratta di B. Croce, *La lingua spagnuola in Italia. Appunti, con un'appendice di A. Farinelli*, Loescher, Roma 1895. Per la riedizione di questo intervento e di altri più sotto citati rinvio, una volta per tutte, a *L'opera di Benedetto Croce*, a cura di S. Borsari, Istituto italiano per gli studi storici, Napoli 1964.

² Difficile, data la vastità degli interessi del Teza, indicare con precisione a quali titoli Croce intendesse alludere; per un quadro generale cfr. C. Frati, *Bibliografia di Emilio Teza*, Premiate Officine grafiche di C. Ferrari, Venezia 1913.

³ Un iniziale e provvisorio panorama di quelle pionieristiche indagini è tracciato da A. Croce, *Gli studi di letteratura spagnola in cinquant'anni di vita intellettuale italiana*, in *Scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo anniversario*, a cura di C. Antoni e R. Mattioli, vol. II, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1950, pp. 71-87.

II

Napoli, 23 maggio '96

Egregio Professore,

La ringrazio della lettera cortese, e della franchezza del suo giudizio. Dunque, la mia critica le pare acre?¹ *Odi et amo*; è questo il mio temperamento; ma per fortuna, il primo dei due verbi non esce dal campo delle lettere.

I miei numerosi appunti di cose spagnuole giacciono per ora in disparte, perché sono occupato in altri lavori tra filosofici e storici. Ma senza dubbio ripiglierò l'argomento, e forse il ritardo gioverà.

Intanto, voglio darle una notizia letteraria. Ho acquistato in questi giorni una raccolta di circa 200 scenarii della commedia dell'arte degli ultimi anni del seicento. È un vero tesoro; ed è la più ampia raccolta che si conosca; e in parte proviene da un *comico* di mestiere. C'è anche uno scenario del *Convitato di pietra* che segue assai da vicino *el Burlador* di Tirso. Lo comunicherò all'amico Farinelli, che così magnificamente ha illustrato il tipo di Don Giovanni². Sull'intera raccolta preparo una notizia per *Giornale storico*³.

E sempre a proposito di cose spagnuole, ho potuto avere dalla Spagna la copia di un rarissimo *romance* (esistente in unico esemplare e restato sconosciuto) sulla famosa leggenda medioevale e meridionale del *Colaprieci, el pece Nicolao*. Lo stampo su di una rivista di qui⁴, con un'illustrazione della leggenda, e gliene manderò copia.

Mi abbia intanto con saluti

Di Lei Dev.^{mo}
B. Croce

¹ Si allude probabilmente al duro giudizio di Croce su Bonaventura Zumbini, espresso nell'intervento su *La critica letteraria. Questioni teoriche*, Loescher, Roma 1895.

² Si tratta ovviamente di Arturo Farinelli (1867-1948), autore tra l'altro di *Don Giovanni*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXVII (1896), pp. 1-77 e 254-326.

³ B. Croce, *Una nuova raccolta di scenari*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXIX (1897), pp. 211-15.

⁴ B. Croce, *La storia popolare spagnuola di Niccolò Pesce*, «Napoli Nobilissima», V (1896), pp. 141-43.

III

Perugia, 26 Sett. '97

Stimatissimo Sig.^r Professore,
 Mi permetto di darle una noia,
 Ella si ricorderà forse del mio nome. Trovandomi qui in villeggiatura a Perugia, ho preso a studiare un curioso poema inedito della fine del sec. XV, e ne farò un articolo per l'Arch. storico delle prov. napol.¹ Ora in questo poema, descrivendosi un viaggio della Regina di Napoli per varii luoghi della Puglia nel 1497, si discorre anche delle accoglienze che ricevette da una delle colonie di schiavoni che erano e sono ancora in Puglia. E il poeta² inserisce alcuni righe in lingua schiavona. Io gliene mando la trascrizione. Potrebbe, senza troppo suo incomodo, fornirmene la traduzione? Le ne sarei gratissimo, e non mancherei di dar la traduzione col suo nome nel mio articolo³.

Io mi trattengo qui fino al 10 di ottobre; tornerò a Napoli alla fine di ottobre. Qui può scrivere: *Pensione delle Belle Arti*. Perugia. A Napoli: *Corso Umberto 14*.

Con ossequii e anticipati ringraziamenti
 suo
 Benedetto Croce

¹ Si tratta di B. Croce, *Isabella del Balzo Regina di Napoli, in un inedito poema sincrono*, «Archivio storico per le provincie napoletane», XXII (1897), pp. 632-701. Poi in parte rifiuto in *Storie e leggende napoletane, Scritti di storia letteraria e politica*, vol. XI, Laterza, Bari 1923², pp. 165-96.

² Si allude a Ruggero di Paziienza di Nardò che compose un poema in otto canti in onore di Isabella ed intitolato *Lo Balzino* (cfr. *Isabella del Balzo regina di Napoli...*, pp. 168-69).

³ Cfr. lettera V, nota 2.

IV

Al Ill.mo prof. Emilio Teza
 Via Zattere 639
 Padova

[5-10-'97]

Stimatissimo Professore,

Grazie della sua pronta e cortese risposta. Se dunque riuscirà a cavar qualche senso dalle parole che le trascrissi, Ella me lo farà sapere¹. Le ricambio i saluti da parte del prof. Guardabassi², che ho visto l'altro giorno, e che conosco sin dall'anno passato. Disponga di me e mi abbia

Suo Dev.^{mo}

B. Croce

¹ Di questa trascrizione, già annunciata nella lettera precedente, non compare traccia tra le carte del Teza. Essa comunque dovette risultare poco leggibile così da richiedere una trascrizione più precisa (cfr. lettera seguente).

² Si tratta probabilmente di Giunio Guardabassi, allora ispettore scolastico a Perugia; cfr. *l'Annuario della Pubblica Istruzione*, Roma 1896, *ad indicem*.

V

Napoli, I Nov. '97

Chiarissimo Professore,

La ringrazio dell'altra sua lettera ricevuta al momento di partire da Perugia. Essendo chiusa quella biblioteca, non potetti far il lucido delle parole schiavone; ma ne avevo già fatta una nuova trascrizione e collazione che sono sicuro sia esattissima, anche perché la scrittura del codice è assai nitida¹. Eccola:

O rauias natgradum smerevonit core nichiasce sninie govorithi nego iamcogoivoda govorasce istmize molimnse orle sidi madonisce dastobogme progovoru bigomte bratta zimaiu pogi dosmeresche dasmole slavonomo despostu istamice smederesche iacomì bopomoste islavi dispot pusti ismederesche tamice iatechni napitati servene crezeze turesche bellocatela vitescocha.

Se riesce a cavarne le mani, me ne scriverà; ma a suo comodo. Io ho già consegnato all'Arch. Stor. nap. il mio articolo su *Isabella del Balzo Regina di Napoli in un inedito poema sincrono*; ma l'articolo non si stamperà se non fra due mesi².

Disponga di me, e mi abbia sempre

Dev.^{mo} Suo
Benedetto Croce

Se vede l'amico prof. Flamini³, le sarei grato se gli facesse i miei saluti.

Via Principessa Elena, n. 14

¹ Cfr. lettera precedente, nota 1.

² Croce riportò poi in nota il passo in lingua schiavona aggiungendo quanto gli aveva comunicato il Teza: «Un amico, dotto conoscitore di lingue slave, mi dice che nelle ultime parole vi è di certo questo: 'che il signore mi liberi dalla prigione... e se me ne libererà, io ti pregherò'» (cfr. *Isabella del Balzo...*, p. 676 nota 1). Nella rielaborazione di questo intervento il Croce, come già anticipato, tolse completamente la nota in questione accennando solamente all'incontro della regina con gli schiavoni di Gioia.

³ Si tratta naturalmente di Francesco Flamini (1868-1922), studioso e docente di letteratura italiana, dal 1896 collega a Padova del Teza.

VI

Al Sig. Emilio Teza

Professore nella R. Università
di Padova.

[17-4-10]

Chiarissimo Prof. Teza,

Il mio amico prof. Giovanni Gentile, della R. Università di Palermo, mi scrive: «Potresti ottenermi dal Teza una copia dei frammenti che egli ha tradotti da Eraclito?»¹. Io ricordando la benevolenza da Lei altre volte dimostratami, mi permetto di pregarla di contentare, se può, il Gentile.

Disponga di me mi abbia con ossequi

Dev.

B. Croce

¹ Si trattava di E. Teza, *Eraclitea. Parole di Eraclito, da Ermanno Diels ordinate, spiegate, e ora fatte italiane*, Tipografia dei Fratelli Gallina, Padova 1903. Per la richiesta di Gentile cfr. le sue *Lettere a Benedetto Croce*, a cura di S. Giannantoni, vol. IV, Sansoni, Firenze 1980, pp. 22-23.

VII

Al Ill. prof. Emilio Teza
all'Università di Padova.

Stimatis. Professore, La ringrazio molto dell'opuscolo *importantissimo*. Spero ch'Ella non dimenticherà d'inviarmi la 2^a parte quando sarà pubblicata¹. Io continuo di tanto in tanto le mie ricerche spagnuole, con la speranza di potere una volta fare un lavoro complessivo.

Disponga di me e mi abbia suo
B. Croce.

¹ Non sono in grado di precisare a quale titolo si alluda anche perché la missiva non è datata.

ANNA CERBO

GIACOMO LEOPARDI E LA POESIA SEPOLCRALE A NAPOLI

1. Durante il soggiorno napoletano, probabilmente fra il 1834 e il 1835, Giacomo Leopardi scrive le due canzoni sepolcrali *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale, dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accomiatandosi dai suoi* e *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*¹, pubblicate nell'edizione Starita del 1835, dove trovano collocazione subito dopo *Aspasia* e prima della *Palinodia*.

I due canti, in strofe libere con rime al mezzo, ricollegandosi al soggetto della canzone *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale* del 1819 (preceduta da un abbozzo in prosa) e al piano di tre elegie intitolate *La Jeune mourante* che compare negli appunti di «disegni letterari»², svolgono i grandi temi dell'ultima meditazione leopardiana:

¹ I titoli riflettono l'affinità di impostazione, di struttura e di contenuto ideologico delle due canzoni e rispondono in generale alla funzionalità del titolo degli altri *Canti*. Rimandano infatti all'intestazione della canzone *Sopra il monumento di Dante che si preparava a Firenze*, ovvero al suo ruolo esplicativo-narrativo. E ancora una volta deludono l'attesa del lettore: i motivi fondamentali sono ben altri da quelli occasionali messi in rilievo. Nella canzone del 1818 sono di natura etica e patriottico-civile (il sonno morale degli Italiani e la loro indifferenza alle tradizioni); nelle *Sepolcrali* del 1835 di ordine filosofico e metafisico. Qui il nucleo tematico è costituito dalle riflessioni sulla *necessità* assurda della morte e del dolore (si vedano in particolare i vv. 62-109 di *Sopra un basso rilievo*). Nella forma allocutoria il linguaggio sepolcrale caratterizza lo svolgimento delle due liriche continuando, in una dimensione realistica e non simbolica, sempre lontana dal Foscolo, quello della canzone *Ad Angelo Mai* dove le tombe «si identificano con l'idea stessa della morte, anzi tendono a porsi come metafore di quella più vera morte che è la decadenza contemporanea» (cfr. L. Blasucci, *Livelli e correzioni dell'«Angelo Mai»*, in *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 81-95. Sul «foscolismo» leopardiano si veda pure C.F. Goffis, *La canzone ad Angelo Mai ed il suo antagonismo con i «Sepolcrali»*, in AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di V. Branca*, vol. IV: *Tra Illuminismo e Romanticismo*, parte II, Olschki, Firenze 1983, pp. 677-702).

Sui titoli non si può poi negare una certa suggestione letteraria, per es. del *Lamento della madre di Eugenia vergine per la partenza improvvisa di essa sua figliuola*, un passo antologizzato nella *Crestomazia italiana*, e delle *Notti romane al sepolcro de' Scipioni dove un vivente conversa con le più illustri larve de' Quiriti* del Verri.

² L'annotazione, che risale probabilmente al 1828, precisa: «Carmi lirici del genere dei *Sepolcrali*» (cfr. *Tutte le opere di G. Leopardi*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano 1945, vol. I, p. 705).

quello del destino di morte degli uomini, con la suprema ricognizione della crudele indifferenza della natura (la prima canzone) e quello della caducità dell'essere umano, messa in rilievo nel contrasto fra la bellezza quasi divina e la sua dissoluzione nell'informe e nell'orrido, ribadita ancora nella contrapposizione di precarietà e viltà della condizione umana da una parte, ed alto sentire dall'altra (la seconda canzone).

Non è possibile comprendere a pieno i due componimenti senza considerare la loro «complementarità ideologica» con le *Operette morali*, col ciclo di *Aspasia*, con la *Palinodia*, i *Paralipomeni*, *La ginestra* e *Il tramonto della luna*. Infatti, l'ultima strofe di *Sopra un basso rilievo* (i vv. 75-109, un buon terzo del canto) ripropone in versi osservazioni del *Dialogo di Plotino e di Porfirio*; *Sopra il ritratto* vede la fragilità della bellezza quale carattere costitutivo della materialità umana, allo stesso modo dell'inarrestabile successione giovinezza-vecchiaia nel *Tramonto della luna*.

2. Il tema della prima *Sepolcrale* è accennato già nella lettera a Carlotta Lenzone da Roma del 29 ottobre 1831, quando il Leopardi parla di «un bassorilievo per la sepoltura di una giovane, pieno di dolore e di costanza sublime» che ha visto allo studio di Pietro Tenerani. Con molta probabilità si tratterebbe del bassorilievo della tomba di Clelia Severini, destinato alla chiesa romana di San Lorenzo in Lucina³. Dal giudizio espresso con tanta brevità sembra che più del contenuto dell'opera teneraniana (d'altronde rinvenibile in consimili monumenti) sia il sentimento che la pervade ad impressionare il Poeta, abituato a sentir vivo questo sentimento solo nei filosofi e negli scrittori classici, da Socrate a Platone, a Seneca, a Marco Aurelio.

In generale la statuaria d'ispirazione neoclassica dello scultore carrarese, che ha interessato pure l'amico Giordani — nel 1826 questi ha pubblicato sull'«Antologia» una descrizione, in forma epistolare, della *Psiche abbandonata*⁴ — gli offre interessanti spunti di riflessione sul vero e sul bello. Infatti nella citata lettera del 1831 il Leopardi insieme al bassorilievo ricorda una *Psiche* che gli è sembrata «bellissima», in sostanziale accordo, s'intende, con le annotazioni di estetica disseminate nello *Zibaldone*.

Le suggestioni provenienti dall'iconografia funebre del Tenerani

³ Su questo bassorilievo si veda L. Serra, *Un marmo di P. Tenerani*, in «Rassegna marchigiana per le arti figurative», VII, 1920-30, pp. 305-06. Cfr. anche A. Giuliano, *Giacomo Leopardi, Carlotta Lenzone, Pietro Tenerani*, in «Paragone», a. XVII, n. 193, 1966, pp. 87-94; A. Vergelli, *Genesi e linguaggio delle sepolcrali leopardiane*, Bulzoni, Roma 1977, pp. 20-21; A. Ferraris, *L'ultimo Leopardi*, Einaudi, Torino 1987, pp. 73-101.

⁴ P. Giordani, *La prima afflizione d'un cuore innocente, ossia una Psiche di Pietro Tenerani. Frammento di lettera a Madama A.C.B. [Adelaide Calderara Buti]*, in «Antologia», novembre e dicembre 1826, vol. 24, pp. 200-202.

possono risvegliarsi nel corso della dimora a Napoli, non solo per la nuova «esperienza di esempi di scultura tombale greca»⁵ (non si esclude che uno di questi abbia potuto ispirare il componimento), ma anche per il fiorire in questi anni di una letteratura sepolcrale locale impregnata di ideologia spiritualistica, che spinge il Recanatense a contrapporre con fermezza il proprio credo materialistico⁶. Le *Sepolcrali* quindi come ulteriori documenti poetici del pensiero leopardiano, come altre tessere della polemica contro le tendenze della cultura napoletana contemporanea. Il che può spiegare la sostenutezza del dettato lirico e la sua volontà di asserire; in più il nuovo atteggiamento del Poeta che si pone con distacco dinanzi alla propria materia, indulgiando nelle constatazioni e nelle considerazioni generali, ricorrendo a procedimenti oppositivi e ipotetici, a casi calcolati di possibile scomposizione/ricomposizione di endecasillabi.

Nell'ambiente partenopeo, accanto ad una produzione che si cimenta intorno al motivo cristiano della morte e alla destinazione celeste dell'anima, c'è pure una letteratura più laica legata alle arti figurative, che trae cioè ispirazione da monumenti o sculture funerarie nell'intento di darne un'interpretazione umana e morale oppure di coglierne la funzione storico-sociale. Pensiamo al sonetto *Ad una Psiche di Pietro Tenerani* scritto da Irene Ricciardi e pubblicato su «L'Iride» del 1834⁷, ove la «vaga fanciulla che siede pensosa» sembra avere qualcosa in comune con la Silvia leopardiana:

Vaga fanciulla che siedi pensosa,
O tu infelice al pari ed innocente,
Beltà finora al mortal guardo ascosa
Perché si mesta in sull'età ridente?

⁵ Dopo la ricca esperienza del soggiorno fiorentino e romano.

⁶ Per la cultura e la letteratura napoletane di questi anni cfr.: L. Settembrini, *Lezioni di Letteratura italiana*, Morano, Napoli 1887, vol. III, pp. 379-95 (CV: *Il gruppo napoletano*); F. De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX, Scuola liberale-Scuola democratica. (Lezioni raccolte da F. Torraca e pubblicate da B. Croce)*, Morano, Napoli 1897 (Lezioni V-XIII), pp. 53 sgg.; B. Zumbini, *Ultimo periodo poetico*, in *Studi sul Leopardi*, vol. II, Barbèra, Firenze 1904, pp. 235-307; G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Vallardi, Milano 1911, vol. I; B. Croce, *Storia del Regno di Napoli*, Laterza, Bari 1925, pp. 238 sgg.; Idem, *Commento storico a un carne satirico di Giacomo Leopardi*, in «La Critica», gennaio 1930 (ora in *Aneddoti di varia letteratura*, III, 2^a ed. Laterza, Bari 1954, pp. 455 sgg.); G. Oldrini, *La cultura filosofica napoletana dell'Ottocento*, Laterza, Bari 1973; M. Sansone, *La letteratura a Napoli dal 1800 al 1860*, in AA.VV., *Storia di Napoli*, vol. IX, Napoli 1973; G. Infusino, *Zibaldone di sventure*, Liguori, Napoli 1987. Si veda pure una mia recente comunicazione: *Il modello dell'«idillio» leopardiano nella poesia napoletana (1830-1840)*, tenuta al Convegno di studi su: *L'opera di G. Leopardi alle fonti della letteratura moderna* (Salerno 25-27 novembre 1987).

⁷ Irene Capecelatro-Ricciardi è una delle poetesse napoletane che fanno capo a M. Giuseppa Guacci Nobile. Collabora al periodico «Lucifero» e scrive soprattutto su «L'Iride», la strenna che, nata nel 1834 e diretta da Giuseppe Del Re, costituisce un vero e proprio repertorio della cultura napoletana del tempo.

Di tutte umane cose disdegnosa,
Sola nel mondo, immobile, tacente,
Chini la fronte, ed in grembo ti posa
La stanca mano abbandonatamente.

Ah tu figuri a noi l'alma romita
Immersa in quell'amabile languore
Ch'è breve posa a travagliata vita.

O Pellegrina! invan sospiri in core
Una dolcezza, una luce smarrita
Per erma via di tenebre e dolore.

Pensiamo al *Sepolcro di Virgilio* di Filippo Volpicella (su «L'iride» del 1835)⁸ e soprattutto alla descrizione *Sopra un bassorilievo di Tito Angelini* di Cesare Dalbono, uscita a Napoli presso la Stamperia del Fibreno nel 1831. Dati i rapporti diretti con l'intellettuale napoletano⁹, non è da escludere che il Leopardi conoscesse lo scritto in cui risalta subito l'attenzione alla mimetica della scultura funeraria (anche questa dell'Angelini è d'ispirazione neoclassica), capace di fissare contemporaneamente nel marmo due «tempi» diversi (*l'essere e l'essere stato*), nel contrasto tra l'immobilità del cadavere e il movimento del compianto dei figli, dei quali è accuratamente studiata la sofferenza in rapporto all'età e quindi alla forza d'animo.

Molto più del Dalbono la concezione laica della morte dell'estetica classica e neoclassica, che affida l'immortalità del defunto al dolore e alla memoria dei vivi, colpisce l'attenzione del Leopardi che la esprime in questi versi della prima *Sepolcrale*, alla luce della propria investigazione e delle proprie nude verità:

Già se sventura è questo
morir che tu destini
a tutti noi che senza colpa, ignari,
né volontari al vivere abbandoni,
certo ha chi more invidiabil sorte
a colui che la morte
sente de' cari suoi. Che se nel vero,

⁸ L'anno prima ha pubblicato, sempre su «L'iride», *La visione del romito di Monte Vesuvio. Leggenda* che si ispira al racconto di Leone Ostiense «nel secondo della sua Cronaca» (pp. 138-42). Cfr. *Della vita e delle Opere di F. Volpicella*, in *Scritti vari di C. Dalbono*, con prefazione di F.S. Arabia, Succ. di Le Monnier, Firenze 1891, pp. 210-46.

⁹ Come apprendiamo da una lettera di C. Dalbono ad Amerigo De Gennaro Ferrigni (*Scritti vari di C. Dalbono*, cit., pp. 526-7). Autore di molte traduzioni dal greco di opere di Luciano e di Platone (per es. *Alcibiade e Fedro*), collaboratore del «Progresso», il Dalbono fu anche autore di opere teatrali, tra le quali *Ruggiero. Azione drammatica da rappresentarsi nel Real Teatro di San Carlo la sera del 12 gennaio 1835* [Musica di Giuseppe Curci], *ricorrendo il fausto giorno natalizio di sua maestà Ferdinando II, re del Regno delle Due Sicilie*, Tipografia Flautina, Napoli 1835. Il Croce lo definisce «ingegno di greca eleganza e scrittore di poche pagine» a differenza del fratello Carlo Tito, «copioso scrittore di storie, romanzi e drammi, convulso, disordinato e scorretto».

com'io per fermo estimo,
il vivere è sventura,
grazia il morir, chi però mai potrebbe,
quel che pur si dovrebbe,
desiar de' suoi cari il giorno estremo,
per dover egli scemo
rimaner di se stesso,
veder d'in su la soglia levar via
la diletta persona
con chi passato avrà molt'anni insieme,
e dire a quella addio senz'altra speme
di risconrarla ancora
per la mondana via;
poi solitario abbandonato in terra,
guardando attorno, all'ore ai lochi usati
rimemorar la scorsa compagnia?
Come, ahi come, o natura, il cor ti soffre
di strappar dalle braccia
all'amico l'amico,
al fratello il fratello,
la prole al genitore,
all'amante l'amore: e l'uno estinto,
l'altro in vita serbar? Come potesti
far necessario in noi
tanto dolor, che sopravviva amando
al mortale il mortal? Ma da natura
altro negli atti suoi
che nostro male o nostro ben si cura¹⁰.

Il racconto figurativo del distacco dagli affetti umani è il frutto di una lunga riflessione sul lutto che, anticipando sottili osservazioni psicologiche in un passo dello *Zibaldone* del 1° dicembre 1820:

[...] Ma ponete che vi si annunzi la morte di uno de' vostri cari e familiari, anche preveduta. Il dispiacere, la rimembranza delle relazioni avute con lui, la novità che introduce nella vostra vita, vale a dire il troncamento di tutte quelle relazioni, e il dover considerare quella persona in un modo tutto diverso dal passato, cioè come morta, come incapace di essere amata o beneficata, di amare e beneficiare ec. ec. tutte queste cose che si presentano in folla alla vostra mente, vi cagionano una confusione un imbarazzo uno stupore tale che voi in luogo di considerare ciascuna parte della cosa, non ne considerate nessuna, non siete capace di valutare né l'estensione né la profondità né la natura della cosa, né di formarvene un concetto preciso, e restandovi solamente l'idea in genere e confusamente, non siete capace di pensarvi, né vi pensate formalmente, non dirò perché non vogliate pensarvi, ma perché non sapete pensarvi. E quindi accade quella cosa osservatissima che le grandi mutazioni, sieno disgrazie, sieno fortune, al primo momento istupidiscono, e non è se non col tempo, che voi considerandone ciascuna parte, ne cominciate a piangere o rallegrarvene separatamente¹¹.

si va, via via, approfondendo in senso morale nell'ultima perorazione

¹⁰ Per le citazioni dai *Canti* ci serviamo della edizione a c. di G. e D. De Robertis, Le Monnier, Firenze 1978 e negli Oscar Studio, Mondadori, Milano 1978.

¹¹ *Zibaldone*, 366-67 (Diamo il numero della pag. autografa, riportato dalla ed. Flora).

di Plotino a Porfirio e ancora di più nella pagina dello *Zibaldone* datata 9 aprile 1827:

Noi piangiamo i morti, non come morti, ma come stati vivi; piangiamo quella persona che fu viva, che vivendo ci fu cara, e la piangiamo perché ha cessato di vivere, perché ora non vive e non è. Ci duole, non che egli soffra ora cosa alcuna, ma che egli abbia sofferto quest'ultima e irreparabile disgrazia (secondo noi) di essere privato della vita e dell'essere. Questa disgrazia *accadutagli* è la causa e il soggetto della nostra compassione e del nostro pianto. Quanto è al presente noi piangiamo la sua memoria, non lui¹².

È inutile aggiungere quanto la meditazione dell'ultima strofe di *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* sia più serratamente indagativa e perciò più drammatica, nella scoperta dell'assurda contraddizione insita nell'operare della natura che, mentre largisce la vita come dono, per «necessità» la toglie, senza risparmiare ai sopravvissuti un lacerante dolore. Una contraddizione insanabile che si riflette nel mondo morale dell'uomo stesso: da una parte la consapevolezza che «il vivere è sventura, / grazia il morir», dall'altra l'impossibilità di «desiderare» la morte di una persona cara o almeno di accettarla senza soffrire.

Rispetto al brano del 1827 i versi citati sono un ulteriore passo in avanti nell'investigazione leopardiana, ma l'uno e gli altri segnano il distacco da quella «filosofia pratica» di Epitteto che il Recanatese avrebbe voluto far propria, dato che «l'uomo non può nella sua vita per modo alcuno né conseguir la beatitudine né schivare una continua infelicità». Si veda infatti la distanza del pensiero dello *Zibaldone* e della canzone sepolcrale rispetto a questo monito del *Manuale di Epitteto* da lui volgarizzato nel 1825:

Quando tu vedi alcuno che pianga o per morte di alcun suo congiunto o per la lontananza di un figliuolo o perdita della roba, guarda che l'apparenza non ti trasporti in guisa che tu pensi che questo tale, a cagione delle cose estrinseche, patisca alcun male vero. Ma tu distinguerai teo stesso subitamente e dirai: questi è tribolato e afflitto, non dall'accaduto, poiché questo medesimo non dà niuna tribolazione a un altro, ma dal concetto che egli ha dell'accaduto. Ciò non ostante tu non farai difficoltà di secondare il suo dolore in parole, ed anco, se occorre, di sospirare insieme seco; ma guarda che tu non sospirassi però di cuore¹³.

La partecipazione commossa del Leopardi non è solo per la condizione dei parenti di fronte all'evento irreparabile della morte, bensì per la stessa «giovane morta» del bassorilievo ispiratore, colta in movimento (*Dove vai?, peregrinando, abbandoni*) secondo l'analogia *partenza-morte* già intuita dal Leopardi fanciullo e già allora accompagnata da un angoscioso e insistente domandarsi:

¹² *Zibaldone*, 4278. Ma si legga l'intera riflessione leopardiana (4277-79) del 9 aprile, Lunedì Santo, 1827.

¹³ Da G. Leopardi, *Opere*, a c. di G. De Robertis, vol. I, Rizzoli, Milano 1965, p. 547.

[...] Io dunque da fanciullo aveva questo costume. Vedendo partire una persona, quantunque a me indifferentissima, considerava se era possibile o probabile ch'io la rivedessi mai. Se io giudicava di no, me le poneva intorno a riguardarla, ascoltarla, e simili cose, e la seguiva o cogli occhi o cogli orecchi quanto più poteva [...] E così la morte di qualcuno ch'io conoscessi, e non mi avesse mai interessato in vita; mi dava una certa pena, non tanto per lui, o perch'egli m'interessasse allora dopo morte, ma per questa considerazione ch'io ruminava profondamente: *è partito per sempre - per sempre? sì: tutto è finito rispetto a lui: non lo vedrò mai più: e nessuna cosa sua avrà più niente di comune colla mia vita*¹⁴.

La fanciulla è indagata nel suo atteggiamento enigmatico, di profonda perplessità: coraggiosamente risoluta nell'accettazione eroica del proprio destino di morte e pure mesta nel rimpianto per la vita da poco stroncata. Negli aggettivi *mesta* e *grave* si coglie qualcosa in più di quell'insoddisfazione conoscitiva (e con essa «un certo pentimento») che accompagna l'anima nel suo partirsi dal corpo, stando ad una annotazione del 4 gennaio 1821¹⁵. Vi si coglie piuttosto un'insoddisfazione di natura etica ed ontologica, cioè la coscienza di un senso di colpa laicamente inteso: la colpa d'essere nata¹⁶, e con ciò l'interiorizzazione di quel dramma, che ha interessato più volte il Leopardi, nello scontro tra il mondo morale e psicologico dell'uomo e la realtà esteriore:

Asciutto il ciglio ed animosa in atto,
ma pur mesta sei tu. Grata la via
o dispiacevol sia, tristo il ricetto

¹⁴ *Zibaldone*, 644-45 (11 febbraio 1821).

¹⁵ «Non solo la facoltà conoscitiva o quella di amare, ma neanche l'immaginativa è capace dell'infinito, o di concepire infinitamente, ma solo dell'indefinito, e di concepire indefinitamente. La qual cosa ci diletta perché l'anima non vedendo i confini, riceve l'impressione di una specie d'infinità, e confonde l'indefinito coll'infinito, non però comprende né concepisce effettivamente nessuna infinità. Anzi nelle immaginazioni le più vaghe e indefinite, e quindi le più sublimi e dilettevoli, l'anima sente espressamente una certa angustia, una certa difficoltà, un certo desiderio insufficiente, un'impotenza decisa di abbracciare tutta la misura di quella sua immaginazione, o concezione o idea. La quale perciò, sebbene la riempia e diletti e soddisfaccia più di qualunque altra cosa possibile in questa terra, non però la riempie effettivamente, né la soddisfa, e nel partire non la lascia mai contenta, perché l'anima sente e conosce, o le pare, di non averla concepita e veduta tutta intiera, o che creda di non aver potuto, o di non aver saputo, e si persuadea che sarebbe stato in suo potere di farlo, e quindi provi un certo pentimento, nel che ha torto in realtà, non essendo colpevole» (*Zibaldone*, 472-73). La riflessione ci pare lo sviluppo di un brano dell'*Axiachus* di Platone (il dialogo citato alla p. 2675 dello *Zibaldone*, 25 febbraio 1823), dove il protagonista così parla a Socrate: «È proprio vero, Socrate, mi sembra che tu dica giustamente. Eppure, non so come, arrivato al momento fatale, i risoluti e sublimi propositi svaniscono a poco a poco, inavvertitamente, e perdono per me ogni valore, mentre persiste un timore, che per ogni verso mi assilla la mente, di perdere questa luce e questi beni, in qualunque luogo io mi trovi a giacere senza più vedere né intendere, putrefacendomi e trasformandomi in vermi ed insetti» (365).

¹⁶ Si rimanda all'interessante relazione di R. Sirri, *Lettura di «Sopra un basso rilievo antico»*, in occasione del Convegno di studi *Leopardi e Napoli* presso l'Istituto «Suor Orsola Benincasa» (Napoli, 7-10 aprile 1987).

a cui movi o giocondo,
da quel tuo grave aspetto
mal s'indovina.

(vv. 8-13).

Questa profonda indagine etico-psicologica — condotta con l'aiuto di Socrate¹⁷ e dei *Dialoghi* di Platone¹⁸ attraverso la mediazione degli studi settecenteschi di psicologia¹⁹ — che scandisce nella forma un'opposizione concettuale²⁰ (si veda la collocazione simmetrica dell'aggettivazione rispetto al sostantivo e l'anafora della congiunzione disgiuntiva *o*, nonché il fenomeno che Costanzo Di Girolamo ha denominato nel 1972 «*overlapping metrico*»²¹), manca nella descrizione che Cesare Dalbono fa del bassorilievo in marmo dello scultore Tito Angelini, posto nella Chiesa di S. Ferdinando. Qui l'attenzione è unicamente sull'abbandono del corpo della signora Donna Lucia Migliaccio Grifeo principessa di Partanna, duchessa di Floridia, e non sul suo atteggiamento morale:

Un placido riposo seppe assai bene ritrarre in essa l'Artefice, e come vogliono i maestri dell'arte, tor via quella contrazione di muscoli la quale pe' sofferiti patimenti rimane le più volte ne' corpi, alcun breve tempo dopo la morte. Perocché in questo l'imitare troppo puntualmente la natura condurrebbe l'artista ad arrecare innanzi fastidio che diletto ai riguardanti, come già intervenne allo stesso immortal Donatello al quale, per sola questa ragione, fu forza di cedere al Brunelleschi, nella nobile gara che v'ebbe tra loro per quella famosa immagine del Crocifisso. [...] Ed è questo il pregio singolarissimo delle arti belle, ch'esse rappresentano

¹⁷ Nell'aspetto grave e composto della fanciulla, come nella decisione del suo gesto, non è difficile rivivere lo stesso atteggiamento di Socrate dinanzi alla morte. In generale il Leopardi assorbe il pensiero socratico sulla morte, compiacendosi di volgere al negativo quelle sublimi considerazioni del Maestro in difesa della certezza e della sostanza del suo spiritualismo. Cfr. M. Carbonara Naddei, *Socrate e Leopardi*, in *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Convegno Internazionale di Studi leopardiani, Olshki, Firenze 1982, pp. 361-72.

¹⁸ Attraverso i *Dialoghi* di Platone il Recanatense va maturando la propria angosciosa riflessione sulla morte, avvertendola nello stesso tempo e come liberazione dai mali esistenziali e come rottura dolorosa del vivere. Soprattutto, partendo da essi (in una continua conferma nei testi biblici) egli arriva, con sorvegliata tensione etica e teoretica alla teoria della colpa, al senso del peccato dell'essere nati che viene a consolidarsi nei versi 50 e 77 della canzone in questione, per accamparsi nel canto della *Ginestra* (ma già si affaccia nell'*Ultimo canto di Saffo*, vv. 37-41 e nel *Dialogo della Natura e di un'Anima*).

¹⁹ Uno spoglio attento dello *Zibaldone* potrebbe permettere la ricostruzione delle notevoli considerazioni leopardiane di psicologia, sulla scia dei recenti studi francesi della disciplina e delle anticipazioni nei filosofi antichi, a partire da Teofrasto (*Caratteri morali* ecc.).

²⁰ Oltre all'intensità di meditazione, tutta la canzone rivela impegno stilistico e retorico. Frequenti il ritmo binario e l'uso anaforico delle congiunzioni disgiuntive *o* e *se*; ricorrenti gli espedienti delle allitterazioni, delle rime e assonanze al mezzo, della ripetizione in forma chiasmatica di certi sintagmi macabri e, infine, presente quel fenomeno di «disseminazione del significante» che Stefano Agosti ha illustrato nella lirica *A. Silvia* (cfr. *Il testo poetico*, Rizzoli, Milano 1972, pp. 39-43).

²¹ Cfr. C. Di Girolamo, *Gli endecasillabi dell'«Infinito»*, in «Yearbook of Italian Studies», Montreal 1972 (poi in *Teoria e storia della versificazione*, Il Mulino, Bologna 1976, pp. 169-181).

anche gli oggetti che sogliono in natura riempire di terrore, per tal modo che senza renderli dissomiglianti dal vero non facciano rivolgere indietro lo sguardo, anzi ti allettino a rimirarli. Questa donna adunque giace supina, ricoperta di una coltre cadente giù in terra con larghe e facili pieghe, e nel braccio che a lei tiene stretto il figliuolo si scorge benissimo l'abbandono di cosa morta²².

Sono osservazioni strettamente legate all'arte figurativa neoclassica che non interessano il Leopardi, teso invece a cogliere il mistero della morte nella sua nuda tragicità e per la fanciulla che muore e per i genitori e parenti che restano nello strazio, come in questi versi di Alfonso da Varano, antologizzati nella *Crestomazia italiana poetica*:

... Dunque l'acerba
morte, che tutto spegne, Amor rinnova?
Dunque uno scioglie, e a l'altro il nodo serba
più amaro? E per chi è polve e per chi vive
va in un colpo di due trofei superba?

(vv. 32-36)²³.

La loro suggestione sul poeta di Recanati è esplicita, sia a livello tematico che stilistico, nonostante l'opposta posizione ideologica e poetica²⁴.

3. Da questo punto di vista il tema del distacco svolto dalla prima *Sepolcrale* non solo non trova riscontri, ma non avrà neppure echi nella poesia napoletana, per la quale il mistero della morte rientra nell'imperscrutabile piano della provvidenza e della giustizia di Dio. Valga il richiamo alla lunga canzone *In morte di Luisa Ricciardi* della Guacci Nobile, di cui riportiamo la seconda stanza, ritenendola significativa per il nostro discorso:

Pur de l'immenso foco
Vive ne' petti nostri una favilla
Che non si spegne per girar di cielo;
E, al segnato suo dì, vie più tranquilla
Salendo ove non è tempo né loco,
Lascia il corpo quaggiù che le fea velo;
E dove accesa di fervido zelo
Visse, e d'amor vestita,
Ogni alto spirito lascia
In desiderio intenso, in grave ambascia,

²² C. Dalbono, *Sopra un bassorilievo di Tito Angelini*, cit., pp. 8-9.

²³ *Visioni sacre e morali* (visione XI). Dalla *Crestomazia italiana. La Poesia* a c. di G. Savoca, Einaudi, Torino 1968, p. 262.

²⁴ Le opere del Varano, infatti, e in particolare le *Visioni*, sono aperte a tematiche d'ispirazione religiosa, impegnate a sostituire il repertorio mitologico con motivi cristiani. Le abbondanti immagini cupe e macabre mirano a scopi moralistici, al fine di incutere nel lettore la paura del peccato. Da una parte una palese ripresa della poetica barocca e controriformistica, dall'altra un'anticipazione della sensibilità romantica.

E la natia contrada impoverita.
Tale, or che d'immortal lume si fascia
Donna, che a l'altrui ben la vita spese,
Oh come fatto se' deserto e cieco
O dolce mio paese!
Quanta cagione hai tu di pianger meco²⁵!

oppure a quella *In morte di un nobile giovanetto* di Francesco Bax²⁶.

Quanto al tema del sepolcro, molte sono le opere poetiche che nell'ambiente culturale napoletano vi si ispirano. Tra queste *l'Ottava scritta sul sepolcro del Tasso a Roma* di Carlo Tito Dalbono, fratello di Cesare:

A te famoso mio concittadino,
In cui tanta fervea forza d'ingegno
Quant'era di perfidia nel destino
Dell'onte sue nel farti ingiusto segno,
Umilmente, o Torquato, a te m'inchino
E questi versi all'urna tua consegno,
E mentre i tuoi compiangio acerbi mali
Come Nume t'adoro infra i mortali²⁷.

il sonetto di Giuseppe Campagna *Visitando un sepolcro al chiarore della luna*, che solo nel titolo rivela una certa sensibilità alla produzione preromantica italiana e straniera, lontano com'è dalle tonalità cupe e malinconiche della poesia notturna e sepolcrale del Gray e del Gessner, mutate invece nelle regioni settentrionali della penisola:

Nel bere per gli occhi avidamente
Il tuo pallido lume ah! tu ben sai,
Luna, com'altra volta io la dolente
Voluttà delle lagrime provai.

Ma più di lagrimar non mi consente
L'esser, qual io già son, misero assai;
Ond'anche in vista di quel sasso argente
Asciutte serbo le pupille ormai.

O sasso, dove si nasconde e serra
Tal che sparve da noi, seco portando
Una gran parte del mio cor sotterra,

L'appressarti pur giovami, ché quando
Son teo io penso al fin d'un'aspra guerra,
E la morte così vo pregustando²⁸.

²⁵ M.G. Guacci Nobile, *Rime*, Stamperia dell'Iride, Napoli 1847, vol. I, p. 52.

²⁶ Cfr. «L'Iride», Napoli, anno ottavo (1841), pp. 145-49.

²⁷ Questi versi apparvero su «L'Iride» del 1835, p. 224.

²⁸ Da *Versi e prose*, pe' tipi di G. Migliaccio, Cosenza 1840. Il Campagna è uno dei migliori verseggiatori degli anni Trenta, nonostante i limiti dovuti ad un costante procedi-

e ancora l'accesso salmo di Francesco Ruffa²⁹: *Le catacombe di S. Genaro*, una delle migliori imitazioni, in chiave etico-religiosa, del carne foscoliano da parte della letteratura napoletana³⁰. Il componimento, in cui il tono invocativo si alterna a quello narrativo, è un inno alle numerose e pur semplici tombe dei martiri, e quindi alla fede e all'eroismo cristiano, con squarci di fervida ispirazione e profondo sentire:

A te deserto, antico
Labirinto di tombe, onde tuttora
Spira un alito amico
Che il fasto uccide e l'umiltà rincora,
Che sol d'orror ti abbelli
E dal nome d'un Martire t'appelli;

A te, che al sol ti ascondi,
Sacra patria de' morti, io venni alfine.
Ed oh quali profondi
Vestigi io scersi di virtù divine!
Ah sotto la tua volta
La legge ch'io cercava era sepolta!

Quegl'innumeri avelli
Nella egual povertà diceano al core:
«Siam tombe di fratelli,
Stretti in un nodo di sublime amore.
Qui posa essi agli affanni
Trovarlo, e all'ira un limite i tiranni».

Tra i lunghi ordini e vari
Di que' sepolcri con modesto esempio
Si ergean poveri altari;
E ben la Fè di Cristo ivi ebbe tempio,
Poi che commercio aprìo
Sol questa Fede tra la Morte e Dio.

Ogni sasso un'ardente
Vampa al cor mi avventava, e mi si fea
Il passato presente.
Folto popolo orante ivi io vedea,
Ne udia la flebil voce;
E oggetto novo mi sembrò la Croce.

(vv. 19-48).

mento astrattivo della sua lirica (come per primo e accertamente ha notato il De Sanctis). Oltre a numerose tragedie (*Lodovico il Moro*, *Sergio*, *Il bosco di Dafne*, *Ferrante*) ha scritto due *Discorsi* di teoria e di critica letteraria: *Intorno alle presenti condizioni della bella letteratura in Italia ed al modo come migliorarle* e *Intorno allo scopo cui dovrebbe mirare la bella letteratura*.

²⁹ Nato a Tropea il 1792, il Ruffa è l'espressione — insieme a Tommaso Gargallo, A. Maria Ricci, il Marchese di Montrone, il duca di Ventignano — di una letteratura ostinatamente classicistica. Scrittore delle appendici letterarie del *Giornale ufficiale delle due Sicilie*, si esercita in una modesta poesia filosofica (soprattutto in sonetti) e in opere drammatiche (*Achille*, *Codro*, *Teramene*). Documento importante di un certo atteggiamento culturale è l'ode *La Poesia e la Filosofia* («L'Iride», 1834, pp. 276-80).

³⁰ Il salmo si può leggere nella citata *Strenna*: «L'Iride» (1835), pp. 337-41.

Quanto poi al tema della morte in età giovanile, altrettanto diffuso nella poesia napoletana del decennio 1830-40, ci sembra opportuno menzionare una lirica di Alessandro Poerio appena ventenne, *In morte di una giovinetta inglese caduta nel Tevere*, e un sonetto della Guacci Nobile del 1834: *In morte di una fanciulla*.

Il componimento del Poerio, che piacque al Croce il quale ne parla in *Terze pagine sparse*³¹ e prima ancora nel saggio *I travagli di uno spirito di poeta* in *Una famiglia di patrioti*³², prende spunto dalla sciagura della figliola di un diplomatico inglese, Rosa Bathurst, annegata nel Tevere il 14 marzo 1824 e compianta anche da Ippolito Pindemonte. Celebra la «schiatta bellezza» unita alla «secreta leggiadria» della sedicenne e ne ritrae un profilo quanto mai fresco ed originale, evocando immagini di vita giovanile e sentimenti di meraviglia di entusiasmo e di gioia; infine ne compiangere la misera fine:

Non fur di giovinezza
più rugiadosa mai, né più odorate
membra, né forme di schietta bellezza
a più secreta leggiadria sposate.
Ella si nacque del Tamigi in riva,
ma d'Italia l'amor come natura
nell'alma le fioriva.

E venne la gentile,
e in Roma i di traeva maravigliando,
e nel lieto suo petto giovanile
quella severa maestà temprando.
Così scherzar s'ardiva in sulla soglia
delle vetuste e dell'eterne cose
senza terror, né doglia.

E sovente si piacque
per li campi cercar la giovinetta
il fosco Tebro, e come quello l'acque
contenute da margini saetta,
tal costei della man sotto l'impero
agitar si godea la violenta
fuga del suo corsiero.

Oh quanto le giovava
errar col fiume, accompagnar le sponde!
Qui tutta nel pensar s'abbandonava;
qui dal suon cupo delle torbid'onde
mirabile diletto ricevea;
ma con l'onde seguenti ahi l'immaturo
suo fato si volvea!

E ruinò veloce,
e 'l bel corpo con l'acque si confuse;
gli occhi alzarsi e le braccia, uscì la voce,

³¹ Laterza, Bari 1955, I, pp. 201-2, 212-13.

³² Ibid., 1919, pp. 43-72.

ma il flutto e 'l mondo sovra lei si chiuse;
e muto il suo perir fu d'ogni traccia.
Raggio di sol non venne in sull'eterno
pallor della sua faccia.

I non la vidi mai
splendor di vita, ma nell'alto petto
viva e morta la vergine portai,
ma la perdei, ma nel dolor l'affetto
mi si rivela, e prego: ove si giacque
miseramente l'insepolta spoglia
passin più lievi l'acque³³.

L'ode è pervasa da una melodia interna, ritraente a pieno i moti dell'animo del poeta — nonostante qualche forzatura o ripresa espressiva come quella data dalla ripetizione della congiunzione *e* all'inizio di tre strofe narrative («*E venne*», «*E sovente*», «*E ruinò*») — che prima si appaga nella visione della vita naturalmente felice della giovinetta inglese e poi si commuove nell'evocazione composta della sua morte immatura: il tutto in un sapiente congiungimento dell'idea del bello femminile, del senso del mistero e dell'idea religiosa, in cui peraltro non tace il sempre vivo sentimento patriottico rivissuto attraverso la fanciulla («*ma d'Italia l'amor come natura/ nell'alma le fioriva*»).

Meno felice dell'ode del Poerio è il sonetto della Guacci Nobile, ma sempre una testimonianza importante nell'ambito di questo genere di letteratura napoletana. Esso esprime una convinzione che si ripete di frequente in poesia, cioè che è meglio morire in età giovane, prima di conoscere le angosce e le delusioni degli anni maturi:

In quella età, che in pargolette membra
Vivacemente l'anima fioriva,
Il ciel t'invola a questa poca riva
Ed a gli amori angelici ti assembla.

O verginella, or godi e ti rimembra
Lieta che il tuo mortal giorno s'apriva,
Poiché nembo di duol te non feriva,
Che i maturi intelletti agita e smembra.

O verginella, e sol ti ardea nel core
Di quella speme candida la face
Che poi muia con gli anni in tristo ardore.

Ahi ben vivesti fin che il viver piace,
E da una cara vision d'amore
Ti risvegliasti ne l'amor verace³⁴!

³³ Citiamo da *Poeti minori dell'Ottocento*, tomo I a cura di L. Baldacci, Ricciardi, Milano-Napoli 1958, pp. 318-20. Sulla poesia del Poerio si vedano anche le pagine di A. Borlenghi, *Due esempi di lirica romantica (Giovita Scalvini e Alessando Poerio)*, in *Fra Ottocento e Novecento*, Nistri-Lischi, Pisa 1956, pp. 89-116.

³⁴ M.G. Guacci Nobile, *In morte di una fanciulla*, in *Rime*, ed. cit., vol. II, p. 151. Si legga pure *In morte di una giovinetta*, *ibid.*, p. 155.

Che questa convinzione, che poi diventa atteggiamento di rassegnazione dinanzi alla morte della fanciulla, sia abbastanza comune lo prova lo spoglio della strenna «L'Iride» e quindi la lettura di testi poetici come *La fanciullezza* di Giovanni Manna³⁵:

O felice colui che la terrena
stanza abbandona pargoletto, e vede
di sua giornata sol l'alba serena!

Immacolato dalla culla il piede
move alla tomba, e tra viole e rose
per fiorito cammino egli procede.

E mentre il cielo e l'aure rugiadose
gli sospiran d'intorno, un lieto addio
dà sorridendo alle create cose,

E si rifugge ignudo spirto a Dio.

(vv. 130-39)³⁶,

oppure *Per una fanciulla* di Pietro-Paolo Parzanese, in particolare la seconda ottava:

Or ti adagi tra i gigli e tra le rose
della morbida tua culla innocente:
né sai quante ore triste ed angosciose
ti serba un avvenir duro inclemente!
Oh! se le care tue luci amorose
un bel morir chiudesse eternamente,
inesperta de' gemiti e del duolo
dal riso al Cielo spiegheresti il volo³⁷!

Sono due esempi di poesia posteriore ma che si muovono sulla traccia del sonetto guacciano, lungo il filo di un'antica tradizione classica e cristiana, in direzione opposta al senso vivissimo di ingiustizia e di non rassegnazione per la morte dei giovani provato dal Leopardi che proprio in questa morte vede e sente la prova più grande della crudeltà assurda della natura.

³⁵ Altro letterato napoletano della scuola del Puoti (cfr. C. Dalbono, *Degli studi in Napoli negli ultimi trent'anni*, in «Museo di scienze e letteratura», IV, 1856, pp. 272 sgg.).

³⁶ «L'Iride», Napoli, anno quarto (1837), pp. 87-88.

³⁷ «L'Iride» (1838), p. 216. Oltre allo spoglio dell'«Iride», è importante quello delle raccolte poetiche di Saverio Baldacchini (intellettuale assai amico del Puoti e impegnato assiduamente nella vita sociale e culturale, collaboratore di vari giornali: «Il Progresso delle scienze, delle lettere e delle arti», l'«Omnibus letterario», il «Salvator Rosa», il «Foglio settimanale»), del quale ci sembra opportuno ricordare due sonetti: *Un uomo infelissimo nella morte del fratello* e *Quando è bello il morir giovane* (in *Riposi ed ombre*, Stamperia del Fibreno, Napoli 1858, pp. 87-88).

4. La posizione del Recanatese è ben chiara fin dalla canzone *Per una donna inferma* del 1819:

Io so ben che non vale
beltà né giovinezza incontro a morte;
e pur sempre ch'io 'l veggio m'addoloro:
che s'io nol veggio, il mio desir prevale,
tanto ch'io spero pur che l'enea sorte
altrove ad altri casi ad altri tempi
riservi i tristi esempi;
fin che dal mal presente è sbigottita
la misera speranza.
Com'or che a l'occidente di sua vita
veggo precipitar questa dogliosa,
poi ch'altro non m'avanza,
già mai di lagrimarla io non fo posa.

Ed è pur tanto bella
e tanto schietta e in così verde etade,
e poco andrà ch'io potrò dire è morta,
è morta e non risponde; ah! poverella!
Che dolor, che lamento, che pietade,
chiusi quest'occhi, e morto questo volto,
e 'l popolo raccolto
dirle per sempre addio...

(vv. 1-21)³⁸,

sebbene egli sembri poi rifugiarsi nel conforto del morire prima di conoscere le brutture del mondo:

Ma questo ti conforti
sopra ogni cosa, ch'innocente mori,
né il mondo ti spirò suo puzzo in viso.

E si riaffaccia nell'idillio *Il sogno* composto nel dicembre del 1820 o nei primi del '21 a Recanati, e precisamente in questi endecasillabi sciolti:

Ella seguì: nel fior degli anni estinta,
quand'è il viver più dolce, e pria che il core
certo si renda com'è tutta indarno
l'umana speme. A desiar colei
che d'ogni affanno il tragge, ha poco andare
l'egro mortal; ma sconsolata arriva
la morte ai giovanetti, e duro è il fato
di quella speme che sotterra è spenta.

(vv. 26-33).

Intuizione lirica di quei lunghi accertamenti psicologici che interessano il Leopardi nell'autunno del 1820, nell'intelligenza dei diversi

³⁸ *Scritti vari inediti di G. Leopardi. Dalle carte napoletane*, Le Monnier, Firenze 1906, p. 35.

atteggiamenti dei giovani e dei vecchi di fronte alla vita e alla morte³⁹.

Per la giovane morta del *Sogno*, come sarà per Silvia, per Nerina e per la «bellissima donzella» del bassorilievo, la morte sopraggiunge inconsolabile, disperata, contraddicendo al suo sentimento esistenziale, allorché il cuore è attaccato alla vita (come degna di essere vissuta) con tutta la forza della speranza. Non è così «sconsolata» la morte per chi ha invece esperito il dolore dell'esistenza e la vanità della speranza.

Il punto di vista leopardiano sul morire alla soglia stessa della vita, quando questa sembra debba mantenere le sue promesse ed è pertanto rallegrata di futuro, viene espresso con ampio respiro lirico e ritmico nella quarta strofe della prima *Sepolcrale*:

Mai non veder la luce
era, credo, il miglior. Ma nata, al tempo
che reina bellezza si dispiega
nelle membra e nel volto,
ed incomincia il mondo
verso lei di lontano ad atterrarsi;
in sul fiorir d'ogni speranza, e molto
prima che incontro alla festosa fronte
i lugubri suoi lampi il ver baleni;
come vapore in nuvoletta accolto
sotto forme fugaci all'orizzonte,
dileguarsi così quasi non sorta,
e cangiar con gli oscuri
silenzii della tomba i di futuri,
questo se all'intelletto
appar felice, invade
d'alta pietade ai più costanti il petto.

Ci colpisce la sentenziosità sintetica dell'attacco, dove il «mai» dà non solo forza ma risonanza alla dolorosa negazione, ovvero alla «credenza» leopardiana più volte riaffermata nel corso dell'attività letteraria, in un consolidarsi di certezza, dalla *lettera a Carlo* per la tentata fuga da Recanati:

Era meglio, umanamente parlando..., ch'io non fossi nato, o fossi morto assai prima d'ora⁴⁰.

ai vari passi dello *Zibaldone*:

Può mai stare che il non esistere sia assolutamente meglio ad un essere che l'esistere? Ora così accadrebbe appunto all'uomo senza una vita futura⁴¹.

³⁹ *Zibaldone*, 277-80 (16 ottobre 1820) e 294-99 (23 ottobre 1820).

⁴⁰ *Lettera* senza data, ma che risale alla fine di luglio 1819.

⁴¹ *Zibaldone*, 51.

Non siamo dunque nati fuorché per sentire qual felicità sarebbe stata se non fossimo nati?⁴²

Tutta la natura è insensibile, fuorché solamente gli animali. E questi solo sono infelici, ed è meglio per essi il non essere che l'essere, o vogliamo dire il non vivere che il vivere⁴³.

fino alla famosa terza strofe del *Canto notturno*⁴⁴.

Ma alla categorica asserzione iniziale della negatività dell'esistenza («Mai non veder la luce/ era, credo, il miglior»)⁴⁵, il Leopardi aggiunge il proprio parere sul tema specifico della morte immatura. Ed ecco l'ampia quanto riuscita dissertazione esplicativa dei versi 28-43, piena del trasporto leopardiano per la giovinezza e traente le conclusioni nella ben nota contraddizione tra il cuore e la ragione («... Ma nata,.../ dileguarsi così quasi non sorta,/ .../ questo se all'intelletto/ appar felice, invade/ d'alta pietade ai più costanti il petto). Ritorna nel participio *costanti* il sentimento di *fermezza*, *intrepidezza* davanti alle sciagure dello stringato quanto efficace giudizio estetico sul bassorilievo del Tenerani («pieno di dolore e di *costanza* sublime»). Sentimento peraltro già presente nel profilo solenne e mesto della giovane, nonché nel pessimismo antico che echeggia subito nei versi, a riprova del rapporto non solo occasionale o visivo ma di pensieri e di sentimenti della canzone del Leopardi con la scultura del Tenerani o comunque con l'*idea* leopardiana di bassorilievo che quella scultura ha senz'altro alimentato. Ma ritorna soprattutto la nozione del «senso dell'animo» dominante nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio*⁴⁶, una conquista importante nel cammino dell'io poetante verso *La ginestra*, vale a dire verso una posizione di apertura all'accettazione dell'esistenza: una posizione che non si ostinerà più ad anteporre il *non essere* all'*essere*. La ragione psicologica finisce col prevalere su quella conoscitiva.

Tuttavia è proprio il «senso dell'animo», nel suo legarsi alle cose e quindi nel cogliere, soffrendo, il non senso della morte dei giovani, ad acuire la lacerazione leopardiana per la contraddizione insanabile

⁴² *Zibaldone*, 676 (18 febbraio 1821).

⁴³ *Zibaldone*, 4133.

⁴⁴ Si veda pure il *Dialogo di Malambruno e di Farfarello*, dove riappare in forma categorica la negatività dell'esistere: «assolutamente parlando, il non vivere è sempre meglio del vivere». Cfr. a riguardo C. Galimberti, *La negazione nelle Operette*, in *Linguaggio del vero in Leopardi*, Olschki, Firenze 1959.

⁴⁵ Il Poeta ripete la prima parte di quella terribile sentenza sul destino umano pronunciata dagli spiriti più sensibili di ogni tempo, forse primo Teognide: «Non esser nato ai terreni è di tutte/ la miglior cosa, e non mai dell'ardente/ sole i raggi veder: nato, al più presto/ d'Averno oltrepasar le porte, e carco/ di molta terra, supino giacere» (in *Fedone*, trad. da R. Bonghi, Bocca, Roma 1881, pp. 14 e 368). Poi Sofocle (*Edipo a Colono*, 1225 e sgg.), Euripide (fr. 287).

⁴⁶ In particolare sul «senso dell'animo» si veda P. Bigongiari, *Leopardi e il «senso dell'animo»*, in *Leopardi e l'Ottocento*. Atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani, Olschki, Firenze 1970, pp. 23-47.

della morte. Anche questa canzone è una testimonianza di come al «tormento del conoscere» pascaliano, «d'ordine logico», si sostituisca nel Leopardi «quello del soffrire, d'ordine psicologico»⁴⁷.

5. Rispetto alla lirica sepolcrale napoletana, quella del Leopardi rappresenta l'altra faccia della medaglia. Se nei versi di poco anteriori di Maria Giuseppa Guacci Nobile, come in quelli posteriori di Giovanni Manna e di Pietro-Paolo Parzanese il tema della morte immatura si accompagna all'immagine dell'oltretomba cristiano, nelle due canzoni *Sopra un basso rilievo* e *Sopra il ritratto* esso si chiude nel ciclo meccanicistico di produzione e distruzione.

Di qui le fredde risposte, contenute nella 3^a strofe, alle interrogazioni che si susseguono nella prima strofe di *Sopra un basso rilievo*:

Morte ti chiama; al cominciar del giorno
l'ultimo istante. Al nido onde ti parti,
non tornerai. L'aspetto
de' tuoi dolci parenti
lasci per sempre. Il loco
a cui movi, è sotterra:
ivi fia d'ogni tempo il tuo soggiorno.

Esse, nel contrarsi quasi epigrafico della lirica⁴⁸, rompono il senso di mistero che si esprime nella lassa intermedia. Intanto continua il fenomeno di apertura metrica dei versi e quindi la presenza di «endecasillabi ombra»; continua il gioco non casuale di allitterazioni implicanti il fonema /t/, ancora nella «disseminazione fonetica» del pronome di seconda persona *ti* («MorTe Ti chiama; al cominciar del giorno/ l'ulTimo isTanTe. Al nido onde Ti parTi,/ non Tornerai. L'aspeTTo/ de' Tuoi dolci parenTi/ lasci per sempre. Il loco/ a cui movi, è soTTerra:/ ivi fia d'ogni Tempo il Tuo soggiorno»), raffigurato in *ulTimo, parTI e parenTI*.

Volutamente il Poeta risponde in ultimo all'interrogativa più inquietante con la quale si apre, non a caso, la prima strofe: «Dove vai?». Nell'individuazione della meta («Il loco/ a cui movi, è sotterra»), con la certezza dell'immutabilità di quella destinazione («ivi fia d'ogni tempo il tuo soggiorno»), è la negazione (come nei *Paralipomeni* VIII, 10) della credenza di una vita ultraterrena e perciò dell'immortalità dell'anima. È esplicita la posizione polemica nei confronti della filosofia e della poesia contemporanee, per esempio verso la Guacci Nobile che accoglie la concezione dell'aldilà d'ispirazione cristiana e ne ripropone l'immagine poetica nella *fronte* («In quella età, che in pargolette

⁴⁷ Cfr. U. Dotti, *Un manuale per ribelli*, in *Il savio e il ribelle*, Editori Riuniti, Roma 1986, p. 72.

⁴⁸ Ricordiamo che, ad accentuare il ritmo spezzato e funereo dei versi, il Leopardi interviene nell'ed. Starita aggiungendo ben tre virgole: dopo *ti parti* e *movi* e prima di *sospira* (cfr. p. 40 della detta ed.).

membra/ vivacemente l'anima fioriva,/ il ciel t'invola a questa poca riva/ e a gli amori angelici ti assembla») e nella *sirima* («Ahi ben vivesti fin che il viver piace, / e da una cara vision d'amore/ ti risvegliasti ne l'amor verace!») del sonetto citato.

E la valenza eversiva si protrae nei versi successivi della canzone, in cui si cela una sferzata all'ottimismo degli spiritualisti coevi:

Forse beata sei; ma pur chi mira,
seco pensando, al tuo destin, sospira.

L'avverbio *forse*, una delle tante *voci vaghe* della lirica leopardiana, non ha tanto la funzione di ridurre la forma asseverativa quanto quella di corrodere di sottile vena sarcastica la breve frase, bruciandone ogni aspetto positivo. Sembrerebbe riproposto, ma solo in apparenza, il binomio *corpo-anima* e quindi *materia-spirito* abilmente confutato in questa pagina dello *Zibaldone*, scritta a Bologna il 26 settembre del 1826:

È chiaro e noto che l'idea e la voce *spirito* non si può insomma e in conclusione definire altrimenti che *sostanza che non è materia*, giacché niuna sua qualità positiva possiamo noi né conoscere, né nominare, né anco pure immaginare. Ora il nome e l'idea di materia, idea e nome anch'essa astratta, cioè ch'esprime collettivamente un'infinità di oggetti, tra se differentissimi in verità [...], l'idea dico ed il nome di materia abbraccia tutto quello che cade o può cader sotto i nostri sensi, tutto quello che noi conosciamo, e che noi possiamo conoscere e concepire; ed essa idea ed esso nome non si può veramente definire che in questo modo, o almeno questa è la definizione che più gli conviene, invece dell'altra dedotta dall'enumerazione di certe sue qualità comuni, come divisibilità, larghezza, lunghezza, profondità e simili. Per tanto il definire lo spirito, *sostanza che non è materia*, è precisamente lo stesso che definirlo *sostanza che non è di quelle che noi conosciamo o possiamo conoscere o concepire*, e questo è quel solo che noi venghiamo a dire e a pensare ogni volta che diciamo *spirito*, o che pensiamo a questa idea, la quale non si può, come ho detto, definire altrimenti. Frattanto questo spirito, non essendo altro che quello che abbiam veduto, è stato per lunghissimo spazio di secoli creduto contenere in se tutta la realtà delle cose; e la materia, cioè quanto noi conosciamo e concepiamo, e quanto possiamo conoscere e concepire, è stata creduta non essere altro che apparenza, sogno, vanità appetto allo spirito. È impossibile non deplorar la miseria dell'intelletto umano considerando un così fatto delirio⁴⁹.

Alla dissertazione segue un attacco generico allo spiritualismo del secolo XIX. All'epoca della canzone in questione, invece, l'offensiva (ormai divenuta difensiva) si concentra contro lo spiritualismo napoletano, si appunta contro la convinzione coscienzialista insofferente per i limiti dell'ideologia sensistica.

A veder bene l'atteggiamento polemico di *Sopra un basso rilievo* è cominciato già nei versi 13-17, dove ci pare che il Poeta insista a posta su incertezze o dubbi per lui inesistenti:

⁴⁹ *Zibaldone*, 4206-7.

... Ahi ahi, né già potria
fermare io stesso in me, né forse al mondo
s'intese ancor, se in disfavore al cielo
se cara esser nomata,
se misera tu debbi o fortunata,

se ripropone subito nei suoi veri termini l'argomento del canto (vv. 18-43), per poi esplodere in questa apostrofe contro la natura crudele e beffarda⁵⁰:

Madre temuta e piana
dal nascer già dell'animal famiglia,
natura, illaudabil meraviglia,
che per uccider partorisce e nutre,
se danno è del mortale
immaturo perir, come il consenti
in quei capi innocenti?

Una delle non infrequenti esplicitazioni di quella che G. Contini definisce «visione provvidenziale a rovescio». Riproposta, in termini molto più disperati, di un consimile quesito petrarchesco alla stessa Natura:

O natura, pietosa et fera madre,
onde tal possa et sì contrarie voglie
di far cose et disfar tanto leggiadre?

D'un vivo fonte ogni poder s'accoglie:
ma Tu come 'l consenti, o sommo Padre,
che del tuo caro dono altri ne spoglie?⁵¹

Nel Petrarca Dio consente la morte ovvero il «disfacimento» delle cose, in Leopardi è l'andamento naturale dell'universo, che è come dire la natura (perciò una provvidenzialità maligna o ignara), che volge tutto al male e alla morte.

Il pessimismo leopardiano ha, almeno in parte, le sue premesse nella *Scrittura* (l'*Ecclesiaste* e il Libro di Giobbe, di cui il giovane Recanatese ha iniziato una versione poetica)⁵² e nella letteratura classica, pur passando attraverso le griglie del materialismo sensistico. Ai testi biblici e a quelli della tradizione letteraria infatti, prima che al sensismo del Condillac o al materialismo del D'Holbach, rimanda il concetto di morte come anti-vita e perciò cessazione dei processi conoscitivi e totale annullamento. Ad essi è legato il rilievo dell'oscurità

⁵⁰ Così nell'abbozzo dell'inno *Ad Arimane* («produzione e distruzione ec. per uccider partorisce ec.»), nello *Zibaldone*, 4485 («per necessità della legge di distruzione e riproduzione») e nella *Palinodia* (6ª strofe).

⁵¹ *Canzoniere*, CCXXXI *I' mi vivea di mia sorte contento*, ed. a c. di G. Contini, Einaudi, Torino 1968, p. 293.

⁵² Cfr. M. Guidacci, *Leopardi e il mondo biblico*, in *Leopardi e il mondo antico*, cit., pp. 471-77.

silenziosa nella dimora sotterranea (vv. 39-40) e dell'incomunicabilità irrimediabile tra il mondo dei morti e quello dei vivi (vv. 87-104)⁵³. Infine l'accentuazione del potere devastante del tempo e della morte, quindi la caducità delle cose umane e soprattutto della bellezza, rappresentata nella rovina di un bel corpo femminile, fin dalla prima strofe di *Sopra il ritratto di una bella donna*:

Tal fosti: or qui sotterra
polve e scheletro sei. Su l'ossa e il fango
immobilmente collocato invano,
muto, mirando dell'etadi il volo,
sta, di memoria solo
e di dolor custode, il simulacro
della scorsa beltà. Quel dolce sguardo,
che tremar fe, se, come or sembra, immoto
in altrui s'affisò; quel labbro, ond'alto
par, come d'urna piena,
traboccare il piacer; quel collo, cinto
già di desio; quell'amorosa mano,
che spesso, ove fu porta,
sentì gelida far la man che strinse;
e il seno, onde la gente
visibilmente di pallor si tinse,
furo alcun tempo: or fango
ed ossa sei: la vista
vituperosa e trista un sasso asconde.

È un aspetto del preromantico motivo dell'*orrore delle rovine*, assai gradito ai poeti italiani del Settecento, da Alessandro Guidi a Francesco Cassoli, a Ippolito Pindemonte, a Diodata Saluzzo Roero⁵⁴ fino al Foscolo e al Leopardi della *Ginestra*. In particolare la stanza citata, per il gusto del macabro e la presenza di elementi «gotici», presenta affinità con taluni brani poetici del canto ottavo dei *Paralipomeni*, dove il Leopardi indugia nella descrizione di cadaveri, soprattutto quello di Federico II imperatore:

Nessun guarda il vicino o gli fa motto.
Se visto avete mai qualche pittura
di quelle usate farsi innanzi a Giotto,
o statua antica in qualche sepoltura
gotica, come dice il volgo indotto,
di quelle che a mirar fanno paura,
con le facce allungate e sonnolenti
e l'altre membra pendule e cadenti,

⁵³ Ci viene in mente «l'iter tenebricosum, illuc unde negant redire quemquam» di Catullo e soprattutto un piccolo squarcio biblico: «Nec revertetur ultra in domum suam, neque cognoscat eum amplius locus eius» (*Job VII 10*). Se il colloquio di Giobbe con Dio e con se stesso sembra essere stato imitato spesso dal Leopardi, lo schema fondamentale del Libro di Giobbe si trova nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*.

⁵⁴ Motivo presente in: *Gli Arcadi in Roma*, v. 10 (Guidi), *All'amico pittore*, v. 19 (Cassoli), *La solitudine*, vv. 1-12 (Pindemonte), *Le rovine* (Saluzzo Roero).

pensate che tal forma han per l'appunto
l'anime colaggiù nell'altro mondo,
e tali le trovò poi che fu giunto
il topo nostro eroe nel più profondo.
Tremato sempre avea fino a quel punto
per la discesa, il ver non vi nascondo,
ma come vide quel funereo coro
per poco non restò morto con loro.

Forse con tal, non già con tanto orrore
visto avete in sua carne ed in suoi panni
Federico secondo imperatore
in Palermo giacer da secent'anni
senza naso né labbra, e di colore
quale il tempo può far con lunghi danni,
ma col brando alla cinta e incoronato,
e con l'imgo della terra allato⁵⁵.

Ma l'orrido della seconda *Sepolcrale* si inserisce in una dimensione drammatica e non satirica dell'esistenza; alimenta un discorso etico e filosofico insieme che trapassa dall'esperienza sensibile alla meditazione universale.

Il tema della precarietà della bellezza⁵⁶, che trova svolgimento nell'intera canzone in cui si rinviene una struttura circolare piuttosto che orizzontale o verticale, si imposta subito su un confronto e un contrasto tra l'immagine remota della donna in vita e nella piena bellezza (come è fissata nel ritratto funebre) e l'immagine presente del suo essere ormai orrido cadavere, a causa dell'azione distruttrice della morte. In ciò la duplice tematica (amore/bellezza e morte) e la struttura «dualistica» della canzone, costruita sull'opposizione di due sentimenti: la sensualità e il sentimento sepolcrale⁵⁷.

Il confronto contrappositivo si regge sull'abile gioco dei tempi verbali («fosti»⁵⁸ - «sei»), sull'appropriata lievitazione linguistico-stilistica e soprattutto sullo schema lirico della enumerazione delle singole bellezze passate della donna (la *bocca*, il *collo*, la *mano*, il *seno*) con

⁵⁵ Da G. Leopardi, *Opere*, tomo I a c. di S. Solmi, Ricciardi, Milano-Napoli 1956, p. 443. Anche la *rovina* del corpo a causa di malattia impressiona il Leopardi (*Zibaldone*, 479; 8 gennaio 1821).

⁵⁶ Rilevante la suggestione della parte iniziale di un componimento del Testi: *Caducità dell'uomo e delle opere umane*, in particolare dei vv. 3-4 («... Bellezza, / pudicizia, virtù Morte non prezza»), in cui si può rinvenire il motivo comune delle due *Sepolcrali* leopardiane e, forse, quello ispiratore di *Per una donna inferma* (cfr. vv. 1-2).

⁵⁷ Cfr. L. Spitzer, *L'«Aspasia» di Leopardi*, in *Studi italiani*, Milano 1976, prima in «Cultura Neolatina», a. XXIII (1963), fasc. 2-3, pp. 113-45. Si vedano ancora gli studi di E. Peruzzi (*Critica linguistica di un canto leopardiano* in «La Cultura», ott. 1970, pp. 467-523) e di F. Fortini («Sopra il ritratto di una bella donna», in *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 56-85).

⁵⁸ L'attacco *Tal fosti* di *Sopra il ritratto* ricorda un verso delle *Rime funebri* del Rosini: *Tal fu il tuo stato* (vol. III della ed. complessiva delle *Opere*, Pisa 1835-51, p. 71). Quelle, infatti, secondo la testimonianza di una lettera del 30 giugno del 1831, esercitarono una grande commozione sull'animo del Recanatese.

i loro effetti sensuali di desiderio e di turbamento su chi le contemplasse e poi del disfacimento delle 'medesime operato dalla morte.

Lo schema risale a molti sonetti e canzoni in cui il Petrarca ricorda e rimpiange i pregi fisici di Laura⁵⁹. Per esempio al sonetto CCXCII:

Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente,
et le braccia et le mani e i piedi e 'l viso,
che m'avean sì da me stesso diviso,
et fatto singular da l'altra gente;

le cresse ch'io d'or puro lucente
e 'l lampeggiar de l'angelico riso,
che solean fare in terra un paradiso,
poca polve son, che nulla sente⁶⁰.

La chiusa della *fronte* («poca polvere son, che nulla sente») deve essere stata presente al Leopardi che, fin dai primi due versi, rammenta in forma diretta alla defunta:

... or qui sotterra
polvere e scheletro sei

e verso la fine del componimento, ancora sulle orme di un verso sentenzioso del *Canzoniere* («Veramente siam noi *polvere et ombra*⁶¹»), chiede all'umana natura:

Natura umana, or come
se frale in tutto e vile,
se *polve ed ombra* sei, tant'alto senti?

coinvolgendola nella dimensione intensamente problematica della propria riflessione, attraverso la constatazione della divaricazione esistente nella materia umana tra i suoi aspetti nobili e quelli vili. Nei versi precedenti infatti il Poeta ha insistito (con una terminologia vaga e preziosa: *sensi*, *beltà*, *eccelsi*, *immensi*, e con un tono emozionale accompagnato ad un ritmo fluido) sulla bellezza, forza vitale e vivificante dell'attività conoscitiva, al pari dell'amore, che poi diventa effimera e addirittura aspetto abominevole al sopraggiungere della radicale negatività della morte.

⁵⁹ Ed è altresì presente in *In morte della sua donna* del Varano: «Udrei, o udir pariami il parlar saggio/ de le pallide labbra e taciturne,/ use a spirar dolcezza a ogni uom selvaggio» (visione XI, vv. 46-8).

⁶⁰ *Canzoniere*, ed. cit., p. 366. Sul raffronto sonetto petrarchesco - canzone leopardiana cfr. L. Blasucci, *Lettura di «Sopra il ritratto di una bella donna»* (relazione tenuta al cit. Convegno di studi *Leopardi e Napoli*).

⁶¹ Sonetto CCXCIV, ed. cit., p. 368. Oltre alle *Rime l'Epistola di F. Petrarca al Cardinal G. Colonna* (che il Leopardi tradusse nel 1827) gli ripropone i temi della fragilità umana e della morte.

La descrizione insistita delle bellezze del corpo fa parte proprio del genere sepolcrale, come potrebbe provare, tra gli altri componimenti, la canzone settecentesca *Ressurga da la tumba* di Girolamo Baruffaldi, falsamente attribuita allo pseudo quattrocentista Andrea de Basso. D'altro canto il Leopardi ne ha dato una giustificazione in una lontana pagina dello *Zibaldone*, a proposito della «straordinaria» efficacia del *ritratto*⁶². E al di là della enumerazione delle membra — che lo Spitzer definisce «pedantesca»⁶³ — anche questo canto sepolcrale, allo stesso modo di *Aspasia*, ci dà uno «straordinario» profilo femminile, non discorde dall'ideale neoclassico di bellezza e non inferiore a quello proposto dal Foscolo nell'ode *All'amica risanata*. Come in questa si sottolinea una qualità della bellezza ritenuta fondamentale dall'estetica classica e umanistica: la luminosità, e quindi la forza dominatrice e il potere illusorio e consolatorio della stessa bellezza:

e in te beltà rivive,
l'aurea beltate ond'ebbero
ristoro unico a' mali
le nate a vaneggiar menti mortali.

(*All'amica risanata*, vv. 9-12)

beltà grandeggia, e pare,
quale splendor vibrato
da natura immortal su queste arene,
di sovrumani fati,
di fortunati regni e d'aurei mondi
segno e sicura spene
dare al mortale stato.

(*Sopra il ritratto*, vv. 25-31).

Questa descrizione leopardiana — in cui il ruolo della bellezza nel deserto del mondo sembra anticipare quello altrettanto reale ed effimero della ginestra nel paesaggio arido del Vesuvio — si integra con quella parallela dei versi 28-30 di *Sopra un basso rilievo*:

... al tempo
che reina bellezza si dispiega
nelle membra e nel volto,

in cui il sostantivo *reina* con valore di attributo e il verbo *si dispiega* ben si corrispondono, tesi a rendere i concetti di grazia e di armonia, proporzione ed equilibrio, di naturalezza e di assolutezza insieme⁶⁴. Eppure

⁶² *Zibaldone*, 2302-3.

⁶³ Cfr. *op. cit.*, p. 266.

⁶⁴ Cfr. le sottili osservazioni estetiche sul rapporto *bellezza-grazia-naturalezza*, prendendo spunto da Montesquieu (*Essai sur le Goût, Du je ne sais quoi*): *Zibaldone*, 198-203, 4-9 agosto 1820. Nel verbo *si dispiega* si coglie il principio teorico della «successione di parti» che è propria della *grazia*, ad indicare nella canzone il nesso assoluto di questa con la *bellezza*: «Al contrario la grazia ha successione di parti, anzi non si dà grazia senza suc-

sul versante teorico-critico il Leopardi interviene più di una volta sul concetto del *bello assoluto* in nome della «varietà» e «relatività» del medesimo. Così in data piuttosto alta (l'11 settembre del 1821) scrive:

Le teorie delle quali i romantici han fatto tanto romore a' nostri giorni, avrebbero dovuto restringersi a provare che non c'è bello assoluto, né quindi buon gusto stabile, e norma universale di esso per tutti i tempi e popoli; ch'esso varia secondo gli uni e gli altri, e che però il buon gusto, e quindi la poesia, le arti, l'eloquenza ec. de' tempi nostri, non denno esser quelle degli antichi, né quelle della Germania, le stesse che le francesi; che le regole assolutamente parlando non esistono⁶⁵.

E ancora due anni dopo, il 20 agosto 1823 continua ad annotare:

Dimostrato che nell'idea del bello non convengono né gli uomini naturali fra loro, né gli spiriti incorrotti e semplici come quelli de' fanciulli, e quindi ch'essa idea non si trova una in natura; e che d'altronde gli uomini colti, savi, esercitati, profondi, gli artisti medesimi e i poeti ec. disconvengono circa il bello, ed anche in cose essenziali, più o meno, secondo la differenza delle nazioni, climi, opinioni, assuefazioni, costumi, generi di vita, secoli; disconvengono, dico, eziandio bene spesso dove credono di convenire [...]; dimostrato, dico, tutto questo, come ho già fatto in molti luoghi, viene a esser provato che il bello ideale, unico, eterno, immutabile, universale, è una chimera, poiché né la natura l'insegna o lo mostra, né i filosofi o gli artisti l'hanno mai scoperto o lo scuoprono, a forza di osservazioni e di cognizioni, come si sono scoperte e si scuoprono le altre idee stabili e invariabili appartenenti alle scienze del vero ec. ec.⁶⁶.

Ad ogni modo il riprodursi dello spunto descrittivo nelle due *Sepolcrali* (gli stessi titoli ne rilevano il taglio espositivo) non altera il carattere raggiunto dalla poesia leopardiana in questi anni nei canti «amorosi»: *Il pensiero dominante* e *Amore e Morte* dove — nota acutamente il Solmi — «il processo di dissoluzione della linea riflessiva in pura linea sentimentale sembra farsi completo»⁶⁷. Infatti nelle due canzoni continuano meditazioni e commemorazioni, esclamazioni e interrogazioni, apostrofi e constatazioni proprie di quei *Canti*. In sostanza il dettato poetico si aggira intorno ai termini della concezione ateo-materialistica leopardiana e intorno alle considerazioni delle immodificabili verità del sentimento.

Di altra natura e molto più modesta la tensione etico-conoscitiva che pervade la letteratura sepolcrale napoletana — riproponente solo in qualche caso gli schemi ormai consunti dell'esperienza ossianica preromantica (*Visitando un sepolcro al chiarore della luna*) — preva-

cessione. Quindi veduta una parte, resta desiderio e speranza delle altre. Perciò la grazia ordinariamente consiste nel movimento: e diremo così, la bellezza è nell'istante, e la grazia nel tempo» (pensiero p. 198). Sul tema della *bellezza* agli inizi dell'Ottocento cfr. R. Assunto, *Verità e bellezza nelle estetiche e nelle poetiche dell'Italia neoclassica e primoromantica*, Edizioni Quasar, Roma 1984.

⁶⁵ *Zibaldone*, 1671.

⁶⁶ *Zibaldone*, 3206-8.

⁶⁷ S. Solmi, *Studi leopardiani*, Adelphi, Milano 1987, p. 31.

lentemente descrittiva commemorativa evocativa, e sempre calata in un'interpretazione religiosamente moralistica della vita.

Intenti educativi e parentetici, civili e moralistici sono presenti quasi dappertutto nei testi poetici menzionati, e persino negli scritti in prosa di Cesare Dalbono (*Sopra un bassorilievo di Tito Angelini*), di Filippo Volpicella (*Il sepolcro di Virgilio*) e di Raffaele Liberatore (*Il sepolcro di re Roberto*⁶⁸); ma predominano nei componimenti in versi *In morte di Luisa Ricciardi* e *In morte di un nobile giovanetto*.

Il primo, prevalentemente narrativo ed evocativo, si compiace di descrivere, contrapponendole, la morte del perfido e quella del virtuoso, nell'intera settima strofe:

Una voce rampogna
In su la morte i tristi, e un vel da gli occhi
Lor cade, e l'opre schiude inique e felle;
E vien che l'ultim'ora orrenda scocchi,
Che tutta carca di tema e vergogna
Dal caro albergo suo l'alma si svelle;
Ma questa, che aspettata era a le stelle,
Poi che al mondo fallace
I sicuri occhi torse,
Vide infinita gente, a cui man porse,
Per lei tolta di guerra e posta in pace.
Indi l'angel di Dio lieto le occorse,
E: Vieni, disse; i figli, a cui se' volta,
Drizzan la mente al tuo medesmo segno:
Quindi leggera e sciolta
Trasse a l'altezza del beato regno⁶⁹.

Il secondo sviluppa, nella descrizione finale della fanciulla che piange la morte dell'innamorato, il tema del lutto della prima *Sepolcrale*. Ma è leopardiano soprattutto nel rigido moralismo della parte iniziale che vede la morte come liberazione dalla corruzione del mondo:

Poiché sembianza alcuna
Non ha della robusta etade antica
Questo tempo ch'or volge,
A gravi falli ed al soffrire avvezzo,
Di morte è fatta amica
La gioventude; ed una
Speme le resta ed un conforto almeno

⁶⁸ Pubblicato su «L'Iride», Napoli, anno quarto (1837), pp. 261-70. Raffaele Liberatore (collaboratore di diversi periodici: «Annali del Regno delle Due Sicilie», «Poliorama pittorico», «Lucifero», «Rivista Napoletana» e «Foglio settimanale», una rivista antiromantica), pur ammirando il Leopardi-poeta, gli preferisce il Mamiani, nel corso di un discorso di comparazione tra l'*Inno ai Patriarchi* del tanto acclamato Vate e quello omonimo del Recanatese. Un giudizio di poco felice auspicio per il nuovo ospite: cfr. *Inni sacri del conte T. Mamiani della Rovere*, in «Il Progresso», Napoli (1833), II, 6, pp. 137-47.

⁶⁹ M.G. Guacci Nobile, *In morte di Luisa Ricciardi*, in *Rime*, cit., pp. 54-55.

Che dal commun disprezzo
La scampi della gente insultatrice;
Ricoverando al rezzo
Del mortifero sonno, ove felice
Crede tranquillamente
Cessar l'ansia del core e della mente⁷⁰.

Il richiamo alla canzone *Per una donna inferma* (vv. 118-20) è facilmente riscontrabile; però la particolare forzatura moralistica del poeta napoletano si ridimensiona subito in una ben precisa visione cristiana della vita e della morte; si integra con una volontà di riscatto sociale e patriottico:

Oh almen sorgesse in petto
De' dorati Signori una virtute
Di educar la lor prole
Al nobile disio della chiarezza;
E novella salute
Quest'italico tetto
E forte scudo racquistar poria;
Così che l'altezza
Dell'alto stato e le superbe voglie,
Temprate alla dolcezza
Della dottrina, ch'ogni bene accoglie,
In umiltà cangiate,
Farien men grama questa nostra etate⁷¹.

6. Ritornando alla prima strofe di *Sopra il ritratto di una bella donna*, aggiungiamo che essa, più che una variazione, segna il capovolgimento del tema winckelmanniano del legame profondo tra la bellezza e la morte. L'io poetante non tarda a distogliere lo sguardo dall'effigie funebre, muta e vana, per fermare l'attenzione su di una situazione inequivocabile, una realtà squallida ma vera: lo sfacelo del bel corpo femminile. Anche in questo caso l'esperienza come unica sorgente della conoscenza reale delle cose. La sensazione alla base del sistema cognitivo e poetico del Leopardi.

Al contrario il sensismo non appaga gli intellettuali e i filosofi napoletani degli anni Trenta, convinti che il vero e l'assoluto non possono derivare dalla contingenza e dalla relatività delle sensazioni, e perciò pronti ad ammonire, come fa Pasquale Galluppi:

[...] non si dee confondere la sensazione, la quale è una modificazione passiva, colle operazioni attive e volontarie dell'intelligenza⁷².

oppure a commentare negativamente, nel caso di Antonio Catara Lettieri:

⁷⁰ F. Bax, *In morte di un nobile giovanetto*, cit., vv. 1-13.

⁷¹ È l'intera quarta strofa.

⁷² *Lezioni di logica e di metafisica*, Napoli 1831, III, lez. LXVIII, p. 143.

[...] Che sarebbe l'uomo limitato alle sole sensitive modificazioni? non più dell'animale che striscia per terra⁷³.

Naturalmente il pensiero filosofico si riflette nella letteratura del tempo, tant'è che nel 1836 Saverio Baldacchini scrive su «Il Progresso»:

[...] Il dubbio, le lamicature, le astruserie sono la morte di ogni buona poesia, che non può stare senza il fervore e la fede, che abitano ne' cuori giovanili⁷⁴.

È ovvio quindi che, trattando il tema della morte, i poeti napoletani si aggirino fiduciosi intorno all'idea e alla visione dell'aldilà, laddove il Leopardi muove e riconduce all'esperienza del soggetto empirico, all'esperienza sensibile e attuale dell'orrido di un cadavere. Proprio quest'orrido della materia umana diventa il terreno propizio per la sua battaglia ideologica. La stessa dei *Nuovi credenti*, della *Palinodia* e della *Ginestra*.

Nonostante sia ricorrente nella letteratura napoletana il *topos* della caducità della bellezza terrena, essa non appunta mai l'attenzione sulla rovina di un cadavere, attenta invece a seguire il destino dell'anima. Ricordiamo questi versi esemplari di *In morte di Luisa Ricciardi*:

Pur de l'immenso foco
vive ne' petti nostri una favilla
che non si spegne per girar di cielo;
e, al segnato suo di, vie più tranquilla
salendo ove non è tempo né loco,
lascia il corpo quaggiù che le fea velo.

(vv. 17-22).

Nella seconda *Sepolcrale*, invece, gli aspetti macabri affiorano nella loro materialità e in contrasto con la sensuale descrizione della bellezza di un tempo: il passaggio avviene per mezzo dell'avverbio di tempo «or» al 1° verso e al verso 17, un deittico che non è solo un nesso formale ma intimo. Essi compaiono con accenti e immagini che

⁷³ *Dissertazione sul sensismo* (1839), in *Scritti editi dal prof. Catara Lettieri*, Messina 1855, p. 35. Molti altri gli intellettuali che da circa un decennio sono sempre più decisi in direzione del coscientialismo, da G. Mazzarella (*Corso d'ideologia elementare*, Napoli 1826) a G. De Pamphilis, (*Genografia dello scibile per elevare a scienza esatta la filosofia dello spirito umano*, Napoli 1829) a V. Tedeschi (*Elementi di filosofia*, Catania 1832-33) a G. Selvaggi (*Grammatica generale filosofica*, Napoli 1839).

⁷⁴ Da *Del fine immediato d'ogni poesia*, in «Il Progresso», XIV (1836), p. 287. È questa la rivista più importante del tempo. Fondata nel 1832, ha come direttore nel primo triennio Giuseppe Ricciardi ed in seguito Ludovico Bianchini, Giuseppe De Cesare e Pasquale De Virgiliis. Tra i collaboratori anche il Troya, il Galluppi, il Puoti e P.E. Imbriani. Cfr. M. Tondo, *Motivi teorici e critica letteraria nel «Progresso»*, in AA.VV., *La cultura letteraria italiana dell'Ottocento*, De Donato, Bari 1976, pp. 187-249.

il Getto definisce di derivazione barocca (lo *scheletro*, il *fango*, la *polvere*, le *ossa*)⁷⁵, riecheggianti da un lato il gusto dell'amico Ranieri, dall'altro esperienze letterarie bene assimilate: le due liriche *La nobiltà e la virtù* e *Caducità dell'uomo e delle opere umane* di Fulvio Testi⁷⁶ e la canzone *Pensiero di morte vicina* di Celio Magno⁷⁷, nonché la poesia del Varano nella derivazione di un lessico e di un'aggettivazione dai toni cupi e violenti («or fango/ ed ossa sei: la vial vituperosa e trista...»), «sozzo a vedere, abominoso, abietto»⁷⁸.

Inseriti nella visuale ateo-materialistica del Leopardi, questi elementi del turpe e del macabro (un poco prima della *Ginestra*) testimoniano definitivamente la critica dell'antropocentrismo e quindi l'anti-umanesimo del Poeta⁷⁹. Nel rifiuto della convinzione umanistica circa la *dignità* e l'*eccellenza* dell'uomo, essi vengono asserviti all'intento di non esorcizzare l'ineluttabilità del gran nulla del destino mortale.

C'è da dire che l'esercizio poetico del Recanatese non contrasta con la sua poetica, se in un pensiero del 13 dicembre del 1822 si può leggere:

Il vero certamente non è bello: ma pur anch'esso appaga, o se non altro, affetta in qualche modo l'anima, ed esiste senza dubbio il piacere della verità e della cono-

⁷⁵ G. Getto, *Barocco in prosa e in poesia*, Rizzoli, Milano 1969, p. 115.

⁷⁶ Cfr. i vv. 41-2 («Copriran breve sasso, angusta fossa/ le tue superbe si ma fraci d'ossa») della prima canzone, e i vv. 11-2 («Vil polve e poca arena/ son or Penelopè, Lucrezia e Laura») della seconda, entrambe inserite nella *Crestomazia poetica*.

⁷⁷ Si vedano i vv. 24-30 («E tu lingua, e tu cor, ch'i vostri lai/ spargete or meco in dolorose note;/ e voi piè, giunti a' vostri ultimi passi;/ non pur di spirti cassi/ sarete, e membra d'ogni senso vote;/ ma dentro a la funesta oscura fossa/ cangiati in massa vil di polve e d'ossa»). Ma è soprattutto l'introspezione etico-psicologica, non disgiunta da ragioni metafisiche, dei versi precedenti a colpire il Leopardi che più volte ne fa oggetto di speculazione e di intuizione lirica. Quest'ultima si allarga in *Sopra un basso rilievo antico* (vv. 75-109), spostando l'attenzione dall'angoscioso stato contraddittorio dell'uomo in prossimità della morte di *Pensiero di morte vicina* a quello ancora più straziante dell'uomo che assiste alla morte di una persona cara. Già per Celio Magno la responsabile di siffatta contraddizione è la natura: «Né piango perché sorte/ larga e benigna abbandonar mi spiacia:/ anzi or con più che mai turbata faccia/ fortuna provo a farmi oltraggio intenta./ Ma se in cotal pensier l'anima immersa/ geme, e lagrime versa,/ e del suo amato nido uscir paventa; natura il fa; che per usata norma/ l'immagine di morte orribil forma». Cfr. E. Taddeo, *Leopardi lettore di Celio Magno*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, I, Bulzoni, Roma 1974.

⁷⁸ Cfr. per es. del Varano *Sopra lo stesso argomento* (visione XI), vv. 24-27: «O mia misera speme e mio dolore,/ fra le spolpate nel funereo seggio/ ossa tue carche di cotanto orrore,/ Amennira, ed è ver ch'io ti riveggio?». Per la presenza varaniana nel «linguaggio fisico» e nel «gusto del corroso, del purulento» della seconda sepolcrale cfr. W. Binni, *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, in *La protesta di Leopardi*, Sansoni, Firenze 1973 e, sempre del Binni, *La poesia di Leopardi negli anni napoletani*, in «La Rassegna della letteratura italiana», anno 84, serie VII, n. 3 (1980), Sansoni, Firenze, pp. 427-457 (in part. pp. 434-35).

⁷⁹ Sull'«anti-umanesimo» del Leopardi si veda: L. Strappini, *Riforme e rivoluzione*, in *Letteratura Italiana*, vol. 5 (*Le questioni*), Einaudi, Torino 1966, p. 279 e ancora: *L'Introduzione del Timpanaro all'ed. italiana del Buon senso* del d'Holbach, Garzanti, Milano 1985; A. Folin, *Heidegger, Leopardi, l'Umanesimo*, in «Alfabeta» n. 95, Aprile 1987, pp. 22-23.

scenza del vero, arrivando al quale, l'uomo pur si diletta e compiace, ancorché brutto e misero e terribile sia questo tal vero⁸⁰.

e se, ancora meglio, il 6 ottobre del 1823 si trova annotato:

Il Tasso, descrivendo i momenti che precedono una battaglia campale, e i due campi ordinati in battaglia (*Gerusalemme Liberata*, c. xx, stanza 30): *Bello in sì bella vista anco è l'orrore, E di mezzo la tema esce il diletto*. Tant'è: ogni sensazione viva è gradevole perciocché viva, benché d'altronde, e pure per se dolorosa o paurosa ec. Fuor di quelle che son dolorose al corpo. All'animo, eziandio dolorose, o altramente spiacevoli, sono sempre in qualche parte piacevoli⁸¹.

Dunque la poesia leopardiana degli ultimi anni ha il suo retroterra teorico nello *Zibaldone* e trova il suo sostegno nel concetto di consolazione del vero poetico, vale a dire nella convinzione che l'effetto della lirica è diverso dall'effetto della realtà delle cose.

La canzone *Sopra il ritratto* è pervasa da una carica innovatrice, rivoluzionaria (alimentata e fatta esplodere proprio dalla cultura napoletana contemporanea o immediatamente precedente), volta a negare la vita ultraterrena, a distruggere ogni illusione dell'immaginazione a schermo del nulla e del vuoto, a demitizzare la stessa funzione eterna-trice dell'arte e della poesia, nel caso specifico del ritratto funebre. Questo infatti appare «immagine vana» e mera «finzione»⁸² e perciò inutilmente collocato sulla tomba:

... Su l'ossa e il fango
immobilmente collocato invano,
muto, mirando dell'etadi il volo,
sta, di memoria solo
e di dolor custode, il simulacro
della scorsa beltà.

(vv. 2-7).

Si veda la forza negativa dei due avverbi (*immobilmente* e *invano*) nella loro disposizione simmetrica rispetto al verbo, e in più la carica semantica dell'aggettivo *muto* nell'allusione-rivelazione di un messaggio estetico: il silenzio dell'arte e della poesia. Una posizione che ammonta al 15 settembre del 1823, allorché il Leopardi disserta sulla pretesa degli antichi che un monumento possa essere eterno:

L'immaginazione e le grandi illusioni onde gli antichi erano governati, e l'amor della gloria che in loro bolliva, li faceva sempre mirare alla posterità ed all'eternità, e cercare in ogni loro opera la perpetuità, e procurar sempre l'immortalità loro e delle opere loro. Volendo onorare un defunto innalzavano un monumento che contrastasse coi secoli, e che ancor dura forse, dopo migliaia d'anni⁸³.

⁸⁰ *Zibaldone*, 2653.

⁸¹ *Zibaldone*, 3617.

⁸² Cfr. M. Fubini, in G. Leopardi, *Canti*, Torino 1974, p. 227 n. 6.

⁸³ *Zibaldone*, 3435.

Una posizione del tutto opposta a quella foscoliana delle Muse espressa nella chiusa dell'ode già menzionata e poi nei versi 230-34 dei *Sepolcri*:

Siedon custodi de' sepolcri e quando
il tempo con sue fredde ale vi spazza
fin le rovine, le Pimplée fan lieti
di lor canto i deserti, e l'armonia
vince di mille secoli il silenzio⁸⁴.

E parimenti opposta a quella di molti lirici italiani del Settecento; per esempio del Guidi di *La fortuna*:

Vive fra l'auree muse;
e i favoriti tuoi figli superbi
allor sarian felici,
se avesser merto d'ascoltarsi un giorno
l'eterno suono de' miei versi intorno⁸⁵.

(vv. 130-34),

o del Cassoli dell'ode *All'amico pittore*:

ma del genio eterne vivono
l'opre egregie, e dalla gloria
n'è segnata in solidissimo
adamante la memoria:
esse al postero valore
stimol sono, e invidia inutile
destar ponno a' regi in core.

(vv. 50-56)⁸⁶.

Ma il rapporto critico del Leopardi è innanzitutto nei riguardi dei *Sepolcri*. Infatti alla negazione della funzione comunicativa del ritratto si aggiunge la negazione dell'utilità della tomba attestante un'ideale sopravvivenza al di là del disfacimento del corpo. La *Sepolcrale* leopardiana destituisce la tomba di quei profondi valori simbolici e spirituali attribuiti ad essa dal Foscolo, oggetto di culto nazionale e privato, veicolo insostituibile di «corrispondenza d'amorosi sensi». E la riduce a un sasso, un involucro che nasconde l'orrore della decomposizione di un corpo:

⁸⁴ Dal vol. *Poesie e carmi*, a c. di F. Pagliai, G. Folena, M. Scotti (edizione nazionale), 1985. La posizione leopardiana è altrettanto distante dal senso di estraneità al fluire del tempo dell'immagine scolpita (simbolo di una «durata interiore») che si coglie nei versi dell'*Ode on a Grecian Urn* (1819) del Keats.

⁸⁵ Da *Lirici del Settecento*, a c. di B. Maier e *Introduzione* di M. Fubini, in *La Letteratura italiana Storia e Testi*, cit., vol. 49 (1959), p. 27.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 682.

... or fango
ed ossa sei: la vista
vituperosa e trista un sasso asconde.

(vv. 17-19)⁸⁷.

È ormai lontano il foscoliano *sentimento della tomba* che il giovane Leopardi ha espresso nel sonetto *Letta la vita dell'Alfieri scritta da esso* (1817) e *Nelle nozze della sorella Paolina* (1824):

... consolata e paga
è quella tomba cui di pianto onora
l'alma terra nativa.

(vv. 93-95),

anche se un atteggiamento antifoscoliano si trova già in un appunto del 3 gennaio 1821:

Venga un filosofo, e mi dica. Se ora si trovassero le ossa o le ceneri di Omero o di Virgilio ec. il sepolcro ec., quelle ceneri che merito avrebbero realmente, e secondo la secca ragione? Che cosa parteciperebbero dei pregi, delle virtù, della gloria ec. di Omero ec.? Tolle le illusioni e gl'inganni, a che servirebbero? Che utile reale se ne trarrebbe? Se dunque, trovatele, qualcuno le dispergesse e perdesse o profanasse, disprezzasse ec. che torto avrebbe in realtà? anzi non oprobria secondo la vera ed esatta ragione? Come dunque meriterebbe il biasimo, l'esecrazione degli uomini civili? E pur quella si chiamerebbe barbarie. Dunque la ragione non è barbara? Dunque la civiltà dell'uomo sociale e delle nazioni, non si fonda, non si compone, non consiste essenzialmente negli errori e nelle illusioni? Lo stesso dite generalmente della cura de' cadaveri, dell'onore de' sepolcri ec.⁸⁸

In *Sopra il ritratto* la tomba (già definita *ignuda*, variante preferita di *inonorata* e *nuda*, nel canto di Silvia) è sentita unicamente quale testimonianza della macabra storia di annientamento e di distruzione della natura⁸⁹.

Ciò avviene proprio quando la lezione dei *Sepolcri* è viva nella poesia napoletana, come ci induce a pensare quest'invocazione del Campagna nella *sirima* del sonetto *Visitando un sepolcro*:

⁸⁷ Già il Pindemonte ha scritto nei *Sepolcri*, vv. 170-72: «Ma il solitario loco orni e consacri/ religion, senza la cui presenza/ troppo è a mirarsi orribile una tomba», indicando in *religion* il sentimento cristiano e quindi la fede nella resurrezione dei defunti.

⁸⁸ Zibaldone, 471-2.

⁸⁹ In *Sopra un basso rilievo* si parla di «oscuri/ silenzi della tomba». E proprio questi versi sembra tener presente, in senso polemico, S. Baldacchini in un sonetto: *Silenzi del sepolcro* forse dedicato al Leopardi (*Polinnia*, versi raccolti nell'inverno del 1859, Stamperia del Fibreno, Napoli 1859, p. 79). Ricordiamo che l'intellettuale napoletano, forte oppositore dell'ideologia ateo-materialistica leopardiana, nel sonetto *A Giacomo Leopardi* immagina il poeta morto nel paradiso cristiano: «Quei che all'itale donne accusa diede/ di far più turpe e col sorriso eterna/ l'itala servitute; or dalla sede/ infinita, superna/ (u' l'alma grave di negata fede/ ascese per intrinseca natura)/ come di sua fattura/ allegrasi di te, che alla rampogna/ con l'esempio rispondi alteramente».

O sasso, dove si nasconde e serra
tal che sparve da noi, seco portando
una gran parte del mio cor sotterra,

l'appressarti pur giovami, ché quando
son teco io penso al fin d'un'aspra guerra,
e la morte così vo pregustando.

oppure certe terzine di *Il nuovo camposanto* di Giuseppe Massa:

Né più spontanei germogliar gli allori
Vedrò sull'urne degli Eroi, ma quelle
Qui di un culto terren la patria onori.
Sublime scuola di virtù son elle
Ai riverenti attoniti nepoti,
E sprone ad opre emulatrici e belle;
E quivi l'ombre ad evocar devoti
Ne verran caldi di fidanza il petto,
E saran di quell'urne i sacerdoti.

(vv. 16-24)⁹⁰;

e più di ogni altro esempio questi versi di Francesco Ruffa dinanzi alle catacombe di S. Gennaro:

Ogni sasso un'ardente
vampa al cor mi avventava, e mi si fea
il passato presente.
Folto il popolo orante ivi io veda,
ne udia la flebil voce;
e oggetto nuovo mi sembrò la Croce.

(vv. 43-48)⁹¹.

Rispetto al carne dei *Sepolcri* la gnoseologia sensistica della se-

⁹⁰ «L'Iride», Napoli, anno quinto (1838), p. 140.

⁹¹ Molto importante pure il profilo in prosa *Le tombe* sull'«Omnibus», Napoli, anno quinto, n. 25, sabato 21 ottobre 1837, pp. 97-99. Lo scritto è pieno di echi foscoliani (per es.: «La virtù è immortale, sopravvive al sepolcro, all'umane vicende, a tutto, ed ha una potenza da reagire sull'opera della natura, da rendere capace di movimento morale l'ossa, le ceneri e la poca terra di cui sono ricoperte...») e si muove in una direzione del tutto opposta a quella delle *Sepolcri* leopardiane: «Unica discrepanza tra l'uomo che vive e l'uomo che fu, è il moto raddoppiato in chi ha l'esistenza, unico in chi la perde! Ma il moto che anima il sepolcro è un'attività interna donde dipende il moto cui distrusse la morte, è di una natura totalmente spirituale, del tutto inverso all'azione della morte, moto periodico che rifugge ogni ostacolo frapposto dalle sozzure della terra, è un'aura celestiale che eccita il pianto, e se la tomba fosse causa d'annichilamento, se col corpo dell'uomo tumulasse la dignità del medesimo, la lacrima sarebbe mai tributata ad un sasso che ricuopra immondezza?».

Il culto della poesia foscoliana è assai sentito nella letteratura napoletana della prima metà dell'Ottocento: cfr. C. Dalbono, *Poesia italiana: Pindemonte, Foscolo, Montrone, Gargallo*, in «Il Progresso», dai torchi di Porcelli, Napoli 1832, vol. I, pp. 289-92. Taluni versi dei *Sepolcri* (per es.: «Sol chi non lascia eredità d'affetti/ poca gioia ha dell'urna») sono citati nelle riviste del tempo o premessi a componimenti funebri (si veda *Prose e Poesie in morte di Giuseppe Cua*, Tipografia di G. Sautto, Napoli, 1855, p. 53).

conda *Sepolcrale* leopardiana è più riduttiva, negando il ruolo attivo a quegli unici *inganni* o uniche *illusioni* (la *poesia* e la *tomba*) non infranti nello scontro foscoliano con la realtà. Ma la negazione dei *miti* è accompagnata dalla scoperta della dimensione della solidarietà, della necessità per la vita umana di vicinanza e di pietà.

DANIELE CONVERSI

GLI STUDI SOCIOLINGUISTICI IN CATALOGNA:
DALLA TEORIA ALLA PRASSI; PROPOSTE PER L'INCLUSIONE
DI UNA METODOLOGIA QUALITATIVA

In questo contributo cercherò di presentare in modo estremamente sintetico lo «stato dell'arte» delle ricerche sociolinguistiche svoltesi nei Paesi Catalani¹, tentando di identificare quelli che possono essere considerati oggi i loro limiti euristici, e quindi proporre alcune alternative metodologiche. Attraverso l'esempio catalano, spero anche che i miei suggerimenti possano contribuire al dibattito internazionale in corso sullo statuto epistemologico della stessa sociolinguistica.

Le origini di una sociologia del linguaggio catalana risalgono alla metà degli anni '60. Non è forse legittimo ascrivere ad un singolo individuo approdi che rispondono ad un movimento di pensiero assai più vasto, sentito e diffuso presso buona parte della società catalana. Ma probabilmente va a Lluís V. Aracil il merito di avere inaugurato l'era della ricerca sociolinguistica nei Paesi Catalani, con due pubblicazioni apparse sulla stampa extra-ispánica² e con una memorabile introduzione all'opera teatrale (per lo più in *sainets*) di Eduard Escalante³. Altri studi apparivano in quegli stessi anni sia a Valenzia che a Barcellona⁴. In realtà la nascita di questa 'corrente' di ricerca implica

¹ Per Paesi Catalani (Pp.Cc.) gli studiosi catalanisti intendono generalmente, oltre alla Catalogna propriamente detta (o Catalogna-Principato), le Isole Baleari, il Paese Valenziano e una Francia meridionale dell'Aragona (all'interno della Spagna), il Rossiglione (in Francia), lo stato di Andorra e la città di Alghero (in Sardegna) terre dove si parla tradizionalmente la lingua catalana.

² Si tratta rispettivamente di Lluís V. Aracil, *Conflit lingüístic et normalisation lingüística dans l'Europe nouvelle* (Comunicazione presentata al Centre Européen Universitaire de Nancy, 1965), [ried. in Aracil, *Papers de sociolingüística*, Edicions La Magrana, Barcelona 1982, pp. 23-38] e Id. *Un dilema valencià*. «Identity Magazine», 24, 1966, Valenzia/Cambridge, pp. 17-29, *in* *infera*.

³ Id. Introduzione a E. Escalante, *Les xiques de l'entresuelo. Tres forasters de Madrid*, Garbí, Valenzia 1968, pp. 9-88. I *sainets* sono brevi lavori teatrali ad atto unico, di carattere comico e popolare. Generalmente venivano rappresentati durante gli intervalli, tra gli atti di un'opera maggiore.

⁴ Sono gli studi di Badia, Vallverdú e Ninyoles, di cui parliamo più dettagliatamente in seguito (pp. 00-00).

la pre-esistenza di una crisi di portata storica, in un momento critico e decisivo per gli stessi destini della cultura catalana⁵. A pochi individui spetta il riconoscimento di aver formalizzato per primi i termini di tale crisi, definendoli all'interno dell'apparato teorico di una disciplina allora ancora *in fieri* nell'arena accademica internazionale, la sociolinguistica.

Dobbiamo quindi chiederci prima: cos'è, ed a che bisogni risponde la sociolinguistica nei Paesi Catalani? Secondo Aracil, «l'interesse pro-

⁵ Cerchiamo di delineare un quadro sinottico della situazione sociolinguistica catalana, la quale presenta elementi peculiari, solo in parte riconducibili al vasto problema internazionale delle «lingue minoritarie». Le due principali caratteristiche che definiscono la situazione catalana sono:

a) L'oppressione subita dalla lingua locale durante secoli di centralismo autoritario, in particolare sotto il franchismo.

b) La difficile integrazione, sia sociale che culturale, di centinaia di migliaia di immigrati, a cui la dittatura, con le sue proscrizioni linguistiche e la proibizione dell'insegnamento in ogni idioma che non fosse la *lengua del imperio*, ha negato qualsiasi possibilità di contatto con la cultura autoctona. I modelli di segregazione residenziale ereditati dal caos urbanistico determinatosi con la fase *desarrollista* degli anni '60 agiscono ancora come freno al contatto tra immigrati ed autoctoni.

Se il punto a) appare oggi superato dalle ampie conquiste culturali prodottesi con il recupero delle libertà democratiche, la sua conseguenza più drammatica e a lungo termine, il punto b), appare tuttora il maggiore ostacolo ad ogni processo di integrazione regionale che non auspichi una rigida spaccatura della società tra due gruppi antagonisti. A partire dalla crisi economica mondiale degli anni '70, il tasso di immigrazione si è comunque stabilizzato fino a presentare casi di emigrazione di ritorno, ma, nonostante ciò, esistono interi quartieri caratterizzati dal monopolio demografico di una determinata regione d'origine.

A volte tale modello di segregazione si spinge fino al punto che, non solo gli abitanti di un determinato quartiere tendono a provenire dalla stessa area geografica, ma tutti gli abitanti di uno stesso palazzo possono essere originari di un solo paese, tendendo addirittura a riproporre il modello della famiglia estesa in un contesto urbano dove essa è del tutto afunzionale, o almeno funzionale solo ad un periodo di profonda crisi socio-economica segnata dalla disoccupazione, che rende la famiglia unico punto di riferimento stabile per la sicurezza economica dell'immigrato.

Si calcola che le persone nate fuori della Catalogna-Principato fossero nel 1975 ben 2.172.262, cioè il 38,39%, su una popolazione di circa sei milioni, cf. L. Recolons, *Les migracions a Catalunya en un nou període demogràfic*, in AA.VV., *Visió de Catalunya. El canvi i la reconstrucció nacional des de la perspectiva sociològica*, Diputació de Barcelona, Barcellona 1987, pp. 257-301, in part. cf. pag. 285. Di questi solo meno della metà ha occasione di usare il catalano quotidianamente. Un'inchiesta assai recente indica però che, grazie ai nuovi programmi di istruzione ed ai nuovi mass-media impiantati dopo il conseguimento dell'autonomia, i livelli di comprensione del catalano si sono alzati rapidamente negli ultimi anni. Così la generazione tra i 18 e i 26 anni presenta una competenza (passiva) più elevata di quella di tutte le altre generazioni, e solo l'1,6% (uomini) e l'1,3% (donne) affermano di non capire il catalano. Institut d'estudis metropolitans de Barcelona, *Enquesta metropolitana 1985-1986. Condicions de vida i hàbits de la població*. A cura di Marina Subirats, Maria Jesús Izquierdo e Faustino Miguélez, IEM, Barcelona 1987 (in corso di stampa). Un commentario di quest'inchiesta appare in F. Vallverdú, *Algunes dades sobre la catalanització a l'àrea metropolitana de Barcelona*. «Treballs de Sociolingüística Catalana», 7, 1987 (in corso di stampa).

Sui nuovi programmi di istruzione bilingue avviati in tutta la Catalogna, cf. D. Conversi, *L'evoluzione dell'insegnamento in Catalogna*. «La riforma della scuola», 1, 1987, pp. 28-36.

prio della sociolinguista è l'uso della lingua, distinto dalla struttura linguistica, che, per accordo generale, costituisce la materia della linguistica *stricta*»⁶. D'altra parte quasi tutti i manuali più diffusi nel nostro paese concordano nel definirla come lo studio dei rapporti tra pratiche linguistiche e società⁷. Definizione ampia e non priva di ambiguità, al cui interno bisogna ricondurre diversi indirizzi ed impostazioni epistemologiche spesso non sovrapponibili. Tuttavia molti manuali evidenziano la distinzione tra sociolinguistica e sociologia del linguaggio; secondo Hudson, ad esempio, se la **sociolinguistica** è «lo studio della lingua in rapporto con la società», la **sociologia del linguaggio** è invece «lo studio della società in rapporto con la lingua»⁸.

Ne risulta che, nei Paesi Catalani, ciò che in un primo tempo era stato comunemente definito come sociolinguistica si avvicina più alla seconda definizione, quella propria della sociologia del linguaggio. A cosa si deve questa apparente incongruenza semantica? Cerchiamo di fornire una risposta risalendo ai retroterra accademici dei principali studiosi che hanno dato vita al nostro campo di ricerca. Ci limiteremo però solo a quattro figure la cui fama ha in parte travalicato i confini della catalanistica e che possono essere considerati come i pionieri sia dell'introduzione della materia nei Paesi Catalani (ed entro certi limiti nell'intera Spagna), sia della diffusione della problematica inerente alla lingua catalana a livello internazionale: parleremo dunque di Antoni M. Badia i Margarit, Francesc Vallverdú, Lluís V. Aracil, Rafael L. Ninyoles.

Di questi, la figura più conosciuta tra gli studiosi italiani è forse quella del linguista Badia i Margarit, la cui vivissima sensibilità per i problemi sociolinguistici traspare anche nei suoi precedenti e più noti lavori⁹, pur nell'assenza della consapevolezza di una metodologia appropriata. La voluminosa ricerca su *La llengua del barcelonins*¹⁰, dedicata a scandagliare gli atteggiamenti e gli usi linguistici degli abitanti di Barcellona, può essere considerata una pietra miliare sulla

⁶ In Aracil, *Papers de sociolingüística*, cit. p. 81.

⁷ Vedasi ad es. G. Berruto, *La sociolinguistica*, Zanichelli, Bologna 1974, G.R. Cardona, *Introduzione alla sociolinguistica*, Loescher, Torino 1987, Id., *Dizionario di linguistica*, Armando, Roma 1987, P. Trudgill, *Sociolinguistics*, Penguin Books, Harmondsworth 1983, J.A. Fishman, *The sociology of language. An interdisciplinary social science approach to language in society*, Newbury House, Rowley, Mass 1972. Trad. it.: *La sociologia del linguaggio*. Roma: Officina, 1975, A. Varvaro, *La lingua e la società*, Liguori, Napoli 1976.

⁸ R.A. Hudson: *Sociolinguistica*, Il Mulino, Bologna 1980, p. 15, trad. dall'originale inglese [= *Sociolinguistics*, Cambridge University Press, Cambridge/Oxford 1980]. Cf. anche quanto affermato da G.R. Cardona, *Introduzione alla sociolinguistica*. Torino: Loescher 1987, p. 160: «la **sociolinguistica** studia le manifestazioni all'interno della lingua», mentre per «la **sociologia del linguaggio** la lingua non è che una delle variabili... Altri usano per coprire questa opposizione, la coppia **micro** — e **macro** — **sociolinguistica**».

⁹ A.M. Badia i Margarit, *Llengua i cultura als Països Catalans*, Edicions 62, Barcellona 1962. Id. *La integració idiomàtica i cultural dels immigrants*. *Reflexions, fets, plans*. «Qüestions de Vida Cristiana», 31, 1966, pp. 9-103.

¹⁰ Id. *La llengua dels barcelonins*, vol. 1, Edicions 62, Barcellona 1966.

strada che ci avvicina ad una conoscenza sempre più dettagliata della realtà sociolinguistica locale. Ma la tecnica da lui impiegata non risponde certo a criteri di stretta rappresentatività, come sarebbe stato lecito aspettarsi da un'inchiesta di tipo quantitativo: i questionari vennero inviati per posta, scegliendo a caso i soggetti. Le risposte furono fatte pervenire da una parte non trascurabile delle persone interpellate, ma non è difficile immaginare come coloro che abbiano risposto (a proprie spese) siano stati già in partenza motivati da un qualche sentimento di vivo interesse per la lingua catalana, e questo era già in definitiva una spia dei loro atteggiamenti positivi verso la lingua. La quantità di risposte ottenute dimostrò comunque la presenza di un diffusissimo interesse popolare per le sorti del catalano, anche se coloro che non erano coinvolti in questa passione rimanevano tagliati fuori dall'indagine. I lavori successivi di Badia¹¹ assumono invece un'angolatura più teorica.

A giudicare dalle numerose occasioni in cui il suo nome viene citato da studiosi di catalanistica sia nostrani che internazionali, anche Francesc Vallverdú, i cui lavori originali sono comparsi sia in catalano che in castigliano, appare come una figura conosciuta in Italia. Solo alcuni suoi articoli sono stati pubblicati nella nostra lingua, ma in Catalogna è molto stimata la sua attività di traduttore della letteratura italiana (tra le traduzioni più recenti, il «Decameron» e «La cortigiana»). La sua formazione giuridica e la sua intensa attività pubblicitica ne costituiscono un interlocutore privilegiato per avvicinarsi alla vasta problematica legata ai diritti linguistici. A lui si devono, tra l'altro, un saggio sulle scelte linguistiche degli scrittori catalani¹², un'introduzione critica al concetto di diglossia¹³, una prima formulazione di teoria sociolinguistica generale¹⁴ ed in particolare un volume in cui vengono presentati e discussi tutti i principali lavori di sociolinguistica apparsi nei Paesi Catalani fino al 1978¹⁵; va però osservato che degli oltre quattrocento titoli presentati nella bibliografia, molti possono essere considerati poco più che *pamphlets* di carattere polemico e apologetico anziché scientifico, quindi privi di ogni riferimento alle moderne metodologie sociolinguistiche.

La formazione di L. Aracil e R. Ninyoles è invece strettamente sociologica. Se per il primo si può parlare di una profonda visione storica venata da influenze fusteriane¹⁶, il secondo predilige un approc-

¹¹ Cf., tra i più recenti, Id. *Llengua i poder*, Laia, Barcelona 1986.

¹² Francesc Vallverdú, *L'escriptor català i el problema de la llengua*, Edicions 62, Barcelona 1968.

¹³ Id. *Dues llengües, dues funcions?*, Edicions 62, Barcelona 1970.

¹⁴ Id. *El fet lingüístic com a fet social*, Edicions 62, Barcelona 1973.

¹⁵ Id., *Aproximació crítica a la sociolingüística catalana*, Edicions 62, Barcelona 1980; Id., *El conflicte lingüístic en Catalunya: historia y presente*, Edicions Peninsula, Barcelona 1981.

¹⁶ Le opere dello storico valenziano Joan Fuster hanno dato impulso ad un'intera corrente di pensiero che ha travalicato di gran lunga i confini del mondo accademico, per

cio derivato dalla psicologia sociale, rielaborando le teorie di Kurt Lewin, Gordon Allport, ecc. Mentre l'interessantissima produzione critica del primo è stata solo recentemente raccolta in due collezioni di articoli, originariamente pubblicati nelle sedi più disperse¹⁷, del secondo abbiamo vari libri, dei quali almeno uno è stato tradotto in italiano¹⁸.

Tutti i lavori di cui abbiamo accennato seguono un'impostazione quasi esclusivamente teorica, con poche o nessuna concessione all'empiria (escludendo, come abbiamo detto, la ricerca di Badia del 1969). Tali studi hanno però aperto la strada percorsa dalla presente generazione di giovani ricercatori catalani che, senza tralasciare di apportare modifiche alla teoria, tendono a muoversi per lo più sul terreno strettamente empirico. Una delle critiche che da questa sede intendo muovere al presente statuto disciplinare della sociolinguistica catalana, riguarda la separazione troppo netta tra questi due momenti: ad una generazione di teorici 'puri' dagli scarsi contatti con la contingenza idiografica, sembra aggiungersi ora una generazione di empiristi quasi altrettanto 'puramente' proiettati nel quantificabile, e che in quanto a teoria tendono a muoversi lungo i binari tracciati dai loro maestri, non riuscendo a proporre alternative ed innovazioni consistenti. Questa insufficienza localizzata si ricollega senza dubbio alla più generale crisi epistemologica della sociolinguistica, crisi che a mio avviso non può che portare ad innovazioni decisive anche in campo teorico, pena il suo naturale riassorbimento nelle due discipline di provenienza, la sociologia e la linguistica (con l'aggiunta della psicologia sociale, per lo studio degli atteggiamenti). Il dibattito internazionale recentemente suscitato intorno a questo problema¹⁹ punta nella direzione di una

diventare un punto di riferimento imprescindibile nei più diversi campi della cultura e della politica valenziana. La *vaexata questio* dell'identità regionale è affrontata da Fuster con un'accorta miscela di lucidità, prospettiva storica e passione, mentre ripercorre le tappe del processo di castiglianizzazione. Cf. J. Fuster, *Nosaltres els valencians*. Barcelona: Edicions 62, 1967, senza dubbio la più popolare fra le sue opere. Da esse prendono ispirazione anche molti lavori di Lluís V. Aracil.

Nella cultura catalana, fatto che la accomuna ad altre culture minoritarie, rivestono un ruolo determinante gli storiografi locali. Ecco in proposito una suggestiva visione di Friedrich W. Nietzsche: «Ciò che è piccolo, limitato, fatiscante e decrepito, acquista un suo proprio decoro ed intangibilità quando l'anima dell'uomo antiquario, protrettrice e venerante, trasmigra in queste cose e vi si prepara un nido familiare. La storia della sua città diviene per lui la storia di se stesso; comprende le mura, la porta con le torri, l'ordinanza comunale, la festa popolare, come un diario figurato della sua gioventù, trovando in tutto questo, se stesso, la sua forza, la sua operosità, il suo piacere, il suo giudizio, la sua follia e modi sgarbati... Così, con questo 'noi', guarda oltre l'effimera e stravagante vita individuale e sente se stesso come spirito della casa, della stirpe, della città» (F. Nietzsche, cit. da F. Ferrarotti, *Storia e storie di vita*, Laterza, Bari 1982, pp. 13-14).

¹⁷ L.V. Aracil, *Papers de sociolingüística*, Edicions La Magrana, Barcelona 1982, Id., *Dir la realitat*, Edicions Països Catalans, Barcelona 1983.

¹⁸ R.L. Ninyoles, *Struttura sociale e politica linguistica*, Armando, Roma 1980, trad. dall'orig. castigliano [= *Estructura social y politica lingüística*, F. Torres, Valencia 1975].

¹⁹ Cf. per esempio P. Muysken, *20 years of sociolinguistics*; «Sociolinguistics», XV, 2,

sempre maggiore integrazione con le altre scienze sociali, e questo non a caso in un periodo in cui la stessa sociologia ha subito modifiche assai profonde, trasformandosi da una scienza eminentemente legata alla statistica in una scienza sempre più vicina alla storia nel suo aspetto macro —, e alla vita quotidiana nel suo aspetto micro —. In particolare, la tesi di Van der Craen²⁰, indica la strada di una sociolinguistica come scienza non empirica, ma ermeneutica. Tale tesi è parallela (o di poco successiva) allo scardinamento del mito paleopositivista della sociologia come scienza *tout court*, la cui aspirazione sempre frustrata a raggiungere con sovrumane fatiche lo status di scienza 'esatta' ha rischiato di suggellarne il ruolo ancillare rispetto alle scienze statistiche e di minarne di conseguenza le possibilità creative autonome. Questa necessità assume un carattere cogente quando si voglia affrontare, come nel caso dei Paesi Catalani, il duplice problema degli atteggiamenti linguistici e dell'integrazione socio-culturale degli immigrati.

Gli atteggiamenti linguistici

Lo studio degli atteggiamenti è pertinenza oggi di una branca delle scienze sociali che non appartiene né alla sociologia né alla linguistica: la psicologia sociale. Per cui lo status epistemologico di una ricerca che voglia approfondire gli atteggiamenti verso una determinata lingua si complica ulteriormente. A partire dagli anni '60, si è sviluppata in ambienti anglo-sassoni, ed in particolare intorno alle figure di Howard Giles e quindi Robert Taylor e Richard Y. Bourhis, una corrente di ricerca dedicata esplicitamente a questo settore, e che potremo definire 'psicologia sociale del linguaggio', anche se molti dei suoi studiosi amano considerarsi semplicemente sociolinguisti o psicologi sociali.

La psicologia sociale è una scienza eminentemente empirica, i cui esperimenti, seppure non slegati da teorie nomotetiche sul sociale, si svolgono quasi per definizione «in laboratorio», hanno cioè la possibilità di essere ripetuti un numero indeterminato di volte, e, date le stesse variabili, le stesse condizioni e lo stesso soggetto (o tipo di soggetto), dovrebbero consentire una sostanziale prevedibilità dei risultati. Si danno quindi, per questa scienza, i due estremi, i due tratti definitivi che permettono di includerla nella 'rosa' delle scienze esatte, l'obiettività e la verificabilità.

Nella psicologia sociale del linguaggio, la cui progressiva rilevanza

1985, pp. 12-19 e R. Van Hout e T. Vallen, *Sociolinguistics: Janus or Aunt Sally*. «Sociolinguistics», XV, 2, 1985, pp. 20-27.

²⁰ P. Van de Craen, *The Status of Sociolinguistics as a Science*. «Sociolinguistics», XV, 2, 1985, pp. 28-41. Id., *Urban Multilingualism from Social Linguistic Perspective*. Comunicazione presentata all'11° Congresso Mondiale di Sociologia, New Delhi, India, 18-23 agosto 1986.

internazionale ha coinciso con il parallelo aumento di salienza di quegli studi che consideravano la lingua come un fatto centrale nella società, hanno prevalso e prevalgono tuttora metodi 'di laboratorio'. Il più conosciuto di questi metodi è la «tecnica di presentazione uniformata» (o *matched guise technique*): un nastro contenente un breve messaggio inciso in due lingue viene fatto ascoltare ad un gruppo di 'giudici', ma costoro ignorano che le due versioni sono ripetute dallo stesso parlante (che è perfettamente bilingue) ed hanno l'impressione di ascoltare due parlanti diversi. I giudici devono esprimere, attraverso un questionario od una «scala di differenziale semantico»²¹, le loro impressioni e valutazioni sulla personalità del parlante. Lo stesso testo può essere ripetuto più volte: normalmente sono tre o quattro le voci scelte dallo studioso ed ognuna di esse ripete lo stesso brano nelle due versioni corrispondenti alle due lingue di cui si vogliono valutare gli atteggiamenti. A parità di stimolo (il testo è spesso qualcosa di freddamente matematico, p. es. l'enunciazione di un teorema di Euclide) e in assenza di altre variabili che possano influire sulla valutazione (anche psicologiche: la personalità dei parlanti, ognuno dei quali parla in due lingue diverse, è esclusa dalla valutazione, essendo la lingua l'unico tratto differenziante) i 'giudici' valuteranno così direttamente la lingua.

Nei Paesi Catalani questa tecnica è stata applicata da diversi studiosi²². L'importanza di tali studi, la loro affidabilità e soprattutto la loro generalizzabilità, hanno implicazioni evidenti per l'attuale fase di diffusione della lingua catalana, in quanto coloro che si occupano di politica linguistica non possono operare nel vuoto e debbono fare riferimento costante ad un flusso continuo di informazioni su atteggiamenti ed usi, che possono continuamente cambiare ed evolversi, rendendo indispensabile la conoscenza di tecniche sempre più approfondite.

²¹ La «scala di differenziale semantico» è un tipo di questionario 'graduato' in cui il soggetto interpellato ha la possibilità di scegliere tra un continuum di opzioni (valutazioni) racchiuse tra due poli semantici dicotomici; es.: molto male, male, indifferente, bene, molto bene.

²² Si tratta di E. Boix, *Tria i alternança de català i castellà: normes d'ús en joves de Barcelona*. Actes del Segon Congrés Internacional de la Llengua Catalana. Area de Sociologia de la Llengua (1987, in corso di stampa); H. Calsamiglia e A. Tuson, *Use of languages and codeswitching in groups of youths in a 'barri' of Barcelona: communicative norms in spontaneous speech*. «International Journal of the Sociology of Language», 47, 1984, pp. 105-121; M. Pueyo, *Vikings i pagesos: una batussa continuada. Assaig per a un estudi de les relacions interdialectals en català*. «Treballs de Sociolingüística Catalana», 3, 1980, pp. 83-102; M. Ros i Garcia, *Speech attitudes to speakers of language varieties in a bilingual situation*. «International Journal of the Sociology of Language», 47, 1984, pp. 73-90; K. Woodard, *The politics of language and ethnicity in Barcelona*. Tesi di laurea Ph.D. non pubblicata: University of California, Berkeley (Department of Anthropology), 1983; Id., *A formal measure of Language attitudes in Barcelona: a note from work in progress*. «International Journal of the Sociology of Language», 47, pp. 63-71; 1984; Id., *Status i solidarietat*. Atti del Segon Congrés Internacional de la Llengua Catalana. Area de Sociologia de la Llengua, Barcelona 1987.

dite per consentire una valutazione il più vicino possibile alla realtà sulla quale si pretende di agire. La sfida che i catalani si trovano oggi ad affrontare è, come sappiamo, decisiva: se da una parte la società catalana ha un inalienabile diritto a reclamare la piena normalizzazione della propria lingua, non è possibile né realistico pensare che essa possa essere imposta artificialmente dall'alto, e così infatti non è e non è stato. Va dunque esclusa ogni operazione di stampo ingenuamente dirigistico: la storia stessa ci ha insegnato come ciò possa rivelarsi drammaticamente controproducente²³.

Lo studio scientifico degli atteggiamenti dovrebbe allora costituire una parte non irrilevante di ogni progetto seriamente orientato verso il recupero del catalano. La mia proposta ruota intorno ad un ulteriore approfondimento di tali considerazioni. Alla visione che tende a considerare gli obiettivi umani della normalizzazione linguistica come oggetti amorfi su cui si vorrebbe fare agire il progetto di una rapida catalanizzazione, bisogna sostituire un approccio che consideri al contrario *els altres catalans* come soggetti e protagonisti dei nuovi cambiamenti della società catalana, anche laddove si verificano sporadiche resistenze verso l'acquisizione e/o l'utilizzazione della nuova lingua²⁴.

²³ Proprio nei Paesi Catalani la campagna di efferata vessazione a cui è stata secolarmente sottoposta la lingua catalana e coloro che la parlavano, è solo in parte riuscita a conseguire i propri fini di glottofagia etnocida, contribuendo anzi a ravvivare tra i catalani una forte coscienza della propria identità.

²⁴ Gli atteggiamenti degli immigrati verso la lingua catalana (e verso una sua sempre più ampia utilizzazione in tutti i settori della vita pubblica), sono stati tradizionalmente assai positivi, da tempo immemorabile. Alcune indagini forniscono percentuali significative, per cui la buona disposizione verso una maggiore presenza del catalano (e verso maggiori opportunità di apprenderlo) varia tra il 74% ed il 98% nelle diverse ricerche. Cf. ad esempio Modest Reixach, *Coneixement i ús de la llengua catalana a la província de Barcelona*, Departament de Cultura / Generalitat de Catalunya, Barcelona 1986; Carlota Solé, *La integració sociocultural de los inmigrantes en Cataluña*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid 1981; Miquel Strubell i Trueta, *Trets lingüístics de la societat catalana* (in AA.VV., *Visió de Catalunya. El canvi i la reconstrucció nacional des de la perspectiva sociològica*, Diputació de Barcelona, Barcelona 1987, pp. 407-423); Id., con Joan M. Romani, *Perspectives de la llengua catalana a l'àrea barcelonina (Comentaris a una enquesta)*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Institut de Sociolingüística Catalana, Barcelona 1986; Joaquim Torres, *Les enquestes sociolingüístiques catalanes entre 1975 i 1985*. «Treballs de Sociolingüística Catalana», 7, (in corso di stampa); Institut d'estudis metropolitans de Barcelona, *Enquesta metropolitana 1985-1986. Condicions de vida i hàbits de la població*. A cura di Marina Subirats, Maria Jesús Izquierdo e Faustino Miguélez, IEM, Barcelona 1987 (in corso di stampa).

Perché allora, nonostante questa spiccata tendenza all'integrazione socio-culturale, la realtà ci dimostra che in molte aree di Barcellona il codice prevalente è ancora il castigliano? Perché essa non ha potuto tradursi nella pratica? Tutta la letteratura sociopsicologica sugli scarti esistenti tra atteggiamenti e comportamenti reali può venirci incontro. Tuttavia una considerazione prioritaria è quella che ci impone di considerare come causa principale la segregazione residenziale degli immigrati in virtuali ghetti monolingui, che, indipendentemente dall'introduzione del catalano nella scuola, nei mass-media e negli uffici, rendono impossibile una sua utilizzazione più che occasionale.

Si tratta perciò di un caso assai diverso da quello di altre minoranze linguistiche europee, fino al punto che per il catalano può parlarsi di «prestigio relativo», derivato dal suo

Mi spiego meglio: tutte le tecniche finora usate, con poche eccezioni²⁵, tendono ad astrarre i soggetti intervistati dalla loro situazione reale di esseri vivi, vissuti, con una loro storia alle spalle, spesso personale e irripetibile, interagenti con un insieme fluttuante di interlocutori, in un ambiente dove a volte il conflitto linguistico investe l'individuo in prima persona, assumendo connotazioni personali continuamente rafforzate dal sociale e potenzialmente suscettibili di sviluppi anche inattesi.

Ciò che sto difendendo in questa sede è la necessità di un orientamento euristico qualitativo. Se le tecniche quantitative prevedono la selezione di un campione, la cui proprietà fondamentale è la rappresentatività, cioè la possibilità di parlare a nome del gruppo o della società che si vuole prendere in esame, racchiudendo in sé tutte le sue caratteristiche essenziali, esse non possono generalmente permettersi considerazioni approfondite, né indicazioni fondamentali sulla reale situazione umana degli intervistati.

Un'altra delle accuse che vengono comunemente mosse alla sociologia, in particolare quella che ha imperversato in America negli anni '60 (e che molti sociologi italiani sono stati pedissequamente tentati di imitare), è la mancanza quasi totale di una coscienza storica. Negli ultimi dieci o cinque anni, si è invece affermata, questa volta a partire dall'Europa, una visione completamente diversa del valore epistemologico della sociologia, ove quest'ultima arriva a configurarsi come parte essenziale della storia²⁶. E questo non a caso avviene nel momento stesso in cui, dopo decenni di mutue diffidenze, la storia riscopre e si apre alla sociologia. Dalla scuola francese degli *Annales*, la «nuova storiografia», con autori come Braudel, Le Roy Ladurie, Chesneaux, e tra i quali possiamo includere forse lo stesso Vilar²⁷, ha spostato progressivamente il centro dei suoi interessi dai grandi personaggi e dai grandi eventi al quotidiano, agli aspetti più significativi della vita materiale, alle biografie individuali. D'altra parte la sociologia ita-

uso sia da parte delle classi medie locali, sia soprattutto da parte dell'«intelligenza» e dei settori sociali più creativi della metropoli. Una volta cadute le barriere della dittatura, la cultura catalana si sta rivelando ogni giorno di più come una cultura in catalano, e il catalano sembra procedere a grandi passi verso la dimensione che gli spetta: quella di una lingua a livello europeo, seppure di diffusione ristretta.

²⁵ L'unico approccio pubblicato di questo tipo è quello di C. Bierbach, *Aproximacions a la significació de les actituds lingüístiques: dos estudis de cas*. In «Treballs de Sociolingüística Catalana», 5, 1983, pp. 93-121. Cf. Id. *Catalans i immigrants a un barri perifèric de Barcelona. Estudi de sociolingüística interpretativa*. Actes del Segon Congrés Internacional de la Llengua Catalana. Area de Sociologia de la Llengua (1987, in corso di stampa).

²⁶ Abrahms, *Sociologia storica*. Bologna: Il Mulino, 1985; Franco Ferrarotti, *Storia e storie di vita*, Laterza, Bari 1982; Id. *Storia e vita quotidiana*. Bari: Laterza, 1986; Piotr Sztompka, *The renaissance of historical orientation in sociology*. «International Sociology», vol. 1, 3, 1986, 321-337.

²⁷ P. Vilar, *La Catalogne dans l'Espagne moderne*. Vol. 1, Flammarion, Paris 1977.

liana, grazie ad autori come Franco Ferrarotti²⁸, ha prontamente accolto queste tendenze, inserendole in una corrente di studi già precedentemente viva, che si occupava delle 'storie di vita', cioè delle biografie individuali di pochi individui, a volte di un solo personaggio o di un gruppo primario, come nel caso dei lavori pionieri di Oscar Lewis sulla famiglia Sánchez²⁹; in Spagna tali tipi di studi ha dato già i suoi risultati con l'opera di Marsal, in cui un emigrato di ritorno dall'Argentina racconta in prima persona la sua storia, ricca di vissuti intensamente personali³⁰.

Nasce qui il principale punto di attrito tra sociologia qualitativa e sociologia quantitativa: come farà la prima a passare dall'idiografico al nomotetico? Come muoversi da situazioni personali ed irripetibili ad ipotesi e constatazioni suscettibili di generalizzazione? Ma d'altra parte come può un approccio quantitativo rendere conto degli eventi reali che si nascondono dietro la rigida astrattezza di scarni panorami farciti di cifre decontestualizzate? Se la prima visione ha avuto non poche difficoltà ad affermarsi all'interno di una sociologia dominata e quasi sclerotizzata dall'empirismo astratto, la seconda tende ancora ad accettare la prima solo come appendice, come elemento ancillare od 'abbellimento' dei suoi programmi, rifiutando di riconoscerne una validità euristica autonoma. Come è facile comprendere si tratta di un'opposizione fittizia, in quanto, per la nostra conoscenza, non dobbiamo scartare né l'uno né l'altro approccio. Va però sottolineato che la pretesa «obiettività» ed avalutatività delle scienze sociali quantitative è un falso accademico, in quanto nessun intervistatore, né tantomeno chi commissiona le interviste, ha il dono dell'imparzialità (a meno di essere un cinico osservatore indifferente al caso che studia, fatto che ne inficierebbe la possibilità di compiere indagini umanamente valide).

Nello studio degli atteggiamenti linguistici si presenta esattamente il problema di come approfondire le loro cause e le motivazioni prime. E questo le tecniche quantitative non possono conseguirlo con precisione ed attendibilità; ecco quindi che si rende scientificamente necessario il ricorso ad interviste in profondità, anziché a questionari chiusi, i quali permetterebbero soltanto una conoscenza superficiale della realtà. La tecnica stessa delle storie di vita, spostando il focus dell'attenzione dalla lingua in sé al vissuto personale dell'intervistato permette di cogliere le ragioni più remote e le sfaccettature più intime e più nascoste degli atteggiamenti linguistici. D'altra parte è possibile utilizzare all'interno delle storie di vita, tecniche specifiche come le

²⁸ Franco Ferrarotti, *Storia e storie di vita*, Laterza, Bari 1982; Id., *Storia e vita quotidiana*, Laterza, Bari 1986.

²⁹ O. Lewis, *Los hijos de Sánchez*, Fondo de Cultura Económica, Mexico 1964.

³⁰ Juan F. Marsal, *Hacer la América. Autobiografía de un inmigrante español en la Argentina*. Institut Ditella, Buenos Aires 1969. [Ried. Ariel, Barcelona 1973].

cosiddette 'interviste focalizzate' o 'convergenti', che consentono di concentrare l'attenzione su di un determinato aspetto del vissuto, nel nostro caso la lingua.

Un'indagine recentemente portata a termine³¹ riunisce i due momenti, qualitativo e quantitativo, limitatamente allo studio della comarca di Els Ports, nel Paese Valenziano. In un'altra inchiesta³², ancora in corso nella città di Barcellona, viene affrontato lo studio degli atteggiamenti degli immigrati verso il catalano, in particolare gli atteggiamenti negativi, con l'uso di interviste aperte e focalizzate.

Con i primi risultati pervenuti da tali due inchieste, è possibile cominciare a trarre alcune deduzioni di carattere metodologico. La principale riguarda la difficoltà se non l'impossibilità di condurre indagini di questo tipo, senza un'approfondita conoscenza della situazione sociolinguistica generale dell'area studiata; ciò implica la necessità di tenere conto di tutte le ricerche rilevanti (storiche, quantitative, ecc.) prima condotte. Inoltre è necessaria una conoscenza approfondita della storia regionale (non solo della storia linguistica), e della situazione politica presente e passata. Solo dall'integrazione di queste ed altre discipline può svilupparsi una sociolinguistica qualitativa dall'ampio respiro, contribuendo in modo forse decisivo all'affermarsi della sociolinguistica come scienza specifica dello studio dei rapporti tra lingua e società, il che include sia gli usi che gli atteggiamenti linguistici. Da quanto detto emerge anche un'altra critica, destinata più in particolare agli studi sugli atteggiamenti linguistici (ad esempio le ricerche catalane prima menzionate), circa il loro carattere eccessivamente glottocentrico, cioè il considerare la lingua come variabile spesso isolata da altri fattori macrosociali. Un approccio realmente sociologico, necessario una volta riconosciuto l'intrinseco legame tra lingua e politica, richiama il riappropriarsi della lingua all'interno di una graticola di variabili, in cui essa possa essere considerata, a secondo del contesto, come variabile dipendente o indipendente³³.

³¹ Daniele Conversi e Ernest Querol, *Estudi sociolingüístic de la Comarca d'Els Ports*. València, 1987 (in corso di stampa).

³² Daniele Conversi, *Diglossia e conflitto nella sociolinguistica catalana*. «La critica sociologica», 73, pp. 119-126, 1985, Id., *Actitud lingüística i estereotips a la ciutat de Barcelona: un estudi sobre les resistències a l'aprenentatge i a l'ús del català*. Barcelona. Ricerca in corso di elaborazione.

³³ Desidero esprimere i miei ringraziamenti a Francesc Vallverdú e ad Emili Boix per l'aiuto e per i commenti all'estensione del presente contributo.

ROBERT E. DI ANTONIO

CHTHONIAN VISIONS AND MYTHIC TRANSFIGURATION IN
«ROMANCE DE LA GUARDIA CIVIL ESPAÑOLA»

To construct something that is not a copy of «nature» and yet possesses substance of its own is a feat which presupposes nothing less than genius.

José Ortega y Gasset¹

Contemporary literary criticism appears to be in agreement that the *Romancero gitano*, while being García Lorca's most universally known work, is, notwithstanding its excessively popular appeal, the culminating expression of Lorca's poetic art. Most modern critics have come to believe as has Edwin Honig, that the «*Romancero gitano* is the realization of poetic sensibility which has achieved technical mastery over its material»². The work has received overwhelming and perhaps, even an inordinate amount of critical attention. While individually the vast majority of the poems in this collection have been the object of lengthy interpretation and analysis, one work, the «Romance de la Guardia Civil española», seems to have been comparatively overlooked. The sparse criticism regarding this, the longest poem of the collection, represents a wide spectrum of diverse opinions concerning its meaning and evaluation. Many reviewers perfunctorily dismiss the work by referring to the poem as an expression of conflict between the forces of law and order, the «guardia civil» and the innate freedom of the gypsy people. «Es el símbolo por excelencia de ese contraste entre libertad natural y la vida regida por la ley»³. «*Romancero gitano* reflects the sorrows of a persecuted people living on the margins of society... Hounded by the police, their conflict is symbolized by the silver steel of their knives and the Mausers of the law»⁴.

¹ José Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art and Other Writings of Art and Culture*, Anchor Books, Garden City 1956, p. 30.

² Edwin Honig, *García Lorca*, New Directions, Binghamton, New York 1963, p. 65.

³ Carlos Ramos-Gil, *Claves líricas de García Lorca*, Aguilar, Madrid 1967, p. 192.

⁴ Honig, *op. cit.*, p. 66.

On the extreme end of the critical spectrum, Jean-Louis Schonberg⁵ utilizes the word «guiñolada», a wink or tongue-in-cheek attitude to characterize Lorca's vision regarding this work. He postulates that the poet is employing a mock-serious tone. This opinion is based, perhaps, on his perception of the hyperbolic nature of the poem. He refers to the work as the «último número de music hall», implying that by being last in a series it is now exaggerated in tone and content. However, it is the contention of this present study that if one views the work from a mythic perspective, then there is no textual reason to assume that in attitude of «guiñol» is involved. It would be just as valid to surmise that the intense nature of the poem leads to a greater affirmation and strengthening of the already expressed thematic content. Other critics merely allude to obvious surface level occurrences, appearing to be overly preoccupied with the anecdotal level, witness: «Apparently there is a kind of religious celebration going on... with the Virgin dressed in the traditional fashion of Andalusia»⁶.

For this reader the «Romance de la Guardia Civil española» expresses the culmination of mythic primitivism in the poetry of Lorca. Jung makes the statement that for man, «The cosmos is his day-faith which shall protect him from the night-fear of chaos»⁷. In this work the artist resurrects wordless and imageless prima fears and instincts, giving them a poetic form analogous to their psychic composition. Thus, it would seem that the exaggerated intensity of the work is not only justifiable, but masterfully poetic. The artistry of this poem resides in the fact that the inexpressible is now given a sensorial and almost tangible form. The first stanza is an excellent example of this. The poet begins by forcefully portraying the «Guardia Civil» and through a process of disordering prosaic reality, he metamorphoses these horsemen into the primitivist explanation of unknown instinctual passions and drives. Here the poet disorders concrete reality to such an extent that it remains only as a durable essence of a newer, more mythical and chthonic vision.

García Lorca consciously sets out to mythologize, for his work evolves as an artful projection by a highly civilized modern sensibility. On more than one occasion Lorca enunciated the proposed mythic intent that lay behind the *Romancero gitano*⁸. A detailed critical consideration of «Romance de la Guardia Civil española» and its conscious use of primitivist impulses is to be the central focus of this study, a study which becomes germane to an understanding of Jerome

⁵ Jean-Louis Schonberg, *Federico García Lorca*, General de Ediciones, Mexico 1959, p. 204.

⁶ Carl Cobb, *Federico García Lorca*, Twayne, New York 1967, p. 75.

⁷ C.G. Jung, *Psychological Reflections*, ed. Jolande Jacobi, Harper & Row, New York 1961, p. 178.

⁸ Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, Madrid 1963, p. 1597 and p. 1797.

S. Bruner's observation that art and myth «... externalize the daemon where it can be enmeshed in the texture of aesthetic experience...»⁹

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.
Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera...¹⁰

The utilization of monochromatic ebony tones conveys the psychological image of evil. One senses visually the occult primitivism of these vibrant, vital and uncontrollable forces. The Jungian night fear of the instinctual energy of Nature is now made tangible to such an extent that the reader can feel the sinister sexuality of the «caballos negros» while hearing the metallic pounding of black hoofs. The narrator's synecdoche changes the prosaic image of hunching riders by the use of the word «jorobados», which verbally conveys an added dimension of deformity and repulsion. He then characterizes these forces as devoid of rationality by the phrase, «no lloran, de plomo las calaveras», and lacking in spirituality because their souls are «thick, black, and leathery», «alma de charol». Here an attempt is made to concretize the emotional effect of these forces for they are described in synestheasian terms. The fear that is commanded is «miedo de fina arena» and «silencio de goma oscura». Their existence is universally disseminated since they have free rein of the cosmos, «pasan si quieren pasar», «por donde animan ordenan». The narrator then describes and portends their innate capacity for sexuality, violence, and annihilation, «una vaga astronomía de pistolas inconcretas».

While the totality of the first stanza is dynamic, having the same poetic force as its psychic counterpart, the second stanza is a static description of a waiting city:

¡Oh ciudad de los gitanos!
En las esquinas, banderas.
La luna y la calabaza
con las guindas en conserva.
¡Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Ciudad de dolor y almizcle
con las torres de canela.

⁹ Jerome S. Bruner, «Myth and Identity», *Myth and Mythmaking*, ed. Henry A. Murry, Beacon Press, Boston 1960, 279.

¹⁰ García Lorca, pp. 379-383. All subsequent quotes will refer to this text and these page numbers.

Ironically, this city is draped in «banderas» as if welcoming the riders. The poet will characterize three distinct moments in the mythological existence of the city by use of the leitmotif or «retornello», «¡Oh ciudad de los gitanos!» In this first moment the city is described as sensual and static, a mixture of «dolor», «almizcle», and «torres de canela». Olfactorally, one perceives the attraction of scents like the strong penetrating odor of musk which mingles with the sweet, spicy smell of cinnamon. The city is decidedly feminine, and is confectioned from a mixture of the cosmic (luna) and the telluric (calabaza), both round, feminine objects. The «guindas en conserva», small sweet wild cherries, strengthens the feminine quality of the poetic representation of the city, for they are conserved as if spiritually valued. There is an added quality to this image, for one also senses an alluring sensuality since the «guindas» are a wild and brightly colored fruit.

Through the use of alternation and repetition, the narrator continues this light-dark conflict, «noche, noche que noche nochera (platinosche)». The repetition of the word «night» and the metallic quality «platinosche» audibly forms in the mind of the reader a type of verbal foreshadowing in which a nature-embodies-evil topos is brought into play. Within the framing of these incantations, the gypsies are forging «soles» and «flechas» to defend themselves against the night's blackness, on the mythic level with suns, and on the prosaic level with arrows. The gypsy stallion is contrasted with the horses of the «Guardia» since he is «malherido». The audible framing of the stanza in such a total opacity seems to indicate that the gypsies are doomed to failure by forces outside their control. The male figures in this stanza are emasculated as are the cosmic and animal figures, «gallos de vidrio», «Caballo malherido», and «El viento desnudo».

To universalize further this conflict, the poet has added figures from the spiritual world; «la Virgen», «San José», from the regal quasi-magical world, «tres sultanes de Persia», and then masterfully adds to this cast of characters the psychic animation of a figure from a commonplace bottle of Sherry, Pedro Domecq. The only human characters in this scene are women dancers. Within Lorquian mythology, all these figures are real since he makes no distinction between the spiritual, human, fantastic, and cosmic. All of the personages have one element in common; they exist outside the world of instinct and therefore, are completely devoid of sexuality. This thesis is reinforced by the image of the women dancers «sin caderas» who weep as they view their sterile condition reflected in the mirror. San José is restrained «bajo una capa de seda». The penultimate verse is significant for it places the vital sexual symbol of «agua» in opposition to the negative symbol of «sombra». The equation is then inverted and the sense of nothingness and sterility that was originally created is reinforced.

Although the narrator wishes to warn the city, the clash inevitably occurs and it acquires epic proportions. It resounds through all

aspects of existence. The sinister metallic spurs of the riders take on a cosmic dimension. «El cielo, se les antoja una vitrina de espuelas». The night is doubled in psychic depth: «Doble nocturno de tela».

The encounter of the dynamic with the static becomes a symbolic rape. Into the city «libre de miedo», «cuarenta guardias civiles entran a saco por ellas». (puertas) Within a frozen moment the intoxicating liquid «coñac» in a bottle tries to «disfrazarse». Accordingly, the inanimate world also is affected. Again, this rape is reflected in the cosmic level; as screams rise, sabers cut the breeze and hoofs trample it. Even capes become shears cutting the air. The poet tangentially focuses upon the result of this destruction. The Virgin is despiritualized and her miraculous cures are performed with human spittle. The riders advance «sembrando»; the term «sowing» is significant for its obvious sexual connotation. They advance raping and burning even the imagination. Rosa de los Camborios, the only delineated semi-human figure, has succumbed to the instinctual forces and has lost her breasts to the virility and brutality of the riders. The poet, perhaps to amplify the effect of the shock, accommodates the Salome motif, «pechos... en una bandeja». Other girls, as if in a scene from an anxiety dream, are running pursued by their own braids. The «Guardia Civil» leaves through a «túnel de silencio». This has both a sexual and psychic connotation.

¡Oh, ciudad de los gitanos!
La Guardia Civil se aleja
por un túnel de silencio,
mientras las llamas te cercan.

These forces are born from the nothingness of instinct, then poetically materialize and return just as silently. The dawn, a Manichaean representation of the forces of light, is unable to do anything but «mecer sus hombros». The ordered cosmos is returning, but the chaos of the night has left its impression.

The work's many mythic correspondences strongly suggest that the ballad is archetypically rich, transcending a purely socio-political reading. Lorca has transmogrified the civil guard into a hellish emanation of evil incarnate. While it is true that the poem can be viewed from a strictly sociopolitical perspective, and that the poet is attempting to underscore the political failings of an era, the work also transcends this purely sociological and political reality, acquiring a mythical and teleological significance. García Lorca's elegantly wrought ballad conveys, at a deeper psychic level, the apocalyptic vision of a confirmed mythopoeist.

¡Oh, ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Que te busquen en mi frente.
Juego de luna y arena.

The narrator tells us that this city can be found on his brow composed of «luna» and «arena». It is personal reality that we are dealing with. The words «frente», «juego», and «luna» all connote a dream-like quality. From the primitivist point of view, the poem is replete with universal archetypal symbology. The work is pregnant with Freudian dream symbols that are in essence atemporal symbology. The obvious masculine symbols of the black forces — caballo, pistolas, espuelas, flechas, sables, estandartes, cascos, tijeras, trenzas, fusiles agudos — are in opposition to the feminine symbology of soles, guindas, luna, calabaza, puertas, botella, el portal. There exist various symbolic representations of the sex act: «Cuarenta guardias civiles entran a saco por ella (sus puertas), gritos largos se levantó, los sables cortan, cascos atropellan, fugaces remolinos de tijeras, tersos fusiles agudos suenan, avanza sembrando hogueras, estallan rosas de pólvora negra», and finally «La Guardia Civil se aleja por un túnel de silencio».

As stated, Lorca's poetic cosmogony contains strong Freudian and Jungian overtones. The work dramatizes the violence born of the tension between the passive waiting city and the dynamism of the riders. Freud, in his tenth lecture at the University of Vienna in 1915, stated that: «An overwhelming majority of symbols in dreams are sexual...»¹¹. More specifically he states: «Wild animals denote human beings whose senses are excited, and, hence, evil impulses and passions»¹².

The work takes on the dream-like dimensions of a hyperbolic clash or rape which is concomitantly poetic, spiritual, and sexual. This clash is pervaded with sadism and brutality. The anthropomorphic assault affects all levels of existence; the human, the cosmic, and even the spiritual; «San José, lleno de heridas». From a mythic, primitive, and animistic view point, this work completely integrates the psychic, imaginative, and instinctual to such an extent that the anecdotal level, that which is supposed to be Andalusian, real, and typically Spanish, is almost totally obliterated. This interpretation creates a completely new reality which reflects the personal mythopoetic world of García Lorca. Jung, in discussing the collective unconscious and the artist, states: «A poet using archetypes speaks in a voice stronger than his own. He raises the idea he is trying to express above the occasional...

¹¹ Sigmund Freud, *Psychoanalysis*, trans. Joan Riviere, Washington Square Press, New York 1968, p. 161. See also, Robert E. Di Antonio, «The Confluence of Childhood Fantasy and Mythic Primitivism: Two Early Poems by García Lorca», *Romance Notes* XXV (Fall, 1984), pp. 11-15. This study analyzes «Canción tonta» and «El niño mudo» from a Jungian perspective. In these two early works one observes how Lorca, through childhood fantasy, begins to perceive his world in mythic terms. These two early works contain the seminal inspiration for his later and more elaborate works like «Romance Sonámbulo» and «Romance de la Guardia Civil española».

¹² Freud, *op. cit.*, p. 165.

into the sphere of the everlasting. That is the secret of effective art»¹³.

«Romance de la Guardia Civil española» is deeply rooted in a mythic primitivism that stresses man's total immersion in the working of the cosmos. Much like his primitive counterpart, García Lorca, the modern day mythmaker, struggles to make existence and experience intelligible. Here fear is made tangible; it is equated with the primal dread of the unknown and the mysteries of the night. Lorca's ballad well exemplifies Jerome S. Bruner's observation that myth «... is at once an external reality and the resonance of the internal vicissitudes of man»¹⁴. In this work the inexplicable is explained through the anthropomorphic drama that Lorca, as poet and «shaman», creates. «Romance de la Guardia Civil española» portrays chthonian fears and emotions which are, in essence, atemporal sentiments common to all men. Mythic transfiguration thus evolves as the unifying force that dramatizes these eternal emotions.

¹³ Jung, *op. cit.*, p. 181.

¹⁴ Bruner, *op. cit.*, p. 276.

CAROLINA DIGLIO

IL DESTINO, LA COLLETTIVITÀ ED IL SINGOLO

Nel discorso funebre per Emile Zola, Anatole France, riprendendo idee correnti ed ormai largamente accettate riguardo all'opera dello scrittore naturalista, ne consacrava il mito di romanziere impegnato sul fronte della politica e della morale e teso, nel dipingere il vizio con mano rude e vigorosa, a criticare la società sfaccendata e frivola del suo tempo e combatterne il male, la potenza del denaro, e al tempo stesso a mostrare al popolo la servitù dell'ignoranza e i pericoli dell'alcool che lo assoggetta a tutte le oppressioni, a tutte le miserie, a tutti i disonori.

Eppure non mancavano i dissensi: già a proposito di *Travail* Tolstoj, che, come Zola, aspirava ad una posizione di magistero morale e profetico, aveva espresso forti dubbi sulla efficacia e la reale utilità dell'insegnamento dello scrittore francese¹.

Né all'opera di Zola sarebbero mancate altre «stroncature», che provenivano da opposte direzioni e per opposte ragioni, da socialisti e da reazionari, sia sul versante dell'ideologia che su quello più propriamente dell'arte².

¹ «Che tutti gli uomini lavorino con costanza, e il lavoro renderà loro la vita sana e gioiosa, e li libererà dal tormento dell'infinito, ci dice Zola. Lavorare. Ma a che cosa? I fabbricanti e i venditori di acquavite, di tabacco, di oppio, tutti gli imbrogliatori della Borsa, gli inventori e i fabbricanti di strumenti di distruzione, tutti i militari, tutte le guardie carcerarie, tutti i carnefici lavorano, ma è evidente che l'umanità ci guadagnerebbe se tutti questi lavoratori cessassero il loro lavoro... Non soltanto, a mio avviso, il lavoro non è una virtù, ma nella nostra società, organizzata in modo difettoso, è più spesso un agente di anestesia morale, come il tabacco, il vino, ed altri mezzi per stordirsi e nascondere il disordine e il vuoto dell'esistenza». Lo riportiamo da R. Paris, *Interpretazioni di Zola*, Roma, Savelli, 1975.

² È da citarsi, per tutte, la celebre «stroncatura» da parte di Engels, che, in una lettera a Miss Harknass (aprile 1888) affermava di ritenere Balzac un maestro del realismo, di gran lunga maggiore che tutti gli Zola del passato, del presente e dell'avvenire.

Il realismo di Balzac, dice Engels, si manifesta anche a dispetto dell'Autore: egli vorrebbe essere dalla parte della monarchia e della nobiltà, ma, con profondo senso dell'arte e del reale, finisce con il rappresentare i motivi che, per intrinseca necessità naturale, portano alla fine di questa classe.

Le posizioni di Engels sono riprese da Lukacs nei suoi *Saggi sul realismo*, in cui è

Questi contrastanti giudizi probabilmente hanno origine, a nostro avviso, nei pregiudizi con cui spesso si legge un'opera d'arte, cercandone la validità ideologica in base a determinati schemi critici, mentre occorrerebbe valutare obiettivamente e serenamente quali sono gli elementi dell'arte propri di uno scrittore; più chiaramente, mediante quali mezzi lo scrittore intende raggiungere il suo scopo, che è quello di fare arte. È indubbio che, al di là delle facili «stroncature» e delle altrettanto facili esaltazioni, l'opera di Zola ha esercitato un irresistibile fascino perfino sulle masse, per cui, nonostante i numerosi limiti della sua ideologia, limiti innegabili perché fin troppo evidenti³, vale la pena di indagare i motivi più sottili di questa attrazione che il nostro scrittore ha esercitato e continua ad esercitare⁴.

C'è da porre in rilievo come Zola abbia la capacità di catturare e affascinare il suo lettore mediante una forza trasfigurante e mitizzante che traspone le analisi concrete ed obiettive, proprie del naturalismo, sul terreno archetipico del mito; in altre parole, Zola possiede una straordinaria capacità di trasformare in mito la materia che tratta.

espressa una chiara condanna di Zola, nonostante che il critico riconosca che l'opera di costui rappresenti un'«energica e battagliera letteratura di sinistra». Lukacs rimprovera a Zola di non vivere e di non combattere le battaglie della sua epoca, ma di essersi degradato a semplice spettatore, senza mai giungere alla coscienza di questa degradazione. Ma il risultato più grave che Lukacs rimprovera a Zola è quello di giungere alla «distruzione del personaggio». Cfr. E. Cantoni, *Appunti sulla ideologia di Zola*, Roma, Savelli 1975, pp. 15-16.

³ È indubbio che la dottrina sociale di Zola, il suo «metodo», per così dire, abbia molte pecche e sia più che altro una serie disparata di precetti non sempre bene collegati l'uno con l'altro e spesso di valore molto diseguale, che non riescono a dare vita ad una dottrina coerente e valida. Per limitarsi a un solo esempio, tratto da *Travail*, l'accordo sul fine tra tutte le scuole socialiste non impedisce che vi sia contrasto sui mezzi: e pare che Zola non colga a pieno l'importanza di questo contrasto, nella sicurezza che tutte le scuole finiranno per riconciliarsi nella *Cité heureuse* alfine realizzata. Si veda a p. 672-73 la discussione fra Jordan e Luca a tal proposito: «La grande querelle des écoles socialistes ne porte que sur les moyens, toutes s'entendent sur le but à réaliser, toutes se réconcilient un jour dans la Cité heureuse enfin bâtie». Si veda anche a p. 653: Luca osserva una biblioteca, ove i testi degli scrittori socialisti sono posti l'uno accanto all'altro: «Ils étaient toute une phalange, toute une avantgarde du siècle futur, qui peu à peu serait suivie par l'immense armée des peuples. Surtout, ce qui le frappait, en les voyant ainsi côte à côte, paisiblement mêlés, d'une force souveraine en leur union, c'était leur fraternité profonde. S'il n'ignorait pas les idées contradictoires qui les avaient séparés autrefois, les combats acharnés qu'ils s'étaient même livrés les uns aux autres ils lui semblaient tous frères aujourd'hui, réconciliés dans le commun évangile dans les vérités uniques et définitives qu'ils avaient tous apportées. Et la grande aurore qui se levait de leurs œuvres était la religion de l'humanité dont ils avaient tous eu la foi, leur tendresse pour les déshérités de ce monde, leur haine de l'injustice sociale, leur croyance au travail sauveur». È possibile pensare che abbia politicamente senso un fine cui non si sappia mediante quali mezzi pervenire? Non sono i mezzi dal punto di vista concreto della realtà sociale importanti quanto, se non più, del fine? Pare che Zola sottovaluti le profonde divisioni ideologiche sui mezzi attraverso cui conseguire il fine; e questo è in accordo con il fatto che quella di Zola è una sorta di utopia, anziché una vera ideologia politica.

⁴ Per i passi di *Travail* citiamo dal vol. 8 di *Oeuvres complètes*, Paris 1968.

Di questa capacità evocatrice, suscettibile di risonanze mitiche e archetipiche, viene investito anche il rapporto collettività-singolo, del quale, in un breve saggio, si era occupata E. Cantoni⁵.

Vogliamo fermarci su un solo esempio di questa capacità di rappresentare la forza impersonale che si esplica nei paurosi meccanismi ingenerantisi nella folla e dai quali gli individui sono loro malgrado trascinati.

All'indomani della fine di uno sciopero disastroso, Luc, il protagonista di *Travail*, è appena giunto a Beauclair, una piccola cittadina che vive all'ombra di una grossa fabbrica, l'acciaieria Qûrignon, detta anche *l'Abîme*: sono visibili i tremendi strascichi di fame, di terrore, di sospetto. In un'atmosfera pervasa di paura e di rancore dall'una e dall'altra parte, cioè le masse operaie e il nucleo della borghesia padronale, un episodio che in altra situazione sarebbe cosa di poco conto, provoca trambusto e scompiglio.

All'improvviso si è levata una voce: «C'est un enfant qui a volé un pain»⁶.

⁵ «Sul piano dell'opera narrativa appare chiaro come la scoperta vera di Zola — perché era la novità anche storica ed economica — stia nella rappresentazione della collettività, non solo come forza sociale, ma anche come pauroso automatismo. La validità di questa scoperta può essere confermata, fra l'altro, dallo sviluppo assunto poi nella letteratura del Novecento, sia nelle correnti a tendenza realistica, sia in quella che Lukacs chiama «letteratura d'avanguardia»; confronto che si potrebbe fare vantaggiosamente anche per l'introduzione dell'elemento patologico nella letteratura, delle cui implicazioni sociali, e del possibile carattere di protesta, Zola non era altrettanto consapevole. Chiaro poi appare al lettore moderno anche il carattere non statico di questo elemento impersonale, collettivo, introdotto nel romanzo del naturalismo zoliano; che diventa anzi — così come è in realtà la chiave dei rapporti sociali — quasi la «misura» del personaggio narrativo. Alla dinamica della narrazione, che si determina appunto nello scontro fra il personaggio e l'ambiente, corrisponde in profondo una concezione dialettica della realtà». E. Cantoni, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁶ «... tout d'un coup, il y eut des clameurs, une rafale sembla passer sur la cohue, la fit tourbillonner, l'emporta.

On put croire que c'était l'assaut donné aux boutiques la mise à sac des provisions étalées aux deux bords de la rue. Des gendarmes se précipitèrent, il y eut des galopades, des bruits de bottes et de sabre. Qu'était-ce donc? Et les questions se pressaient volantes, balbutiantes, dans la terreur accrue, et les réponses se corisaient, affolées. Puis, Luc entendit les Marelles qui revenaient, en disant: «C'est un enfant qui a volé un pain».

Maintenant, la foule violente et hargneuse remontait la rue, en galop. L'événement avait dû se produire plus haut, vers la boulangerie Mitaine. Des femmes criaient, un vieillard tomba, qu'il fallut ramasser. Un gros gendarme courait si fort, au milieu des groupes, qu'il renversa deux personnes.

Luc lui-même s'était mis à courir, emporté dans le coup de panique général. Et il passa près du président Gaume, qui disait de sa voix lente au capitaine Jollivet: «C'est un enfant qui a volé un pain».

La phrase revenait, comme scandée par le galop de la foule. Mais on se bousculait, on ne voyait toujours rien. Les marchands, sur le seuil de leurs boutiques, pâlissaient, prêts à fermer le volets. Déjà un bijoutier enlevait les montres de sa vitrine. Il y eut un grand remous autour du gros gendarme qui jouait des condés. Et Luc, près duquel cou-

Si legga tutto il passo e si noti la sapiente orchestrazione della scena, in cui, come in una sinfonia, la frase risuona la prima volta, quasi nel modo in cui viene accennato un tema musicale: essa viene poi raccolta e ripetuta, passa alla folla che se ne impadronisce e la ripete, fino a divenire, da fremito iniziale, boato intenso; al suono corrisponde il movimento, che diventa ritmo frenetico, che finisce con l'afferrare e trascinare anche il protagonista. È un crescendo che accumula tensione, soprattutto per la levità dell'oggetto (in fondo non è che un pane: il che dà alla vicenda un carattere di orrore alternativo): ma questa tensione si scioglie come per incanto nell'amabile riso di una donna che è oggetto d'amore da parte di tutta la popolazione maschile del paese⁷. Amore ben meritato, vien fatto di pensare nel rileggere la scena.

La frase della Mitaine «cet enfant ne m'a pas volé un pain», facendo eco al mormorio della folla, di cui riprende le parole, ne placa la tensione, con la fermezza dell'ultima battuta, che è come un punto fermo: «C'est moi qui le lui a donné».

Basta una sola scena del genere a mettere fuori discussione l'abilità di Zola nel costruire scene di massa, in cui la collettività sia rappresentata e posta nel suo rapporto dialettico con l'individuo.

Del resto, Zola stesso, e fin dal 1885, aveva scritto a Henri Leard, a proposito di *Germinal*, che il suo soggetto era

l'action e la réaction réciproque de l'individu et de la foule, l'un sur l'autre.

E nella stessa lettera affermava di pensare a Parigi come ad un personaggio che fosse «quelque chose comme le choeur antique». Il coro antico è, ovviamente, quello della tragedia greca, da cui Zola sembra aver preso qualcosa di più che questo elemento esteriore e formale, nonostante che, come si sa, da giovane, al liceo, egli avesse rifiutato l'insegnamento del greco; ma questo rifiuto dovette trovare le sue ragioni, più che nell'odio verso la disciplina in sé, nella rivendicazione di libertà, nel desiderio di sfuggire alla soffocante programmazione del Ministro Faroul, oltre che all'insegnamen-

raient aussi le maire Gourier et le sous-préfet Châterlard, surprit de nouveau la phrase, le murmure dolent et grandissant, avec son petit frisson: «C'est un enfant qui a volé un pain».

«C'est un enfant qui a volé un pain» répétaient les voix» pp. 559-60.

⁷ «Elle (sc. M.me Mitain) regardait le gamin de ses beaux yeux, si pleins d'une indulgente bonté. Pauvre petit bougre! et sa sœur, où l'avait-il donc lassée? Un instant, la boulangère hésita, tandis qu'une rougeur légère montait à ses joues, puis avec son rire aimable en belle femme que toute sa clientèle courtisait, elle dit d'un air gai et paisible: «Vous faites erreur, gendarme, cet enfant ne m'a pas volé un pain. C'est moi qui le lui a donné» p. 560.

to impartito da un corpo docente totalmente staccato dalla vita⁸.

Si potrebbe pensare che dalla tragedia greca Zola abbia tratto non solo le prime idee per la definizione collettività-individuo, ma anche quelle sulla solidarietà famiglia-individuo e fatalità-individuo, nel tentativo di analizzare i rapporti che intercorrono tra il singolo e le forze impersonali che lo sovrastano.

Se, come dice Ivor Case, una delle ricchezze strutturali di *Travail* è che ogni discussione teorica è basata sulla osservazione dei fatti e sulla esperienza degli interlocutori⁹, un altro motivo di questa stessa ricchezza è l'intrecciarsi agli elementi scientifici di elementi di ben altra natura, più fantastici e, diciamo, irrazionali.

Ad esempio, se la vittoria finale della classe operaia è preconizzata in base alle leggi del darwinismo¹⁰ e del marxismo¹¹, essa è per altro prefigurata nella disfatta della famiglia Qûrignon, disfatta che ha in sé qualcosa di fatale; sembra cioè che il destino abbia voluto farsi carico di punire l'indebita accumulazione operata dai Qûrignon a spese della classe operaia e nello stesso tempo vendicare il tradimento di classe dai Qûrignon stessi perpetrato, giacché il primo di essi era stato anche lui operaio.

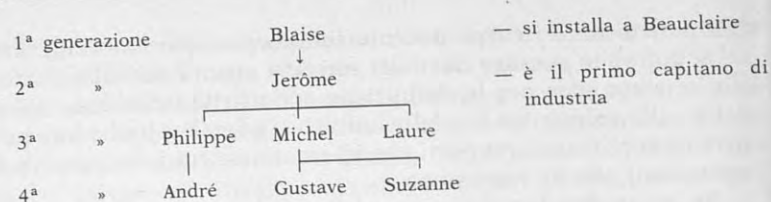
Consideriamo l'albero geneologico dei Qûrignon:

⁸ Vedi J. Durin, *Zola éducateur*, «Cahiers Naturalistes», 53 (1983), p. 7.

⁹ E. Ivor Case, *La cité idéale*, p. 9; vedi anche p. 10. «*Travail* vaut l'effort d'une étude sérieuse et méthodique. A mesure que le lecteur avance dans la lecture de ce livre, il découvre une situation sociale désespérant et une série de notions politiques, philosophiques et morales qui rendent l'harmonie entre les personnages presque impossible. On est donc saisi par le personnage du héros, Luc, qui dépasse toute autre création de Zola dans sa capacité d'aimer et d'agir dans sa marche vers la perfection de l'humanité».

¹⁰ «Le peuple des travailleurs, depuis cent ans, naît chaque jour un peu plus à la vie sociale, et il sera demain le maître de sa destinée, par cette loi scientifique qui assure l'existence au plus fort, au plus sain, au plus digne d'être... C'est à cela que nous assistons, à la lutte dernière entre les quelques privilégiés, qui ont volé la richesse, et l'immense foule ouvrière, qui veut rentrer dans les biens dont on l'a dépeignée depuis des siècles. L'histoire ne nous conte pas autre chose en nous apprenant comment quelques-uns se sont emparés du plus de bonheur possible, au détriment de tous, et comment tous les misérables volés n'ont cessé dès lors de lutter furieusement, dans le besoin vital de reconquérir ce qu'ils pourraient de bonheur... Il y a cinquante ans déjà que cette lutte devient sans merci...» p. 672.

¹¹ «Les temps approchent, cela se sent à toutes les concessions que les possesseurs du sol et de la richesse font au peuple. Sur le terrain politique, on lui a déjà beaucoup donné, et l'on va être forcé de lui donner beaucoup sur le terrain économique. Ce ne sont que lois nouvelles favorisant les travailleurs, que mesures humanitaires, que triomphes des associations et des syndicats, annonçant l'ère prochaine. La bataille entre le travail et le capital en est à cette crise aiguë, qui peut, dès maintenant, faire prédire la défaite de ce dernier. Dans un temps donné, c'est la disparition certaine du salariat... Et voilà pourquoi je suis convaincu de vaincre, en aidant à l'autre chose, à cette autre chose qui remplacera le salariat, à cette réorganisation du travail qui nous donnera une société plus juste, une civilisation plus haute» (p. 673).



E si considerino i primi due esponenti:

<i>Blaise</i>	<i>Jerôme</i>
— non ebbe mai più di una ventina di operai	— ha più di mille duecento operai
— ammassò solo una modesta fortuna	— diventa un re dell'industria
— si fece costruire solo una piccola casa accanto alla fabbrica	— acquista la Guerdache

Travail è costruito mediante una serie di opposizioni che sono uno degli aspetti del fascino del romanzo; anche in questo caso troviamo delle opposizioni, mediante le quali Zola mette in risalto il tradimento perpetrato da Jerôme nei confronti della sua classe, quella operaia, che egli depreda a vantaggio di un gruppo ristretto; ma è come se il tradimento venisse operato anche nei confronti della famiglia, giacché in lui sono radunate tutte le energie della stirpe; onde, portandone al massimo la potenza, nello stesso tempo egli la avvia alla decadenza ed alla inevitabile fine.

Il ramo principale *Blaise - Jerôme - Michel - Gustave* mostra una scansione emblematica, poiché i primi due sono in netta ascesa, gli altri due in lenta, ma inesorabile discesa, con una sorta di vicenda parabolica. Michel, alla terza generazione, ha *dieci* anni di prosperità, poi *dieci* anni di declino. Gustave, alla quarta generazione, rifiuta addirittura di mettere anche soltanto piede nella fabbrica, per condurre l'esistenza vuota di un giovane di illustre casata, giungendo, nella sua abiezione, a rubare a suo padre il denaro e la donna.

E la vendetta pare risalire all'indietro, giacché Michel muore suicida, mentre Jerôme, colpito da paralisi, immobile sulla sua carrozzella, assisterà muto e impotente alla più totale rovina. Gustave dal canto suo muore a Nizza «dans un accident de voiture, des cheveux emportés, qui l'avaient jeté dans un précipice» (p. 599), dove il precipizio richiama sia il nome, altamente simbolico, che vien dato alle acciaierie Qûrignon, l'*Abîme*, sia il baratro in cui tutta la famiglia sta per precipitare.

Come accade altre volte nei romanzi della serie dei *Quatre Évangiles*, Zola vede collegati, di pari passo, la dissolutezza e la dissoluzione, il vizio e l'infecundità, cui fa seguito la rovina, per cui si può richia-

mare quello che nella poesia di Eliot e di Montale sarà il correlativo oggettivo.

Nei voti di Jerôme Qûrignon c'era stata una lunga serie di discendenti per i quali egli aveva preparato la Guerdache, come una sorta di terra benedetta:

Dans sa certitude, la Guerdache allait être la maison patriarcale où régnerait luxueusement sa descendance, les nombreux couples d'amour et de joie qui devaient naître de sa richesse, comme d'une terre benie. Il leur préparait l'avenir de domination qu'il rêvait par le travail dompté, utilisé pour la jouissance d'une élite, car cette force amassée, aujourd'hui débordante, qu'il sentait en lui, n'était-elle pas définitive, infinie, n'allait-elle pas se retrouver, même accrue, chez ses enfants, sans de longtemps diminuer et se tarir? p. 597^{11a}.

Ebbene, questa terra, che sarebbe dovuta essere benedetta, viene colpita dalla maledizione dell'infecundità, poiché ecco il destino dei suoi figli

— *Philippe*: contro la volontà del padre sposa una donna che si trascina in una serie di avventure scandalose; in seguito ad una storia poco edificante, muore in duello, lasciando un figlio rachitico, in preda ad idee deliranti, che viene rinchiuso in una casa di cura.

— *Laure*: si fa monaca, destinandosi da se stessa alla infecundità; di questo sacrificio inutile¹² Zola sottolinea la somiglianza con la morte: Laure «était toujours au couvent, comme morte elle aussi» (p. 599).

— *Michel*: sposa una donna dolce e fragile, che muore prematuramente. Dopo la morte di lei, Michel disperde le sue energie in amori di acconto. Morrà suicida, disperato perché suo figlio gli ha portato via la donna.

L'unico elemento positivo in tanta disgregazione, è *Suzanne*, figlia di Michel e sorella di Gustave, dall'animo dolce e fine, risoluto e amorevole. È lei che si assume la cura del vecchio nonno e che sa prendere le decisioni migliori. Eppure, è attraverso questo essere ampiamente positivo che il destino infligge un altro colpo alla stirpe dei Qûrignon: giacché ella sposa l'ozioso Boisgelin e, attraverso la relazione adulterina di costui con Fernande, le acciaierie si avviano alla estrema rovina.

Non sarà inopportuno, a questo punto, richiamare i concetti greci della *hybris*, la «tracotanza» che spinge a superare i limiti della condi-

^{11a} I corsivi sono nostri, come anche nelle altre citazioni.

¹² Diversamente sarà valutato il sacrificio di Sœurrette Jordan, che vive in una volontaria clausura, come per una specie di monacazione: Zola sottolinea la somiglianza con la vita claustrale, e il paragone si risolve a tutto vantaggio di Sœurrette, che si vota ad una vita senza le gioie dell'amore per uno scopo nobile, quale può essere quello di assistere il fratello, egli stesso vivente come un monaco, in nome della scienza.

Per Zola gli affetti familiari e l'amore per la scienza, che è sete di progresso, hanno sempre un carattere di sacralità; mentre il celibato di preti e monache è egoistica rinuncia alla vita.

zione umana, e della *nemesis*, la «vendetta», la punizione divina che ha il compito di ridimensionare questa tracotanza, ristabilendo l'ordine che la *hybris* ha distrutto.

La *nemesis* si attua tramite una sorta di contrappasso. Per esempio, Jérôme Qûrignon, che ha esplicito una notevole attività, volta ai danni di quella che fu la sua classe, è paralizzato ed assiste impotente alla rovina dei suoi discendenti, a molti dei quali sopravvive.

Abbiamo già accennato che il nome dato alle acciaierie Qûrignon, l'*Abîme*, è altamente significativo. Anch'esso è utilizzato per una sorta di contrappasso: esso è l'*abisso*, il baratro infernale, in cui si consumano le vite degli operai, ma per vendetta del destino è anche la voragine che ingoia la famiglia Qûrignon. L'abbiamo già visto per Gustave, è vero anche per Michel.

Questi,

frappé au coeur et à la tête, dans cet effondrement de sa passion et de sa fortune, cédant à une vertige de monstrueuse horreur, se tua net, d'un coup de revolver (p. 598).

Il y avait déjà trois ans de cela. Et les ruines hâtives des Qûrignon s'étaient encore accumulées, comme par un exemple du plus sévère des destins (p. 599).

D'una potenza espressiva impressionante è la figura del vecchio Jérôme, che Luca incontra immobilizzato sulla sua sedia a rotelle, spinta da un domestico, «à la porte de l'Abîme», come un antico demone custode della soglia, ma anche come un dannato che guarda nel baratro che dovrà ingoiarlo e nel quale vede, come in una sorta di orribile specchio, la rovina dei suoi:

C'était son fils Michel, affamé de joie et de luxe, laissant périliter l'usine, se tuant dans un effroyable drame intime. C'était son petit fils Gustave, volant une maîtresse à son père, allant se rompre le crâne au fond d'un gouffre, comme sous la poursuite vengereuse des Furies. C'était sa fille Laure au couvent, retranchée du monde; c'était son autre fils Philippe, épousant un catin, glissant avec elle dans la boue, tué en duel, à la suite d'affreuses histoires; c'était son autre petit-fils André, le dernier du nom, infirm, enfermé avec des fous. Et c'était à présent le désastre qui achevait d'anéantir la famille, cette Fernande tombée là comme pour consommer la ruine, avec ses petites dents blanches de terrible rongeuse. (p. 603).

Non a caso, abbiamo richiamato i concetti greci di *hybris* e *nemesis*: la presenza di *Fernande*, l'angelo malefico degli ultimi dei Qûrignon, ce lo conferma.

La potenza troppo presto acquistata genera orgoglio e lussuria e questi lentamente divorano, insieme ai beni mal accumulati, le energie creatrici, energie che più giustamente si sarebbero impegnate per la felicità di tutti e non per quella dei pochi.

Non vi può essere benedizione sul tradimento, né sorge frutto dalla terra che è stata resa sterile dall'egoismo. E ancora una volta, Zola gioca con i simboli, per collegare in stretta solidarietà ricchezza/oziosità/lussuria/rovina.

La donna è simbolo della terra, ed entrambe sono immagini della fertilità. Più esemplare è allora l'immagine del contrappasso se, per quella che doveva essere la terra benedetta dei Qûrignon, l'ultimo veleno è nelle pieghe del vestito di una donna¹³!

¹³ Si legga tutto il passo:

«Tous ses [sc. di Jérôme Q.] espoirs avaient croulé, cette force victorieuse amassée dans sa longue ascendance ouvrière, cette énergie qu'il croyait devoir léguer à une longue descendance, pour une fortune sans cessa accrue, elle flambait comme un tas de paille, au feu de la jouissance. En trois générations, la réserve de puissance créatrice qui avait demandé tant de siècles de misère et d'efforts, venait d'être dévorée goulément. Tout de suite, l'exaspération nerveuse, l'affinement destructeur s'étaient produits, dans la curée chaude de la sensation. La race gorgé trop vite, éperdue de possession, culbutait en plein folie de richesse. Et ce domaine royal, cette Guerdache qu'il avait achetée, avec le rêve de la peupler un jour de ses nombreux descendants, de couples heureux élargissant la gloire benie de son nom, quelle tristesse il devait ressentir en voir vides la moitié des appartements, quelle colère il éprouvait sans doute à la voir aujourd'hui livrée à cette étrangère [Fernande], qui apportait le dernier poison, dans les plis de sa robe!» pp. 603-604.

JOSEPH L. LAURENTI

NOTAS SOBRE LA COLECCIÓN DEL SIGLO XVII
DE LAS OBRAS DE JUAN LUIS VIVES (1492-1540)
EN LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE ILLINOIS

La mayoría de las ediciones de las obras de Juan Luis Vives son bien conocidas gracias a los estudios críticos y bibliográficos que le consagraron D. Gregorio Mayáns, A.J. Namèche, Emil van der Bussche, Adolfo Bonilla y San Martín y Antonio Palau y Dulcet, entre otros.

Los propios Bonilla y San Martín, Palau y Dulcet y, recientemente, Maria von Katte y Dietrich Briesemeister, son los que se han dedicado más intensa y sistemáticamente al estudio y a la localización de las diversas ediciones y traducciones de tan ilustre polígrafo universal como Luis Vives¹. Sin embargo, a pesar de estas siempre clásicas y meritorias aportaciones que presenten estos eruditos (en especial, von Katte y Briesemeister), conviene añadir, en este estudio de hoy, los fondos raros del siglo XVII, sobre Luis Vives², que se albergan en la biblioteca de la Universidad de Illinois, todavía, prácticamente, desconocidos por el mundo académico.

Todo ello justifica, creemos, el presente buceo en la magnífica sección de libros raros de la biblioteca de la Universidad de Illinois, que

¹ Véanse, especialmente, Maria von Katte, *Vives' Schriften in der Herzog August Bibliothek und ihre Bedeutung für die Prinzenziehung im 17. Jahrhundert*. En *Juan Luis Vives Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 6. bis. 8. November 1980. Vorträge* Herausgegeben von August Buck. Hamburg, Dr. Ernst Hauswedell & Co., 1982, pp. 194-210 y Dietrich Briesemeister, *Die gedruckten deutschen Übersetzungen von Vives' Werken im 16. Jahrhundert*. En *Juan Luis Vives Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek vom 6. bis. 8. November 1980 ...* Hamburg, Dr. Ernst Hauswedell & Co., 1982, pp. 177-191.

² Para los fondos raros del siglo XVI, sobre Juan Luis Vives, en la biblioteca de la Universidad de Illinois, véase mi artículo: *Juan Luis Vives (1492-1540) en la biblioteca de la Universidad de Illinois: fondos raros del siglo XVI localizados*, en prensa en *Gutenberg-Jahrbuch*, en prensa en t. 64 (1989). En este trabajo se estudia una colección de treinta y dos impresos de las obras de Luis Vives publicados entre 1524 y 1594 en los más famosos talleres gráficos de Amberes, Basilea, Köln, Leipzig, London, Lyon, Nürnberg, Paris, Strassburg y Venecia. También se señalan los fondos raros de la Newberry Library, de Chicago, sobre Luis Vives, la más rica, después de la biblioteca de la Universidad de Illinois, en ediciones raras del siglo XVI de obras de Luis Vives, y una de las mejores del mundo.

alberga una rarísima colección de ocho impresos de las obras de Luis Vives publicadas entre 1610 y 1662 en los más famosos talleres gráficos de Aberdeen, Genève, Gouda, Helmstedt, Leiden y London.

Tratamos ahora, brevemente, de describir esta colección de extraordinario mérito, que en forma coherente y definitiva presentamos por primera vez.

Luis Vives mostró gran predilección por los escritos sobre la educación. Destaquemos, como primera muestra de las obras de este español más europeo que ha existido, su tratado: *De disciplinis. liber XII* (Leiden, 1636), impreso por Johann Maire (ficha no. 1). Se trata de una edición de cierta rareza en Europa y, al parecer, no presente en la Biblioteca Nacional de Madrid.

En Illinois se albergan tres ediciones relativas a la *Introductio ad sapientiam*, impresas respectivamente en London (David Melvin, 1630), Helmstedt (s.i., 1630), y Leiden (David López de Haro, 1644). Se trata de ediciones de cierta rareza. La edición de Helmstedt carece del nombre del impresor y es, de momento, la única muestra que conocemos en el mundo (véanse fichas nos. 2, 3 y 4). Fuera de nuestro catálogo³ no la hemos visto citada en ningún estudio o catálogo de bibliotecas públicas o privadas.

Una de las obras de Luis Vives de más éxito (y más vicisitudes editoriales, con cambios de títulos) es la relativa a *Linguae latinae exercitatio*. Conocida también bajo los títulos de *Coloquios*, *Diálogos*, *Dialogística* o *Flores Italicæ*, fue publicada, por primera vez, en Breda, en 1538, y dedicada al Príncipe Felipe, hijo de Carlos V°. En Illinois, por suerte, se encuentran dos rarísimas ediciones de esta obra didáctica: London [G. Purslowe], 1628; y Gouda, Francis Hoolm, 1662 (véanse fichas nos. 5 y 6). Ambas ediciones son de extremada rareza. La edición de Gouda es, de momento, la única muestra que conocemos en el mundo.

Por último, se encuentran en Illinois dos ediciones (una en latín, otra en versión inglesa por John Heley) de los famosos *Comentarios* de Luis Vives a los 22 libros *De civitate Dei*, de San Agustín. La primera muestra, de estas ediciones, impresa en el taller de Jacobo Stoer (Genève 1622), es de cierta rareza, especialmente en Europa, ya que, de momento, hemos localizado, además de tres ejemplares en Estados Unidos, solamente otro ejemplar en la Bibliothèque Nationale de Paris (véase ficha no. 7). La otra edición, traducida al inglés por John Healey, como hemos indicado, se imprimió en London, en 1610, en el taller de George Eld, impresor de la calle de «Fleet Lane», muerto en 1624 a causa de la peste. Se trata de una edición muy bien representada en bibliotecas norteamericanas y europeas. De momento hemos localizado 22 ejemplares en ambos lados del Atlántico (véase ficha no. 8).

³ Véase: Joseph L. Laurenti & Alberto Porqueras Mayo, *The Spanish Golden Age (1472-1700)* citado en la lista de Obras citadas abreviadamente en la Introducción de este trabajo.

Con estas notas sólo se ha pretendido orientar al curioso lector que se adentre en esta pequeña selva de fichas relativas a Luis Vives. Cabe indicar, en estas notas presentativas y difusoras, que esta investigación se centra solamente sobre los fondos de la biblioteca de la Universidad de Illinois. Ha sido esta una buena ocasión para redondear los datos relativos a la localización de ejemplares, manejando la lista de repertorios y catálogos que se citan oportunamente. Además, sin haberlos citados expresamente como tales, se han manejado siempre los catálogos de la Bibliothèque Nationale de Paris, de Viena y el del British Museum. También se han revisado personalmente los catálogos de la Biblioteca Nacional de Madrid y el de la Newberry Library, de Chicago, que poseen inmensos fondos relativos a Luis Vives, pero que carecen de algunas muestras presentes en la biblioteca de la Universidad de Illinois, como se ha consignado en las fichas.

Para muchas de estas ediciones contará ahora el lector por primera vez con la signatura tipográfica y, en algunos casos, las localizaciones de ejemplares enumerados representan la lista más nutrida ofrecida hasta la fecha. Para todo lo relativo a Luis Vives en la Universidad de Illinois debe en el futuro, pues, acudir únicamente a este trabajo ofrecido hoy y al que se cita en la nota no. 2.

RELACIÓN DE LAS OBRAS CITADAS ABREVIADAMENTE

- | | |
|-------------------------------------|--|
| Bonilla | — Bonilla y San Martín, Adolfo. <i>Luis Vives y la filosofía del Renacimiento</i> . 2ª ed. Madrid 1981. |
| Doublet | — Doublet, Arlette. <i>Catalogue du fonds ancien espagnol et portugais de la bibliothèque municipale de Rouen 1479-1700</i> . Rouen 1970. |
| Laurenti
Porqueras | — Laurenti, Joseph L. & Porqueras Mayo, Alberto. <i>The Spanish Golden Age (1742-1700). A Catalog of Rare Books in the Library of the University of Illinois and in Selected North American Libraries</i> . Boston 1979. |
| Laurenti
Porqueras,
Microfilm | — Laurenti, Joseph L. & Porqueras Mayo, Alberto. <i>Spanish Rare Books of the Golden Age. Guide to the Microfilm Edition</i> . Woodbridge, CT; Reading, England, 1985. Hay reimpresión de 1987. |
| Palau | — Palau y Dulcet, Antonio. <i>Manual del librero hispano-americano</i> . 2ª ed. Tomo XXVII. Barcelona 1948-1977. |
| Pollard &
Redgrave | — Pollard, A.W. & Redgrave, G.R. <i>A Short-Title Catalogue of Books Printed in England, Scotland and Ireland, and of English Books Printed Abroad 1475-1640</i> . 2ª ed. London 1976. |

SIGLAS CON QUE SE DESIGNAN LAS BIBLIOTECAS NORTEAMERICANAS Y EUROPEAS

- A) Estados Unidos
- | | |
|-------|--|
| CLU-C | — University of California, William Andrews Clark Memorial, Los Angeles, California. |
| CSmH | — Henry E. Huntington Library, San Marino, California. |
| CtY | — Yale University, New Haven, Connecticut. |

- CU — University of California, Berkeley, California.
 Dfo — Folger Shakespeare Library, Washington, D.C.
 IaU — University of Iowa, Iowa City, Iowa.
 ICN — The Newberry Library, Chicago, Illinois.
 InU — Indiana University, Bloomington, Indiana.
 IU — University of Illinois, Urbana-Champaign, Illinois.
 MH — Harvard University, Cambridge, Massachusetts.
 MiU — University of Michigan, Ann Arbor, Michigan.
 MnU — University of Minnesota, Minneapolis, Minnesota.
 MWA — American Antiquarian Society, Worcester, Massachusetts.
 MWiW-C — Williams College, Chapin Library, Williamstown, Massachusetts.
 NjP — Princeton University, Princeton, New Jersey.
 NNC — Columbia University, New York, N.Y.
 OU — Ohio State University, Columbus, Ohio.
 PCarlD — Dickinson College, Carlisle, Pennsylvania.
 PPULC — Union Library Catalogue of Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania.
 TxU — University of Texas, Austin, Texas.

B) Europa

- AUL — Aberdeen University Library, Aberdeen, Scotland.
 C — Cambridge University Library, Cambridge.
 EBU — Biblioteca Universitaria, Edinburgh, Scotland.
 ENL — National Library of Scotland, Edinburgh, Scotland.
 GHM — Hunterian Museum, Glasgow.
 GUL — University Library, Glasgow.
 LBM — British Museum, London.
 LHH — Sir R.L. Hamsworth Library, London.
 MBN — Biblioteca Nacional, Madrid.
 MRU — John Rylands Library of Manchester, Manchester.
 RBM — Bibliothèque Municipale, Rouen.
 OBL — Bodleian Library, Oxford.
 PBN — Bibliothèque Nationale, Paris.
 WN — Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Como en repetidas ocasiones anteriores, en este apartado de carácter presentativo y difusor, trascribimos, con exactitud, las portadas que aparecen en los originales. Cada ejemplar contiene una descripción minuciosa de la paginación o foliación, del tamaño, de los grabados y de las firmas internas de los pliegos. Al final de cada ejemplar, se consignan aquellos estudios críticos y noticias bibliográficas que versan sobre cada una de nuestras muestras o que apuntan sobre éstas noticias pertinentes.

De disciplinis, liber XII (Leiden, 1636)

- 1
 IOANNIS LUDOVICI / VIVIS, / VALENTINI, / De / DISCIPLINIS / LIBRI XII. / Septem de Corruptis Artibus; / quinque de tradendis / Disciplinis. / Cum indice copioso. / (Marca tipográfica, con el lema: SPERA.) / LUGDUNI BATAVORUM, / Ex Officinâ JOAN. MAIRE. / CIO IO CXXXVI. [1636] /
 12° - 6 hs. s. n. + 693 pp. + 8 hs. de INDEX. - Signs.: (?)⁶, A - Z¹² - Aa - Ff¹² - Gg⁸
 Refs.: Doublet, p. 135; Laurenti-Porqueras, p. 504; Palau, t. XXVII, no. 371658.

Ejemp.: IU, EBU, ICN, Dfo, LBM, MH, MiU, MWA, OU, PBN, PCarlD, RBM, WN.
 La primera edición es de Amberes (Michael Hillenivs, 1531), y comprende las tres partes siguientes:

- I. *De corruptis artibus, libri VIII*;
 II. *De tradendis disciplinis, libri V*; y
 III. *De artibus*.

Nuestro ejemplar comprende sólo las dos primeras partes de la obra.

Introductio ad sapientiam (Aberdeen, 1623)

- 2
 [Adorno.] IOANNIS / LODOVICI VIVIS / VALENTINI, / Ad Sapientiam intro- / ductio: *Enchiridion repurgandis saeculi / bujus vitii accommo- / datissimum*. / [Adorno.] ABERDONIAE, / Excudebat Eduardus Raba- / nus, *Impensis Davidis / Melvil*. 1623. / 8° - 2 hs. s. n. + 142 pp. + 3 hs. s. n. - Signs.: A - F¹² (F₁₂ en bl.)
 Refs.: Bonilla, p. 770 (107) 26; Laurenti-Porqueras, p. 500; Palau, t. XXVI, no. 371531; Pollard & Redgrave, no. 24846.

Ejemp.: IU, AUL, ENL, GHM, GUL, LBM, MBN, MRU, OBL, TxU
 Primera edición completa de la *Introduction* impresa en Escocia.

Introductio ad sapientiam (Helmstedt, 1630)

- 3
 IOAN. LVD. VIVIS / Valentini / INTRODV- / CTIO / ad veram sapientiam. / *Eiusdem / Preculae quaedam & Meditationes piae / itemq; / Satellitium animi, siue Heroicae symbola plusquam / ducenta. / Libellus prorsus aureolus, atq; / educationi primae aetatis, si quis alius, cum primis appositus, iterum / iam editus*. / HELMAESTADII / ANNO / (Filete.) / CIO IO CXXX. [1630] /
 8° - 11 hs. s. n. en blanco + 8 hs. s. n. + 224 pp. + 23 hs. s. n. en blanco. - Signs.: A - K¹².
 Refs.: Laurenti-Porqueras, p. 500.

Ejemp.: IU
 Esta edición de Helmstedt, única en Estados Unidos, ha escapado la atención de todos los bibliógrafos y críticos de las obras de Luis Vives. Nuestro catálogo, *The Spanish Golden Age...*, (p. 500) es el único catálogo, al parecer, que localice esta rarísima edición.

Introductio ad sapientiam (Leiden, 1644)

- 4
 JOANNIS LODOVICI VIVIS, / Valentini, / Ad / SAPIENTIAM / INTRODUCTIO. / & / SATELLITIUM. / *Aliaque ejusdem. / Quorum series ante Praefationem & Autoris Vitam / exhibetur. / (Marca tipográfica, con el lema: IMMORTALITATI.) / LVGDVNI BATAVORVM. / Apud DAVIDEM LOPEZ de HARO. / CIO IO CXLIV. [1644] /*
 16° - 6 hs. s. n. + 166 pp. - Signs.: *⁶, A - F¹² - G - H⁶

Refs.: Bonilla, p. 770 (108) 28; Laurenti-Porqueras, p. 500; Palau, t. XXVII, no. 371532.
 Ejemp.: IU, LBM, MBN, PBN.

Contiene, además de la *Introductio* y el *Satellitium*, las dos epístolas *De ratione studii*. En la h. 2 s.n.: *Praefatio ad candidum lectorem* [fechado:] *Kal. Iun. 1644*. El prefacio del editor al lector es sumamente curioso. En él el editor se lamenta de que las obras de Luis Vives están olvidadas: «*Fuit equidem olim in maiori aestima ille, quam hac nostra est aetate.*» (Vid. Bonilla, *op. cit. loc. cit.*).

Linguae Latinae exercitatio (London, 1628)

- 5
 LINGVAE / LATINAE / EXERCITATIO, / IOANNE LODOVICO / VIVE AVCTORE. / *Disce puer linguae, que sunt abstrusa Latinae: / Hic liber, aut nullus, quae dabit apta tibi.* / (Filete.) / (Marca tipográfica.) / LONDINI, / Excusum pro Societate / Statonariorum. / 1628. /
 8° - 2 hs. s. n. + 53 hs. s. n. + 2 hs. s. n. - Signs.: A - F⁸ - G⁶.

Refs.: Laurenti-Porqueras, pp. 509-510; Pollard & Redgrave, no. 24853.7
Ejemplos.: IU, CtY.
Edición impresa por G. Purslowe.

Colloquia. Linguae latinianae exercitatio (Gouda, 1662)

6

COLLOQUIA, / SIVE / EXERCITATIO / LATINAE LINGVAE. / JOANNIS LUDOVICI VIVIS / VALENTINI: Notis, ex T. Fregio & M. Martinio / aliisque Autoribus desumptis, illustrata. / (Marca tipográfica, con la leyenda: NOS EST MORTALE QUOD OPTO.) / GOUDAE, / (Filete.) / Apud FRANCISCUM HOOLM. / M. DC. LXII. /

8° - 1 h. s. n. + 246 pp. + 5 hs. de INDEX + 1 h. s. n. - Signs.: A - Q⁸

Refs.: Laurenti-Porqueras, p. 510

Ejemplos.: IU

Este ejemplar que se aloja en Illinois es, al parecer, único en el mundo. No lo hemos visto citado por ningún bibliógrafo o crítico de las obras de Luis Vives.

S. Aurelii Augustini ... De civitate Dei ... Juan Luis Vives commentarii
(Genève, 1622)

7

[Portada grabada toda:] D. AVRELI / AVGVSTINI / HIPPONENSIS EPI- / SCOPI, De Ciuitate / DEI / LIBRI XXII. / Veterum exemplarium collatione nunc demum / castigatissimi facti, eruditissimisque doctissimi / LODOVICI VIVIS Commentariis illustrati. / Quorum XII. priores, hac omnium illius Ope- / rum Tomi quinti Parte prima continentur: / Cum Indice, hac postrema editione castigatissimo / ditissimoque facto. / (Marca tipográfica.) / EXCVDEBAT / IACOBVS STOER, / (Filete.) / M. DC. XXII. /

4° - 1 h. en bl. + 740 pp. + 26 hs. de INDEX s. n. - Signs.: ā⁸, ē⁸, ī⁸, ō⁴, a - z⁸ - aa - zz⁸ - aaa - ccc⁸ - ddd⁴.

Refs.: Laurenti-Porqueras, p. 39; Laurenti-Porqueras, *Microfilm*, p. 15, reel 18, no. 81.

Ejemplos.: IU, CtY, PBN, PPULC.

El ejemplar de Illinois lleva el ex-libris de «H. I.», con el lema: «Vive ut vivas».

En la p. 7: «Viuem tibi aeddicitissimum queuis loce / numera, modo inter tuos. / Louanij, Nonis / Iuliis. / M.D.XXII.» /

St. Aurelius Augustinus; the City of God, with Comments of Juan Luis Vives
(London, 1610)

8

S^t. / AVGVSTINE, / OF / THE CITIE OF GOD: / WITH THE LEARNED / COMMENTS / OF / IO. LOD. VIVES. / Eglisshed by J. [ohn] H. [ealy] / (Marca tipográfica, con la leyenda: DISSIPABIT. SIC AVGVSTINVS.) / Printed by GEOERGE ELD. / 1610. /

Fol. - 10 hs. s. n. + 921 pp. + 4 hs. de INDEX s. n. + 1 h. en bl. - Signs.: A⁴, A - Z⁶ - Aa - Zz⁶ - Aaa - Zzz⁶ - Aaaa - Iiii⁶ - Kkkk⁴ (Kkkk⁴ en bl.)

Refs.: Laurenti-Porqueras, p. 39; Laurenti-Porqueras, *Microfilm*, p. 15, Reel 19, no. 83; Pollard & Redgrave, no. 916.

Ejemplos.: IU, C, CLU-C, CSMH, CtY, CU, DFO, ENL, IaU, ICN, InU, LBM, LHH, MH, MiU, MnU, MRU, MWiW-C, NjP, NNC, OBL, PPULC

Va precedida la obra de una carta de Enrique VIII de Inglaterra, a Vives, fechada en Greenwich a 24 de enero de 1523: «HENRY King of England, to IOANNES LODOVICVS greeting.» /

Sigue una extensa dedicatoria de Juan Luis Vives a Enrique VIII de Inglaterra, fechada en Lovaina a 7 de julio de 1522: «IOANNES LODOVICVS VIVES to the renowned / Prince HENRY the Eight, King of England, / Lord of Ireland & c. Salutations. / En ella hace Luis Vives un gran elogio al monarca inglés por su amor a los estudios filosóficos y científicos.

LOUIS ANTOINE OLIVIER

ART ENTHUSIASTS IN THE OLD RÉGIME - A CHOICE OF NAMES

... pour savoir dans quelle mesure une chose est une réalité, il faudra et il suffira de rechercher dans quelle mesure elle existe pour la conscience des sujets.

F. de Saussure

Cours de linguistique générale

In the story of the arts during the Old Régime not all the characters wielded brush or chisel. Lay art enthusiasts — De Piles, Félibien, Watelet, Crozat, Caylus, La Font de Saint Yenne, Bachaumont, and many others — have also secured their place in the consciousness of students of the period. Even the most schematic paradigm would be inexcusably simplistic if it omitted these figures who, though they did not create paintings or sculptures and did not even necessarily patronize those who did create them, nevertheless played an indispensable role in the life of the fine arts during the two centuries which preceded the French Revolution.

These laymen advised artists, criticized them, and occasionally tyrannized them. They appraised and attributed works of art, and they arbitrated in matters of artistic taste. They mediated between artists and public, between artists and patrons, between artists and bureaucrats — with frequently shifting loyalties. They were by turns honored by the artists of the Royal Academy and execrated by them. Some of them began the modern practice of art criticism while others leaped to the defense of artists who felt victimized by the critics. They helped create a thriving art market and they lamented the evils of the marketplace.

Strangely enough, it is easier to say who these people were, what they did, and what it is about their activities that inclines us to group them together, than it is to give them a generic name. Although art historians began to identify them as a legitimate object of study in the second half of the nineteenth century, the names applied to them have been chosen with frequently cavalier disregard for historical accuracy, and even less regard for consistency of definition.

Some recent art historical studies in French betray a certain uneasiness about the use of various (apparently) synonymous terms for the persons in question. More than one writer has felt the need to clarify matters as a preface to the study of specialized problems. One fairly typical article raises questions about the appropriate terminology and proceeds to answer those questions without a hint of documented historical justification: «Curieux, collectionneurs, amateurs, connaisseurs? Quel est le terme qui pouvait le mieux convenir? Le terme de 'collectionneur', anachronique, ne sera employé que pour la commodité. En fait, les XVII^e et XVIII^e siècles distinguaient soigneusement le 'curieux», qui recherche l'objet pour lui-même, ou plutôt pour sa rareté et donc son propre plaisir, le 'connaisseur', qui sait en connaître la valeur et l'authenticité, puis 'l'amateur', qui va au-delà de la curiosité pour donner un jugement sur les œuvres, partant sur les artistes...» (Perez, 43-44). Another writer laments the loss [sic] of «tant de termes en usage à l'époque où l'amateur était un 'curieux'» (note the diacritical distancing) and goes on to wonder aloud: «Mais le curieux se confond-il avec le 'connaisseur'?» (Chastel, 4)¹.

The aim of this study is to suggest some answers to questions like those raised by Perez and Chastel, and to bring a substantial amount of historical documentation to complement, and correct, schematic definitions like the ones just cited. (Its purpose is emphatically not to promote a program of lexical orthodoxy: students of French culture probably understand the futility of that project better than anyone, having observed the workings of the French Academy and various French government commissions looking for linguistic «purity»). The study is divided into two parts: first, a short survey of the evolving awareness in modern art historical literature of the role of art enthusiasts in the Old Regime; second, a longer survey of the development of the terms used in French to identify this heterogeneous group from the late sixteenth to the late eighteenth centuries².

¹ It would be a simple matter, though with a purely cumulative effect, to list examples of a tendency to use anachronistic language in talking about those I am calling «art enthusiasts» — virtually any study of the subject, even by the most careful scholars, will offer some examples. Antoine Schnapper, for instance, in his «The King of France as collector in the Seventeenth Century», *Journal of Interdisciplinary History* 17, 1 (1986): 185-202, consistently uses «collection» in the modern sense. Schnapper's study is perhaps no less useful for his failure to remind the reader that the *inventaires*, *trésors*, and *cabinets* which he discusses were not known as collections at the time, but in other cases the use of the term is clearly misleading: see, for instance, Olivier Bonfait, «Les collections picturales des financiers à la fin du règne de Louis XIV», *XVII^e Siècle* 151, 2 (avril-juin 1986): 125-51. The writer of another recent article takes pains to point out anachronisms in the history of science in both English and French terms for scientists, but passes over completely the equally anachronistic term *amateur*: C.R. Hill, «The Cabinet of Bonnier de la Mosson (1702-1744)», *Annals of Science*, 43 (1986): 147-74.

² My concern is specifically for French terminology. The terms *amateur* and *connoisseur/connaisseur*, which have a separate — though of course parallel — history in the

The first scholarly attentions paid to the *amateurs* in France occur early in the second half of the nineteenth century with the work of M.J. Dumesnil, whose *Histoire des plus célèbres amateurs français* studies four rather dissimilar subjects: Mariette, J.-B. Colbert, d'Agincourt, and Desfriches. Although it reveals a great deal about the complex ties that could exist between artists and art enthusiasts, and its sweeping title notwithstanding, the book is primarily biographical. It limits itself to the four persons cited and makes no attempt to trace a general history of either the concept of the *amateur* or of *amateurs* as a group.

Similarly, there is a mine of information in Louis Courajod's edition of the diary and account book of the Parisian art dealer Lazare Duvaux, but this 1873 edition is almost exclusively focussed on collecting. Moreover, it muddies the lexical waters by equating the terms *amateur* and *collectionneur*. This equivalence leads Courajod to the puzzling conclusion that the Abbé Leblanc is undeserving to be called an *amateur* because he did not buy for himself (1xii).

A more broadly conceived, and more systematic, approach to the activities and concept of the amateur may be found in the works of L. Clément de Ris and Edmond Bonaffé, writing in the 1860's and 1870's.

In his early work *La Curiosité*, de Ris attempts some analytical distinctions, although he tends to use the terms *curieux*, *amateur*, and *connoisseur* interchangeably in the body of the text. The book begins with what purports to be a sketch of the evolution of the term *curieux*, but the historical sources are skimpy (La Bruyère and the 18th-century dictionaries of Trévoux and of the French Academy) and are quickly abandoned in favor of special pleading for the author's own programmatic definition of the term, a definition which limits «true» *curiosité* to the collecting of objects which have «un intérêt d'art... un mérite de main-d'œuvre indépendant de la matière» (9). In a later work, *Les amateurs d'autrefois*, de Ris elaborates a more complex classification according to which he asserts that the *amateurs* were not simply patrons, but also influenced artists in esthetic matters. Thus he distinguishes for the first time between the «amateur Mécène» who guides, inspires, and criticizes the artist; and the «amateur curieux» who is a simple collector with little concern for matters of taste, «féru de la rage du classement, du rangement, de l'étiquetage» (106). Although the «amateur Mécène» may also have the attributes of the «amateur curieux» de Ris doubts that a collector who starts in the latter category may ever aspire to the higher status (123).

In his discussion of specific *amateurs* de Ris seems to forget this

English language, are to be read as from the French lexicon in this study unless otherwise noted. I use the older French spelling — *connoisseur* — throughout. In quoting early works I respect the original orthography except for the addition of accents.

simple, but clear, dichotomy, and creates new categories as his subjects suggest them: Jean de Jullienne is «l'amateur industriel et négociant» (287); La Live de Jully is the «amateur par ton» and «le besoin de paraître» (384-85); and Mariette is quite simply «le type de l'amateur», gifted with «un goût exquis, d'un tact singulier, d'une rare perspicacité» (315). Although he felt a need for distinctions it is clear that de Ris was no taxonomist. Moreover, he continues throughout his work to use the terms *amateur* and *collectionneur* interchangeably.

The same is true of his contemporary Edmond Bonnaffé, despite the latter's far more erudite approach to the historical background of his subject (*Les collectionneurs*, i-iii, 2, *et passim*). Both men were primarily apologists for collectors and for the study of collecting. Bonnaffé made no secret of this fact, announcing in the opening passage of his *Dictionnaire des amateurs* that the history of *amateurs* was «une entreprise toute nouvelle» through which these neglected figures would be accorded their place of honor next to the artists of the Old Régime (I). When he attempts a sketch of the history of the term *curieux* Bonnaffé draws on older and more numerous sources than de Ris, but he uses them just as tendentiously: the rather complex definitions of Robert Estienne from the sixteenth century and of La Croix du Maine from the seventeenth are invoked only in order to be rejected in favor of the author's more reductionist notion of the *curieux* as «l'homme de goût qui aime et qui collectionne les œuvres d'art» (*Les collectionneurs* 84). In a later work he echoes de Ris in insisting that the true «curieux d'objets d'art ne cherche pas la série, il ne vise que le beau; il ne classe pas, il écrème» (*La physiologie* 1-3)³.

As a program for collectors in his own time Bonnaffé's definition was as good as any other, no doubt, but as an aid to reading historical

³ Bonnaffé may be the first of modern art historians to affirm the role of *amateurs* in enhancing what might be called the ontological status of the work of art: knowing the past of a work, through whose hands it has passed, is to «constater l'admiration persistante des siècles, donner... de nouveaux titres de noblesse, un supplément de certitude, et glorifier du même coup l'œuvre, l'artiste et les amateurs» (*Dictionnaire* II). Among more recent writers to make the same assertion are Francis Henry Taylor, in *The Taste of Angels* (398); Niels von Holst, in *Creators, Collectors and Connoisseurs* (18); and Frits Lugt, who writes, in his *Repertoire des catalogues...*: «La provenance... est un point essentiel. Chaque génération accepte avec respect les œuvres qui ont été choisies et vénérées par ses ancêtres expérimentés. L'amateur débutant peut trouver là une garantie; pour les connaisseurs avertis, la provenance offre souvent la consécration de leur choix personnel et... elle est la raison d'une pieuse affection» (iii). Proust, alluding to the same phenomenon, implicitly demystifies it by finding its locus in the enthusiast's vanity. He contrasts the viewer's relative indifference to modern paintings when they are compared to «ces tableaux anciens dont on sait l'histoire, depuis le Pape ou le Roi qui les commandèrent, en passant par tels personnages auprès de qui leur présence... nous rappelle quelque événement... d'un intérêt historique, par conséquent des connaissances que nous avons acquises, leur donne une nouvelle utilité, augmente le sentiment de la richesse des possessions de notre mémoire ou de notre érudition» (401).

writings and documents from the Old Régime it was simply inaccurate, as will be amply evident from the survey below.

So far as I can determine, the first art historian to make a distinction between collectors and *amateurs* was André Fontaine in his seminal work, *Les doctrines d'art en France*⁴. Having made this important distinction, however, Fontaine is uncharacteristically careless in his use of terms. Obviously, the emphasis of Fontaine's work was doctrinal: it was not intended to be a history of the *amateur*. Perhaps for that reason he uses the term loosely, to the point of self-contradiction. He writes, for instance, that the first esthetic studies came from *amateurs*, citing the works of Crousaz, Du Bos, and Batteux (197), but goes on to say, ten pages later (and quite correctly), that Du Bos and Batteux, though «très estimés de leur temps comme écrivains, représentent l'opinion du public lettré et étranger aux arts» (207). Fontaine does not fail to point out that Du Bos, influence among artists and *amateurs* alike was apparently nil (203).

Another seminal early twentieth-century work, Jean Locquin's *La peinture d'histoire en France*, also recognizes the importance of the role of the *amateurs* but, as Fontaine had done, subordinates the discussion of amateurs to the specific focus announced in the book's title. Still, Locquin's study breaks new ground by its emphasis on the importance of *amateurs* — who were not necessarily collectors — as apologists for artists in a time when the Royal Academy of Painting and Sculpture was trying desperately to convince Parisian high society of the Academy's «éclat et dignité» (8)⁵. Together Fontaine and Locquin should be credited with laying the conceptual groundwork for the study of the activities of the *amateurs* as a subject in its own right, overlapping but separable from the history of collecting.

Although many of the best-known art historical works published since Fontaine's and Locquin's books touch on the question of the activities of the *amateurs*, they do so with less rigor and less focus than one might expect. Chambers and Venturi, for instance, despite the importance of their work, tend to oversimplify when they discuss the *amateurs*. Chambers is more interested in ideas about esthetic questions than in the categorization of the proponents of those ideas. Venturi simplifies his own task by placing under the heading of art critics all those who formulated critical judgments. One might have wished that Venturi make some distinctions according to changes in the historical context or differences in intention and effect. He might, for instance, have distinguished among the biographer who occasionally made critical remarks, the polemicist, the didactic but non-

⁴ See, especially, chapter V, «Roger de Piles et les amateurs au XVIIe siècle», and chapter VII, «Les amateurs, les hommes de lettres et les théoriciens de 1709 à 1747».

⁵ Cf. my articles, «Artists, *Amateurs* and Bureaucrats...»; and «The Case for the Fine Arts in Seventeenth-Century France».

polemical writer, the *connoisseur*, and the journalistic art critic. Although these writers had vastly different backgrounds and qualifications, some of them quite ignorant about the fine arts, Venturi tends — optimistically, to say the least — to assimilate art critics and *connoisseurs*, and assimilation which obscures our view of important distinctions (47-49)⁶.

Many other works which might have been expected to deal systematically with the history of the *amateurs*, *connoisseurs*, and *curieux*, either fail to do so or have a scope far too broad to be useful to the student of the Old Régime. Friedländer's *On Art and Connoisseurship*, for instance, is entirely without a historical dimension. Pierre Cabanne's *The Great Collectors* is in fact a history of collections far more than of collectors and their advisers. The work of Raymonde Moulin is rich in economic and sociological data about the contemporary art market but includes only the briefest of historical summaries. The list of titles of excellent books on collecting and connoisseurship is very long, but the subject of a historically accurate nomenclature for art enthusiasts in the Old Régime is treated only incidentally, if at all⁷.

Recently, since the 1960's, more scholarly attention has been paid specifically to the *amateurs-connoisseurs-curieux* as a kind of constellation of lay persons prominent in the life of the fine arts in the Old Régime⁸. Still, the issue of historically accurate terminology for this «constellation» has not been rigorously addressed. What I propose to do in the remainder of this article is to survey the first printed appearances and the evolution of the terms used during the Old Régime. Such a survey may assist art historians in avoiding anachronism, and should help students of seventeenth — and eighteenth — century writings on the arts to understand the probable significance the terms had for their contemporary readers.

There were four names given to lay persons with some special interest in the fine arts⁹ in the Old Régime: to the already — cited

⁶ A recent call for more subtlety in approaching 18th-century writings on the arts underlines the inappropriateness of the kind of assimilation one finds in Venturi. See: W. McAllister Johnson.

⁷ Among the better-known books that fit this description are those of Geraldine Pelles, Rudolph Wittkower, Niels Von Holst and Francis Henry Taylor. (See «Works Cited»). A historian whose principal subject is not art history *per se*, but who is a model of scrupulous attention to the historically accurate use of terms is Orest Ranum, *Artisans of Glory: Writers and Historical Thought in Seventeenth-Century France*, (Chapel Hill: North Carolina UP, 1980). See, for example, Ranum's discussion of the *doctes* in chapter I, «Men of Letters: Sixteenth-Century Models of Conduct», pp. 26-57.

⁸ See, among others, Chastel, Gibson-Wood, Olivier, Perez, Pomian.

⁹ I am well aware, of course, that the use of terms like «fine arts» and «arts» is itself fraught with anachronistic dangers. I have used the words to avoid adding further awkward circumlocution to the text, and ask the reader's indulgence for having taken this «solution de facilité».

amateur, *connoisseur*, and *curieux*, must be added the word *virtuose*. Although all four eventually came to coexist, each has its own history, and each came only gradually to take on a relatively fixed meaning by the eve of the French Revolution... In the earliest documents consulted for this study there is an amorphous quality to this terminology which has its parallel in ideas about the arts themselves. It is well known that the «fine arts» had not, for much of the Old Régime, been fitted into a conceptual «system» distinguishing them from craftsmanship or even from rare natural objects (Lipking). Not surprisingly, the early *curieux* frequently made little or no distinction between exotic sea shells and Italian masters, between butterflies and ancient sculptures (Bonnaffé, *Dictionnaire, Les Collectionneurs*; Borel; Spon; Scudéry). It is likely that the fortunes, the identity, and the social status of art enthusiasts were closely tied to those of artists (Olivier, «The Case for the Fine Arts»). The evolution of the terms we are studying even parallels, to a considerable extent, the institutional evolution of the Royal Academy of Painting and Sculpture (Olivier, «Artists, Amateurs and Bureaucrats»).

A fifth term is omitted from the above list: *collectionneur*. Perez is corrected in identifying it as anachronistic: it does not appear in widespread use in France until quite late. Dictionaries of sixteenth-century French — both those of the period and modern dictionaries — show no form of the word associated with the collecting of works of art. La Curne de Sainte-Palaye gives no entry for either *collection* or *collectionneur*. Edmond Huguet lists only *collecteur*: «Celui qui rassemble». This word had a specialized meaning, however, not associated with the visual arts, as is clear from the example given: «Quant à ceux d'ennius, je ne sçay où il les a veus; du moins le curieux collecteur de ses vers n'en fait aucune mention. Tabourot des Accords, *les Bigarrures*, I, 15» (Huguet II, 342-43)¹⁰.

This usage is consistent with what appears to have been the dominant one well into the 17th century. The dictionary of the French Academy in 1694, while showing no entry for *collectionneur*, gives *collection*: «Recueil de plusieurs passages sur une ou plusieurs matières, tirée d'un ou de plusieurs Auteurs. (...). Il se dit aussi, D'un recueil, compilation de plusieurs pièces et ouvrages qui ont quelque rapport ensemble. *Collection des Canons, des Ordonnances, etc.*». Similarly, Pomey gives *collection*: «remarques faites en lisant» (182). Pomey also gives *collecteur*: (qui ramasse diverses choses), with no further explanation (182).

The word *collectionneur* appears nowhere in the dictionaries of Rochefort or Ménage, nor even in the more specialized dictionaries of Thomas Corneille or André Félibien. It is not until the seventh edition

¹⁰ In the 17th and 18th centuries the term *collecteur* commonly referred to a fiscal office, associated with the collection of the *taille* (Marion 109).

of the French Academy (1879) that one reads *collectionner*: «Faire des collections. (Ital.): Il collectionne des pierres précieuses, des insectes, des livres, des tableaux, des autographes» (334). The same edition includes for the first time *collectionneur* and *collectionneuse*. Even allowing for the usual academic lag, it seems safe to affirm the relatively late appearance in French of the term *collectionneur* in the context of the fine arts¹¹.

The term *virtuose* (with its calque, *vertueux*) apparently owes its entry from Italian into the French lexicon to Poussin (Brunot VI, 693-94), but it had limited success in the realm of the fine arts¹². The word never appears to have lost its status as a neologism in France, even well into the eighteenth century. (Marsy 11; Diderot I, 317), and its specific associations with the fine arts are relatively rare, in contrast to England where its anglicized form enjoyed widespread use and, in some quarters, notoriety (Houghton).

A very similar kind of notoriety in France was reserved for *curieux*, the first term which came to be used to designate what we have called the art enthusiast. This word has, with shifts in meaning and flavor, proven remarkably durable for some five centuries in a variety of contexts not limited to the arts. Its use in the sixteenth century appears primarily adjectival (Rickard 328, 71, 168, 227). The substantive, *curiosité*, and the adverb, *curieusement*, also occur commonly in sixteenth-century texts (Sainte-Palaye 4, 441; Rickard 91, 105, 123; Huguet II, 687-88; LeGangneur 3; Tobler & Lommatzsch II, 1162; Godefroy 2, 244; La Croix du Maine 513-14, 525, 534). The meanings associated with the terms are identified by Rickards as «soucieux, désireux» and «attentif, soigneux» (328)¹³.

By the time La Croix du Maine published his *Bibliothèque* in 1584, however, the notions of care and attentiveness have been amplified, so to speak, by repeated application to quantitative matters. He boasts, for instance, that «j'estois si curieux d'avoir toutes sortes de livres... qu'enfin l'amaz que j'en fais estoit si grand que le Catalogue d'iceux

¹¹ It is not within the scope of this study to explain the late appearance of *collectionneur*, but it would appear to be closely tied to the development of a thriving art market, and the generalization of art collecting as an investment. None of the four older terms would do, apparently, for this rather narrowly defined activity.

¹² All of Hope's examples relate to proficiency in singing, dancing, and languages (I, 306). The tie to *practice* [though not necessarily to *practitioners*, as in Italian] is clear in La Fontaine's *Académie de Peinture*: «Je l'ay fait por le service des Jeunes vertueux Amateurs de ce noble Art [painting], où je prétend les instruire au meslange des Couleurs, (etc.)... Je l'ay aussi fait en faveur des nouveaux curieux, qui apprendront à connoistre les diverses manières des bons Maistres... et la beauté de leurs desseins» (Dedicatory epistle, n. pag.). The word *vertueux* (which should be read as a substantive) is contrasted to *curieux*, which clearly refers to appreciation rather than to praxis.

¹³ Most dictionaries in the seventeenth century and since agree on these formal definitions for *curiosité* and its derivatives: Cayrou 221; Dubois & Lagane 124; Nicod & Bau-doin 260; Pomey 247; *Dictionnaire de l'Académie Française* [1694] 299.

se monstroit tenir plus d'un juste volume» (Preface, n. pag.). He later stresses that his accumulation of some 10,000 volumes in fifteen to sixteen years was made possible by a «si curieuse recherche» (513). His researches into works of French history have been undertaken «si curieusement» that he can claim virtually exhaustive results (525). It takes no great conceptual leap to see how, from this time forward throughout the Old Régime the notion of *curiosité* came to include not only desire and intellectual interest but also system and thoroughness.

Nor is it surprising that what began as qualities of the human subject began to inhere in the objects of interest and care. Hence La Croix du Maine's assertion that in his research he has attempted to report on medals, statues, gems, «et autres curieuses gentillesses ou gentilles curiositez» to be found in the major collections (534)¹⁴.

The notion of systematic and exhaustive collecting adheres stubbornly to the terms *curieux/curiosité* throughout the seventeenth century. La Croix du Maine's *Bibliothèque* is part of a long tradition of published catalogues of «gentilles curiosités». The assimilation of collecting and *curiosité* is revealed by these documents and by the complementary lists of collections later absorbed into the guide books of the eighteenth century. Perhaps the best known work of this sort is one which combines the qualities of both guide book and personal catalogue, Pierre Borel's *Les antiquitez, raretez, plantes, minéraux, et autres choses considérables de la ville et comte de Castres d'Albigeois*.

The modern reader of Borel's work will inevitably be struck by the extremely heterogeneous nature of *curiosité*. Art objects do have their place in the collections he cites — in Albi for instance, the collection of Etienne Trapas is said to contain «300 tableaux exquis» (125) and several Parisian collections of paintings are mentioned (129-30) — but on the whole such objects are rare. Borel's own collection reflects roughly the place of the fine arts in «la curiosité». At the risk of belaboring the point, here is the order of objects as he catalogues them:

Raretez de l'homme [e.g. the bones of a giant]
Des bestes à quatre pieds
Des poissons et Zoophites
Autres choses marines
Insectes et serpens
Des feuilles
Des fleurs
Des gommes et liqueurs
Des semences ou graines

¹⁴ The term he uses for collectors, incidentally, is «Princes et autres qui font amas de telles magnificences» (534; my emphasis). Cf. Rochefort (93-94): «[les curieux] font amas...».

Des fruits rares
 Autres fruits et semences
 Des minéraux, et premièrement des pierres
 Choses changées en pierre
 Autres minéraux
 Des Antiquitez (133-146)

The last-mentioned, inexplicably assimilated into the natural order — the next grouping is titled «Choses artificielles» (146-49) — is the first to include what we would call art objects: along with urns, vases, medals, coins, and miscellaneous manuscripts, Borel mentions «450 rares tailles douces tant antiques que modernes des meilleurs auteurs, comme Michelange, Raphaelle, Lucas et Albert, mises dans un fort grand livre». (145-46). Then, under his final category (artificial things) he includes, along with porcelains, mirrors, magnifying lenses and cardboard castles, «Cinquante portraits à l'huile... de Rome... de Flandres et Paris...» (149).

Borel is not an isolated instance¹⁵. It is not surprising, given the indiscriminate nature of such collecting, that the term *curieux* should take on a pejorative flavor in certain circles. The last forty years or so of the seventeenth century, as will be shown below, sees the spread of the terms *amateur* and *connoisseur* in French. The proliferation of these types of art enthusiast, those whose enthusiasms are focussed more specifically on the fine arts, coincides with the increasing importance (and pretensions) of the Royal Academy of Painting and Sculpture. Criticism of *curiosité* in the last years of the century should not, as a general rule, be read as criticism of an interest in the fine arts *per se*. In this respect La Bruyère's criticisms are representative: «La curiosité n'est pas un goût pour ce qui est bon ou ce qui est beau, mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a et ce que les autres n'ont point». (386).

It is significant that La Bruyère's comments about the *curieux* are not directed against the princely patrons of the arts or against the *connoisseur*¹⁶. His target is the uncritical collector of flowers and fruit trees, medals and shells, engravings and books. His objections have to do with what a later age might call obsessive-compulsive behavior and a loss of all sense of proportion. The description of the *fleuriste* sets the tone for the entire discussion: he rushes to his at sunrise and does not return until dark; he forgets to eat dinner; he

¹⁵ For an extensive bibliography of similar lists and catalogues see Bonnaffé, *Dictionnaire*, Introduction. Among the more interesting catalogues see, especially, those of Jacob Spon and George de Scudéry.

¹⁶ A critique of *curiosité* by La Bruyère's near contemporary, César de Rochefort, writing in 1685, also spares the elite collectors and concentrates on those who abuse the practice and lose themselves in trivialities (93 ff.). That the word *curieux* need not be taken as a pejorative is evident in the fact that Rochefort chooses as the title for his dictionary: *Dictionnaire général et curieux*.

is lost in the contemplation of his tulips. If the tulip fancier were to admire God and nature in the flowers La Bruyère would be less critical, but «il ne va pas plus loin que l'oignon de sa tulipe». (387). Collecting itself is not inherently ridiculous for La Bruyère; what is ludicrous in his examples is the *curieux*, preoccupation with complete series: «Diognète ...a une tablette dont toutes les places sont garnies à l'exception d'une seule, ce vide lui blesse la vue, et c'est précisément et à la lettre pour le remplir, qu'il emploie son bien et sa vie». (388). At the same time the *curieux* subordinates quality to completeness: Démocède says: «j'ai tout Callot hormis une seule qui n'est pas, à la vérité, de ses bons ouvrages, au contraire c'est un des moindres, mais qui m'achèverait Callot, je travaille depuis vingt ans à recouvrer cette estampe, et je désespère enfin d'y réussir: cela est bien rude». (388).

What mediates the disproportion between the triviality of the object and the over-powering enthusiasm of the *curieux* is, of course, vanity. The attributes of «ce qui est bon» or «ce qui est beau» reside — for La Bruyère — in the objects themselves, whereas the chief attribute of the rare and unique is that it is «ce qu'on a et ce que les autres n'ont point». For the *curieux* collecting is not an «amusement» but a passion, identical to love and ambition except for the «petitesse de son objet». Nor is knowledge central to *curiosité*, either as information — the *curieux* as traveler keeps no notes, makes no comparisons — or as genuine erudition: «ils aiment mieux savoir beaucoup que de savoir bien, et être faibles et superficiels dans diverses sciences que d'être sûrs et profonds dans une seule». (386-89). Those who were identified as *amateurs* or *connoisseurs* almost certainly did not feel attacked by La Bruyère's words.

The moral attack on *curiosité* began, in fact, much earlier in the century. As early as 1634, Mersenne laments its excesses, which he associates with those arts not useful to the state. Although men can live without geometry and mathematics, he asserts, these arts are necessary for making war, building fortifications, etc., whereas «il vaut mieux mettre l'art des Floristes qui gouvernent les Tulipes et les autres fleurs, et ceux qui font des cabinets de médailles, d'empreintes, de cravons, de portraits, d'images, et de tableaux, entre les curieux, d'autant que cet estude n'est pas nécessaire à la République». (2-4)¹⁷. That the term had begun even early in the century to connote frivolousness is evident in Nicéron's *La perspective curieuse*, where the author feels the need to defend his title: «Je l'ay appelé PERSPECTIVE CURIEUSE, non pas qu'elle ne soit très-utile, mais d'autant qu'avec l'utile elle mesle le délectable...» (n. pag.). Other writers seem to want to excuse themselves for their self-indulgence by referring to *curiosité*

¹⁷ Mersenne's indictment covers a broad spectrum of collectors whom he refers to as «ceux qui ramassent» (3-4). Cf. n. 14, above.

as «cette belle maladie de l'Esprit» (Scudéry, «Au lecteur», n. pag.) or «cette... affliction [qui] a tant de charmes...» (Marolles 158).

One must be careful, however, in reading seventeenth-century diatribes against *curiosité* not to assume that all writers have the same phenomenon in mind. The reader of an early polemic by Samuel-Joseph Sorbière, would be seriously mistaken in assuming that the author's target was that same as La Bruyère's thirty years later. In 1660, before the crucial reorganization of the Royal Academy undertaken by Colbert, Sorbière attacks *curiosité* with even more vigor than La Bruyère, but it is manifestly not the same phenomenon that he attacks. He denounces those specifically involved in the growth of the art market, and the supporters of the increasingly credible claims by artists to a place among the practitioners of the liberal arts.

Sorbière goes so far as to assert that there is collusion among artists and *curieux* to enhance the value of paintings. Those who claim to be «estimateurs de l'Art» benefit the painters primarily: other «mestiers» produce admirable objects; «Mais pour cela a-t-on jamais si fort exagéré l'invention de ces... artisans?» (260). The *curieux* who discovers that he derives little or no pleasure from his acquisitions will seek to get rid of them, but to do so must establish their value, thus contributing to the maintenance of what Sorbière sees as an artificial market. «Il leur importe qu'il se trouve des gens moins expérimentés qu'eux, qui entrent dans la curiosité...» (262).

Whatever the merits of this charge of financial collusion, Sorbière is quite correct in asserting that artists were trying to establish themselves as «personnages d'importance dans le païs des Muses» and that their friends among men of letters were actively promoting their ambitions (257; cf. Olivier, «The Case for the Fine Arts...»; Teyssède 280).

By the time La Bruyère writes his critique, however, the word *curieux* has fallen into a certain disrepute among the very people Sorbière may have had in mind. The preferred term for the major collectors and supporters of the Royal Academy has become *amateur*. The more specialized term for those with special expertise, *connoisseur*, is beginning to circulate more commonly. The pejorative flavor of *curieux* as La Bruyère used the word, becomes more or less consecrated by the early eighteenth century even among the leading art enthusiasts. Furetière writes of the word: «Il se prend assez souvent en mauvaise part...» Although he does not elaborate, Furetière's description suggests the shortcomings noted earlier: «[Le Curieux] veut tout sçavoir, et tout apprendre. (...) [Curieux] se dit de celui qui a ramassé les choses les plus rares, les plus belles, et les plus extraordinaires qu'il a pu trouver...».

Even when writers do not make the pejorative character of *curieux* explicit, I would argue that their stress on the amassing of objects implies that character. The abbé de Marsy, like Furetière, defines the *curieux* as «un homme qui amasse avec choix tout ce qu'il y a de plus

rare en desseins et en tableaux...» (173). Despite the words «avec choix» the operative term in de Marsy is *amasse* as is clear when one contrasts his entry for *connoisseur*: «Connoisseur en fait d'ouvrages de Peintures, renferme moins l'idée d'un goût décidé pour cet Art, que d'une connoissance fine, et d'un discernement exquis et délicat. On n'est guères connoisseur, sans être Amateur, mais on peut être Amateur sans être Connoisseur». (140-41). The *curieux* has no place in this scheme of things.

Pernéty's *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* yields a rather clear paradigm in its three separate entries: the *curieux* amasse... ce qu'il y a de plus rare» (1227) while the province of taste is reserved for the *amateur* (10-11) and that of judgment for the *connoisseur* (91)¹⁸.

The same schema is even clearer in the *Encyclopédie*: «Un curieux... est un homme qui amasse des desseins, des tableaux, des estampes, des marbres, des bronzes, des médailles, des vases, etc. Ce goût s'appelle curiosité. Tous ceux qui s'en occupent ne sont pas connoisseurs; et c'est ce qui les rend souvent ridicules, comme le seront toujours ceux qui parlent de ce qu'ils n'entendent pas...» (IV, 577). The *amateur*, on the other hand, is associated with the idea of the pleasure he finds in art — «un goût décidé» (I, 317) — and the *connoisseur* is once again linked to judgment — «un discernement certain» (III, 898).

The compilers of the *Dictionnaire de Trévoux* do not even bother to include an entry under *curieux*. *Amateur* and *connoisseur* are the categories which appear to them to need definition in 1771. (269)¹⁹. When Watelet and Lévesque publish their dictionary they repeat the definition of *curieux* given in the *Encyclopédie* with its stress on *amasser*, and Lévesque summarizes succinctly: «On est connoisseur par goût, et curieux par vanité» (iv-vi, I:551-52)²⁰.

The word *amateur* was in rather wide use as early as the sixteenth century, but examples specifically involving the fine arts are hard to find. Hugué gives numerous cases of the word in its etymological sense, but none concern the fine arts. (I:182-83). The same is true of Du Bois and Lagane (22) and of Gaston Cayrou (29). The *Dictionnaire historique* of the French Academy offers a long, chronologically

¹⁸ The distinction is clear in Pernéty's warning to *amateurs* to avoid the hyperbole and «éloges dont la plupart des curieux et des faiseurs de catalogues de leurs cabinets, sont ordinairement trop prodigues» (91).

¹⁹ *Curieux* and *curiosité* occur in the definitions of *amateur* and *connoisseur*. One could argue that their meaning was too well known to require definition, but it would seem far more likely that they had simply become subordinate to the other words in the minds of the authors and their contemporaries — at least where discussion of the fine arts was concerned.

²⁰ A.L. Millin repeats almost verbatim the definition given by Watelet and Lévesque (I:402).

ordered, list of examples which covers over two hundred years of history without a single allusion to the visual arts. (2:526-28). The only entry for *amateur* in the *Dictionnaire françoislatin [sic]* of 1549 is *amateurs des lettres*. (29). The same is true of the 1608 dictionary by Nicot and Baudoin. (63). In 1621 Nicot's *Thrésor...* adds «Amatrice de vertu». (29). Even as late as 1671, Pomey says nothing to tie the word specifically to the fine arts (37) and, strangely, neither Rochefort nor Ménage include any entry under *amateur*.

In early works on the arts it appears that the word is used in the undifferentiated sense («lover», though not of persons). Antoine le Pois, for example, already cited for his use of the term *curieux* writes in 1579 of «ceux qui sont studieux et amateurs de l'antiquité» and of the «amateurs» de bonnes lettres» (2-3). Similarly, La Croix du Maine refers in 1584 to his patron's devotion «aux lettres et amateurs d'icelles» (523). The term both writers use to designate the art enthusiast/collector, is *curieux*. In fact, as already noted, throughout much of the seventeenth century it is the latter term which is most commonly used to designate the art lover. (See, for example: Scudéry; Pader; Sorel; Fréart de Chambray; Bosse; Marolles; Le Blond de La Tour; Perrault).

The Royal Academy of Painting and Sculpture officially legislated the participation of art enthusiasts in its affairs in 1663, it eventually formalized the use of the word *amateur* as an academic title. The 1663 statutes allow for the presence in assemblies and deliberations of «les personnes de condition et amateurs, ausquels la dite Académie voudra rendre cet honneur...». (Vitet 268-69)²¹. Just when the word became incorporated into the formal title *Honoraire Amateur* is hard to pin down, although Dussieux states that the first person to be honored was Gédéon Dumetz on December 30, 1663²².

It is in the eighteenth century that the term *amateur* is most consistently used, in the official deliberations of the Royal Academy, in dictionaries, and in published writings on the fine arts. Furetière's definition in 1701 is more typical of the previous century: «Amateur: Qui aime quelque chose. (...) Il est amateur de l'étude, des curiositez, des tableaux, des bons livres. Amateur de la Musique, des beaux Arts. Le peuple est amateur de nouveautez». («Amateur», n. pag.). By 1746 de Marsy claims the term for painting specifically: «...c'est un terme particulièrement consacré à la Peinture» (11). So does the *Encyclopédie*: «...c'est un terme consacré aux Beaux-Arts, mais particulièrement à la Peinture. Il se dit de tous ceux qui aiment cet art et qui ont un

²¹ The statutes of 1655 include virtually the same wording in article IX, but with no mention of the *amateurs* (Vitet 231-32).

²² The proceedings of the Academy show considerable inconsistency in the use of the title until the eighteenth century (Montaignon II:13; III:2, 259; cf. Olivier, «Artistis, Amateurs...»).

gout décidé pour les tableaux» (I:317). This appears to be the generally accepted definition in eighteenth-century dictionaries. (See, e.g., Pernéty 10-11; *Dictionnaire de Trévoux* 269; *Nouveau dictionnaire* I: «Amateur»).

Although *connoisseur* occurs in the 12th century it was rare until the seventeenth. (Brunot 6, 1:712; Godefroy 2:244). As late as 1671 Bouhours includes it in a list of «termes assez nouveaux». (*Les Entretiens* 84). Three years later the same writer gives it as an example of the public's willingness to accept neologisms: «...il accepte volontiers les mots dont les Auteurs ne paroissent point... exactitude, gratitude, habileté, emportement, connoisseur...» (*Doutes* 50 [his emphasis]).

The word seldom occurs before the second half of the seventeenth century, nor is it included in any of the early dictionaries consulted for this study. The participial form occurs in Robert Estienne's French-Latin dictionary, where *cognoissant* is used: «Estre cognoissant et entendu en choses divines et humaines. *Sapere*. Homme cognoissant, et à qui on peut demander conseil. *Consultus*» (112; cf. Nicot & Baudoin 194). La Croix du Maine never uses the word. Referring to learned men at court he mentions «un bon nombre d'hommes, d'esprit esmerveillable ornez d'une rare et singulière doctrine...» (515). The words *docte* and *savant* are frequently found where one might expect a form of *connaître*: Philibert de l'Orme writes that he was urged to publish his work by «plusieurs Seigneurs et personnages très-doctes» (6). He warns of the dangers of building without the advice of «des doctes Architectes», particularly since many (non-architects?) «se disent fort habiles» or «bien experts». One should always, he urges, ask for «l'avis de plusieurs sages et sçavans en telles choses...» (7). Nicéron, in 1638, distinguishes among the *curieux* those who are «les mieux sensez» and refers elsewhere to «les doctes» (Preface n. pag.).

Hilaire Pader might have been expected to use *connoisseur* somewhere in his long discussions of the merits of the protectors of the arts, those «personnes qualifiées qui ont eu l'intelligence et ont sceu pratiquer ces beaux Arts pour se divertir», but the term never occurs (31-36).

Félibien comes close, with «personnes connoissantes» but in the end he settles for *savant* in his brochure describing Le Brun's first Alexander painting: «...quand le Peuple et les personnes connoissantes s'accordent ensemble... c'est une marque infaillible de l'excellence du Sujet dont ils jugent; parce que le simple Peuple voit toujours bien si les choses sont naturelles et agréables, et les Sçavans jugent des secrets de l'art et connoissent de quelle sorte l'ouvrier s'en est servy pour rendre son Ouvrage accompli» (5; cf. 31). Similarly, Abraham Bosse refers to the expert judgment of «des Personnes judicieuses et sçavantes» (37). And Fréart de Chambray consistently uses *savant* where matters of informed judgment are concerned: Greek artists submitted their work for criticism to «Philosophes et ...Sçavans» (Preface,

n. pag.); his own work is intended to instruct «ceux qui ...voudront parler [de la peinture] comme sçavants» (2); without strict fidelity to *le costume* «jamais un Ouvrage ne donnera de réputation à son Auteur parmi les Sçavans» (63).

It is in the writings of Roger de Piles that the word *connoisseur* receives its «consecration». As a member himself of this new and increasingly assertive class of non-artists bent on discussing and pronouncing judgments on works of art, de Piles appears to have been one of the first to recognize the appropriateness of the term. (*Conversations* viii, 9, 13, *et passim*)²³. Whatever nuances may have conditioned the word during the remainder of the Old Régime, I find no evidence that it ever lost its essentially positive association with judgment and expertise — both esthetic and material (i.e. in matters of technique and attribution)²⁴.

By the last years of the eighteenth the three terms which have been the focus of this discussion — *curieux*, *amateur*, *connoisseur* — had come to designate three distinct forms of enthusiasm for the fine arts. In many cases specific individuals were certainly identified with one or the other of these labels by their contemporaries, or so identified themselves. My purpose, however, has not been to categorize individuals but rather to clarify the attributes associated with each of the terms, and to suggest some general chronological outlines of their elaboration.

We can safely assert that in the sixteenth century this differentiation did not exist, at least not lexically. The first collectors were, by and large, eclectic in their interests, to say the least, and were generally grouped under the general heading of *curieux*, their collecting as *curiosité*. Roughly concurrent with the progress of the Royal Academy, and as intellectuals began to concern themselves with the visual arts as a subject for theoretical speculation, during the second half of the seventeenth century, the terms *amateur* and *connoisseur* became associated with collectors and other enthusiasts whose interests were less eclectic and more sophisticated. In artistic and intellectual circles

²³ Others who follow de Piles in adopting the term: Restout 9-10, 147; Perrault 217, 238; *Dictionnaire de l'Académie* (1694) 232. Cf. Olivier, «The Idea of the Connoisseur»; and Gibson-Wood re. the importance of de Piles and the English artist Jonathan Richardson in the consecration and attempted codification of the term.

²⁴ K. Pomian, in a painstaking analysis of art catalogues in the latter part of the eighteenth century, argues that the *connoisseur* in that period undergoes a differentiation into two types: an older, traditional, *connoisseur* who places esthetic values ahead of authenticity, psychological values ahead of execution, and the Italian masters ahead of the Dutch; and a newer form of *connoisseur* who reversed this hierarchy of values, and who was cultivated and relied upon by the growing class of collectors (whom Pomian identifies as «curieux») (30). Pomian's thesis brings a welcome degree of delicacy (in the linguist's sense) to the discussion of the names of the art enthusiast. It does not, however, contradict the general typology suggested in my conclusion. Since the present study was completed, a collection of Pomian's exemplary articles has been published: Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux; Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècle* (Paris: NRF - Gallimard 1987).

the *curieux* and *curiosité* tended to be treated with some measure of contempt by the end of the century.

Finally, by the middle of the eighteenth century the paradigm appears to have been rather well established. The following, flattering, description of Blondel d'Azincourt, written in 1790, illustrates the values associated with the three main elements of that paradigm in a single sentence: «Cet amateur, dont le goût n'est point borné, également connoisseur et curieux en tableaux, dessins et estampes des grands maîtres, nous fait voir qu'il ne le cède pas en cela à M. Blondel de Gagny, son père...» (Courajod [Dézallier d'Argenville] ccxxxiii). The preceding survey should make possible a meaningful gloss of the passage, which an uninformed reader might otherwise see as merely redundant. It is clear that the eighteenth-century writer wants to stress that d'Azincourt is not simply a lover of art with exquisite taste (*amateur*), and a knowledgeable judge (*connoisseur*), but is at the same time a man with avid interest in broadening and expanding his collection (*curieux*). The power of the flattery is heightened by the juxtaposition of *connoisseur* and *curieux* which, as we have seen at some length, would normally have been mutually exclusive. For d'Azincourt to have successfully harmonized the attributes of the three distinct types of the art enthusiast was meant as the highest praise. One must imagine that the eighteenth-century reader was duly impressed, and that the twentieth-century reader almost certainly ought to be.

REFERENCES

- Bonnaffé - Edmond, *Causeries sur l'art et la curiosité*, A. Quantin, Paris 1878.
- *Les collectionneurs de l'ancienne France*, Auguste Aubry, Paris 1873;
- *Dictionnaire des amateurs français au XVII^e siècle*, A. Quantin, Paris 1884.
- *Physiologie du curieux*, Jules Martin, Paris 1881.
- Borel - Pierre, *Les antiquitez, raretez, plantes, minéraux et autres choses considérables de la ville et du comté de Castres d'Albigeois (contenant une liste des Vabinets Curieux de l'Europe)*, A. Colomiez, Castres 1649.
- Bosse - Abraham, *Le peintre converty*, Hermann, Paris 1964. Orig. publ. 1666.
- *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie Royale de la Peinture et Sculpture*, chez l'auteur, Paris 1665.
- Bouhours - Dominique, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Sébastien Mabre-Cramoisy, Paris 1671.
- *Doutes sur la langue françoise proposez à Messieurs de l'Académie françoise par un gentilhomme de province*, Sébastien Mabre-Cramoisy, Paris 1674.
- Brunot - Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900*. 13 vols., Armand Colin, Paris 1930.
- Cabanne - Pierre, *The Great Collectors*, Farrar, Straus, New York 1963.
- Cayrou - Gaston, *Le français classique: lexique de la langue du dix-septième siècle*, Henri Didier, Paris 1923.
- Chambers - Frank P., *The History of Taste: An Account of the Revolutions of Art Criticism and Theory in Europe*, Columbia UP, New York 1932.
- [Chastel - André?], *Editorial. L'identité du tableau; ambitions et limites de l'attribution*, *Revue de l'Art* 42 (1978): 4-14.
- Corneille - Thomas, *Le dictionnaire des arts et des sciences* 2 vols, Coignard, Paris 1694.
- Courajod - Louis (ed.), *Livre-Journal de Lazare Duvaux, marchand bijoutier ordinaire du roy, 1748-1758. Précédé d'une étude sur le goût et sur le commerce des objets d'art au milieu du XVIII^e siècle*, 2 vols., L. Lahure, Paris 1873.

- De Piles - Roger, *Conversations sur la connoissance de la peinture et le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Langlois, Paris 1677.
- De Ris - Clément L., *Les amateurs d'autrefois*, Plon, Paris 1877.
- *La curiosité: collections françaises et étrangères: cabinets d'amateurs: biographies*, Veuve Jules Renouard, Paris 1864.
- Dictionnaire de l'Académie Française*, Coignard & Coignard, Paris 1694, repr 1901.
- Dictionnaire de Trévoux (Dictionnaire universel françois et latin vulgairement appelé)*, Compagnie des libraires associés, Paris 1771.
- Dictionnaire historique de la langue française, publié par l'Académie Française*, Firmin-Didot, Paris 1884.
- Diderot - Denis, et al., *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société dez gens de lettres*, Briasson, Paris 1751-80.
- Dubois J. - Lagane R., *Dictionnaire de la langue française classique*, Eugène Belin, Paris 1960.
- Dumesnil - Jules - Antoine, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs liaisons avec les artistes*, 3 vols., E. Dentu, Paris 1856-58.
- Dussieux - Louis, «*Liste chronologique des membres de l'Académie de peinture et de sculpture (1648-1793)*». *Archives de l'art français* 1 (1851-52), I.B. Dumoulin, Paris 1851-52.
- Estienne - Robert, *Dictionnaire françoislatin* [sic], Paris? 1549).
- Félibien - André, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, B. Coignard, Paris 1676.
- *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre, peinture du cabinet du roy*, Pierre le Petit, Paris 1663.
- Fontaine - André, *Les doctrines d'art en France, de Poussin à Diderot*, Librairie Renouard, Paris 1909.
- Fréart de Chambray - Roland, *Idée de la perfection de la peinture*, Jacques Ysambrat, Paris 1662.
- Friedländer - Max J., *On Art and Connoisseurship*, Beacon, Boston 1960.
- Furetière - Antoine, *Dictionnaire universel*, A. & R. Leers, La Haye & Rotterdam 1690, 1701; Leers Rotterdam, 1708; P. Husson La Have, 1727.
- Gibson - Wood - Carol, *Jonathan Richardson and the Rationalization of Connoisseurship*, *Art History* 7,1 (March 1984): 38-56.
- Godefroy - Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française du IX^e au XV^e siècles* 10 vols., F. Vieweg, Paris 1881.
- Hope - T.E., *Lexical Borrowing in the Romance Languages: A Critical Study of Italianisms in French and Gallicisms in Italian from 1100 to 1900*, Blackwell, Oxford 1971.
- Houghton - Walter E. Jr., «*The English Virtuoso in the Seventeenth Century*», *The Journal of the History of Ideas* III (1942) 1:51-73; 2:190-219.

- Huguet - Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Librairie Ancienne Edouard Champion, Paris 1925.
- Johnson - McAllister W., «*Paintings, Provenance and Price: Speculations on 18th-Century Connoisseurship Apparatus in France*», *Gazette des Beaux-Arts* VIe per CVII (mai-juin 1986): 191-99.
- La Bruyère - Jean de, *Les caractères. Oeuvres complètes*, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1951.
- [La Croix du Maine], *Bibliothèque du sieur de La Croix du Maine*, A. L'Angelier, Paris 1584.
- La Curne de Sainte-Palaye - Jean-Baptiste de, *Dictionnaire historique de l'ancien langage français*, Champion; L. Favre Niort, Paris 1877.
- La Fontaine - Sieur de, *L'académie de peinture, nouvellement mis au jour pour instruire la jeunesse à bien peindre en huile et en miniature*, J.B. Loyson, Paris 1679.
- Le Blond de La Tour, *Lettre du sieur Le Blond de La Tour à un de ses amis, contenant quelques instructions touchant la peinture*, Pierre du Coq, Bordeaux 1669.
- Le Gangneur - Guillaume, *La technographie, ou briefve méthode pour parvenir à la parfaite connoissance de l'écriture français [sic.]*, n.p., Paris 1599.
- Le Pois - Antoine, *Discours sur les médailles et graveures antiques, principalement romaines*, Mamert Patisson, Paris 1579.
- Lipking - Lawrence, *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England*, Princeton UP, Princeton, N.J. 1970.
- Locquin - Jean, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785: étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Henri Laurens, Paris 1912.
- Marion - Marcel, *Dictionnaire des institutions de la France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Picard, Paris 1923.
- Marolles - Michel de, *Les mémoires de Michel de Marolles. Abbé de Villeloup*, Antoine de Sommerville, Paris 1666.
- *Le livre des peintres et graveurs*, P. Jannet, Paris 1855. Orig. publ. 1666.
- Marsy - Abbé François-Marie de, *Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture*, 2 vols. Barrois et Nyon, Paris 1746.
- Ménage - Gilles, *Dictionnaire étymologique, ou Originès de la langue française*, Jean Anisson, Paris 1694.
- Mersenne - Marin, *Les questions théologiques, physiques, morales et mathématiques où chacun trouvera du contentement ou de l'exercice*, Henry Guenon, Paris 1634.
- Millin - A.L., *Dictionnaire des beaux-arts*, Crapelet-Desray, Paris 1806.
- Montaignon - Anatole de (ed.), *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*, J. Baur, Paris 1875-92.
- Moulib - Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Ed. de Minuit, Paris 1967.
- Niceron - Jean-François, *La perspective curieuse*, P. Billaine, Paris 1638.

- Nicod - Jean - Jean Baudoin, *Nouveau dictionnaire françois-latin*, Claude Morillon, Lyon 1608.
- Nicod - Jean, *Thrésor de la langue françoise tant ancienne que moderne*, [Paris?] 1621; Rpr, A. & J. Picard, Paris 1960.
- Nouveau dictionnaire pour servir de supplément aux dictionnaires des sciences des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M****, Panckoucke, Stoupe, Brunot, Paris, Rey, Amsterdam 1776.
- Olivier - Louis A., «*Artists, Amateurs and Bureaucrats: A Study of the Role of the Amateurs Honoraires in the [French] Royal Academy of Painting and Sculpture, 1548-1777*», *Proceedings of the Western Society for French History*, IX (1982): 96-106.
- «*The Case for the Fine Arts in Seventeenth-Century France*», *The Australian Journal of French Studies*, XVI, 4 (May-August 1979): 377-88.
- «*The Idea of the Connoisseur in France: Roger de Piles and Jonathan Richardson*», *Annali Sezione Romanza, Istituto Universitario Orientale*, XXIV, 1 (January 1982): 5-21.
- Pader - Hilaire, *Songe énigmatique sur la peinture universelle*, Tolose, Arnaud Colomiez, [Toulouse] 1658.
- Pelles - Geraldine, *Art. Artists and Society: Origins of a Modern Dilemma. Painting in England and France, 1750-1850*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J. 1963.
- Perez - Marie-Félicie, «*Collectionneurs et amateurs d'art à Lyon au XVIIIe siècle*», *Revue de l'Art* 47 (1980): 43-52.
- Pernéty - Le Père Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Bauche, Paris 1757.
- Perrault - Charles, *Parallèle des anciens et des modernes, en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues*, Jean-Baptiste Coignard, Paris 1688.
- Philibert de l'Orme, *Architecture de Philibert de l'Orme, conseiller et aumosnier ordinaire du roy, et abbé de saint Serge lez Angers*, Regnaud Chaudière, Paris 1626.
- Pomey - François, *Le dictionnaire royal, augmenté*, 2nd ed, Antonine Molin, Lyon 1671.
- Pomian - Krzysztof, «*Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIIIe siècle*», *Revue de l'Art* 43 (1979): 23-36.
- Restout - Jacques, *La réforme de la peinture*, J. Briard, Caen 1681.
- Richardson - Jonathan, *Traité de la peinture*, Herman Uytwerf, Amsterdam 1728.
- Pickard Peter, *La langue française au seizième siècle. Etude suivie de textes*, Cambridge UP, Cambridge 1968.
- Rochefort - César de, *Dictionnaire général et curieux*, Guillemin, Lyon 1685.
- Scudéry - Georges de, *Le cabinet de M. de Scudéry, Gouverneur de Notre Dame de la Garde*, A. Courbe, Paris 1646.

- Sorbière - Samuel Joseph, *Relations, lettres et discours de Mr. de Sorbière sur diverses matières curieuses*, Robert de Ninville, Paris 1660.
- Sorel - Charles, *La description de l'Isle de portraiture et de la ville des portraits*, Charles le Sercy, Paris 1659.
- Spon - Jacob, *Recherche des antiquités et curiosités de la ville de Lyon... Avec un Mémoire des principaux antiquaires et curieux de l'Europe*, Antonine Cellier, Lyon 1675.
- Taylor - Francis Henry, *The Taste of Angels: A History of Collecting from Rameses to Napoleon*, Little, Brown, Boston 1948.
- Teyssèdre - Bernard, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, La Bibliothèque des Arts, Paris 1965.
- Tobler - Alfred and Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches wörterbuch*, Franz Steiner, Wiesbaden 1955.
- Venturi - Lionello, *Historie de la critique d'art*, Flammarion, Paris 1969.
- Vitet - Louis, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, étude historique*, Calmann Lévy, Paris 1880.
- Von Holst - Niels, *Creators, Collectors and Connoisseurs: The Anatomy of Artistic Taste from Antiquity to the Present Day*, Putnam, New York 1967.
- Watelet - André & André Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* 5 vols, L.F. Prault, Paris 1792.
- Wittkower - Rudolph, *Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, Weidenfeld and Nicolson, London 1963.

LAURA SILVESTRI

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER:
EL RAYO DE LUNA ES CIENCIA Y TAMBIÉN POESÍA

El ejercicio de las letras es misterioso; lo que opinamos es efímero y apto por la tesis platónica de la Musa y no por la de Poe, que razonó, o fingió razonar, que la escritura de un poema es una operación de la inteligencia. No deja de admirarme que los clásicos profesaron una tesis romántica, y un poeta romántico, una tesis clásica.

(J.L. Borges)

0. *A manera de un acertijo.* Ya redactado este artículo, he pensado en la oportunidad de eliminar la introducción y de entrar directamente en el análisis de una manera algo análoga a la naturaleza misma de la obra estudiada. O sea: dado que *El rayo de luna* postula un enigma cuya solución muestra la estrecha relación entre esta leyenda y las *Rimas*, comentaré el nexo sólo después de haber resuelto el enigma del cuento. De momento diré solamente que los motivos no hay que buscarlos en el hecho de que el protagonista de la leyenda es un poeta, ni tampoco en el tema sumamente 'poético' tratado: la imposibilidad de alcanzar el ideal¹.

I. *Dónde y cuándo pasa la Historia.* Sea el tema, sea el papel del personaje son uno de los recursos que el autor usa para reproducir la atmósfera de una determinada época del pasado². También *El rayo*

¹ R. Benítez, *Bécquer tradicionalista*, Gredos, Madrid 1971, p. 107, antes de empezar su estudio sobre las fuentes tradicionales de las leyendas advierte que excluye *El rayo de luna* por ser «una pura fantasía lírica, algo así como una rima en prosa». La exclusión vale también para *Maese Pedro el organista* y *La creación que con El rayo de luna* constituyen, según el crítico, la serie de las «leyendas ideales». Sobre el idealismo de *El rayo del luna* véase también M. García-Viñó, *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*, Gredos, Madrid 1970, p. 186 y sigts.

² He aquí los puntos fundamentales del relato:

Cap. I: Manrique, un poeta de la Edad Media, pasa el tiempo mirando todo tipo de luz, leyendo y soñando el amor.

Cap. II: una noche Manrique cruza el puente sobre el Duero (la acción se desarrolla en Soria) y pasea entre las ruinas del convento de los Templarios. Aquí ve algo blanco

de luna, como la mayoría de las leyendas, está construida según la poética y las técnicas de la novela histórica³; por eso la existencia del mundo narrado se da ficcionalizando entidades reales, o sea insertando en la ficción rasgos semánticos del mundo real que tanto el autor como el lector conocen⁴. En nuestro caso la semantización temporal se produce progresivamente a través de: a) descripciones de ambientes:

Los que quisieran encontrarle no lo debían buscar en el anchuroso patio de su castillo, donde los palafreneros domaban los potros, los pajes enseñaban a volar a los halcones y los soldados se entretenían los días de reposo en afilar el hierro de su lanza contra una piedra⁵.

b) mención de hechos históricos, políticos y sociales del pasado:

En la época a que nos referimos, los caballeros de la orden habían ya abandonado sus históricas fortalezas (p. 188)

— En esta casa vive el muy honrado señor don Alonso de Valdecuellos, montero mayor de nuestro señor el rey, que, herido en la guerra contra moros, se encuentra en esta ciudad reponiéndose de sus fatigas (p. 193).

c) descripciones de elementos de vestuario de la época evocada:

Se descolgó de las peñas con la agilidad de un gamo, arrojó al suelo la gorra, cuya redonda y larga pluma podía embarazarle para correr, y desnudándose del ancho capotillo de terciopelo, partió como una exhalación hacia el puente (p. 191).

Estos recursos remiten a lo que el lector sabe de su propio mundo (vida en los castillos, destrucción de la orden de los Templarios, Recon-

que desaparece en seguida. Seguro de que ha visto a la mujer de sus sueños, se lanza a su seguimiento.

Cap. III: desde la cumbre de unas rocas ve a una figura cruzando el río hacia la ciudad. Manrique entonces vuelve a Soria.

Cap. IV: aquí él ve una luz en la ventana de un palacio. Convencido de que su amada vive allí se queda frente al palacio toda la noche. Al amanecer, un escudero le dice que la luz era sólo una lámpara que su señor había mantenido encendida por encontrarse enfermo.

Cap. V: Manrique sigue pensando en la mujer y decide volver adonde la vio la primera vez.

Cap. VI: va otra vez a los Templarios y aquí con asombro se da cuenta de que la mujer buscada durante meses es sólo un rayo de luna. Por el desengaño Manrique se vuelve loco.

³ Véase R. Benítez, «Introducción», G.A. Bécquer, *Leyendas, apólogos y otros relatos*, Labor, Barcelona 1977, p. 22.

⁴ Puesto que el discurso ficcional no tiene referente o, si lo tiene, esto es ficticio, se puede decir que el referente de los discursos ficcionales es una entidad ficticia o real sólo considerando la relación entre el discurso y los objetos. Véase W. Mignolo, *Sobre las condiciones de la ficción literaria*, «Dispositio», No. 15-16, 1981, p. 12.

⁵ G.A. Bécquer, «El rayo de luna (leyenda soriana)» en *Leyendas apólogos...*, cit., pp. 185-186. De aquí en adelante citaré por esta edición.

quista, indumentaria etc.), de manera que la acción se pueda colocar durante la Edad Media.

Lo mismo ocurre por lo que concierne a la configuración espacial: Soria, el Duero, las ruinas románicas crean en el lector un efecto de familiaridad con el ambiente representado, alejado de él sólo por la distancia temporal.

Además de garantizar la posibilidad de reconocer los elementos reales del mundo ficticio (Edad Media, Soria), el narrador crea también una continuidad entre el tiempo de la historia narrada y el tiempo de la enunciación:

aun se veían, como en parte se ven hoy [...] los macizos arcos de su claustro (p. 188).

Las calles de Soria eran entonces, y lo son todavía, estrechas, oscuras y tortuosas (p. 191).

El lector percibe pues la historia narrada como un momento de la 'Historia', según la concepción de la época, es decir de la secuencia temporal en que lo anterior es causa de lo que sigue. Se trata de un elemento fundamental: el concepto de historia como «desarrollo y causalidad»⁶ sostiene todo el sentido del cuento.

I.I. El relato se divide en seis capítulos, marcados por números romanos, de manera que el principio racional de la progresión aritmética de los capítulos (cada número es el resultado de sumar al anterior el número uno) es el mismo que dirige la aventura de Manrique. O sea: lo que le ocurre a Manrique en los capítulos sucesivos al primero es determinado por lo que dice el narrador justamente en el primer capítulo:

Amaba la soledad porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y sus ensueños de poeta (p. 186).

La características que el narrador elige para 'dar existencia' a su personaje (la extremada imaginación y el amor a la soledad) son al comienzo la causa que llevan a Manrique a cruzar el puente y entrar en los Templarios: «Manrique presa su imaginación de un vértigo de poesía [...] se internó en las desiertas ruinas de los Templarios» (p. 188). Luego, estas mismas características son la fuerza que empujan a Manrique hacia su mujer ideal.

En aquella barca había creído distinguir una forma blanca y esbelta, una mujer sin duda, la mujer que había visto en los Templarios, la mujer de sus sueños, la realización de sus más locas esperanzas (p. 191).

⁶ Era el lema del positivismo de Comte.

La concatenación de los hechos lleva así a la previsión cierta del fracaso del protagonista. Dado lo antecedente (Manrique pasea entre las ruinas desiertas porque ama la soledad; aquí él imagina a la mujer de sus sueños porque en la soledad da rienda suelta a la imaginación) la conclusión es así, un cálculo matemático: la mujer no existe, siendo una ilusión creada por Manrique en un lugar solitario.

1.2. Si el lector, aceptando los supuestos del narrador, llega anticipadamente a la conclusión, es porque el propio narrador se conforma a lo que el lector está preparado a entender.

Aunque el narrador asume muy a menudo el punto de vista del personaje, él es siempre ajeno y hasta algo hostil a lo que Manrique hace o piensa:

Manrique no estaba aun lo bastante loco para que le siguiesen los muchachos, pero sí lo suficiente para hablar y gesticular a solas, que es por donde se empieza (p. 189)

Así, cuando la locura del personaje estalla en el choque entre el ideal forjado por la mente y la realidad, es patente que el pensamiento del narrador comparte los valores vigentes en la época:

fija los espantados ojos en el suelo, permanece un rato inmóvil; un ligero temblor nervioso agita sus miembros, un temblor que va creciendo, y ofrece los síntomas de una verdadera convulsión, y prorrumpe, al fin, en una carcajada sonora, estridente, horrible (p. 196).

En otras palabras el narrador coloca la aventura de Manrique en un pasado lejano no para reconstruirlo históricamente, sino para poner en una situación novelesca la ideología de la segunda mitad del siglo XIX⁷. Detrás de la locura del personaje el desequilibrio físico y psíquico que lo lleva a apartarse de los demás se intuye la actitud realista que exalta la observación científica de los fenómenos y considera a los idealistas individuos anómalos que gastan su vida en hacer y decir cosas contrarias al sentido común.

2. *Otra versión de la historia de Manrique.* Una vez compartido el punto de vista dominante, el narrador, recuperando su punto de vista dice:

Manrique estaba loco; por lo menos, todo el mundo lo creía así. A mí por el contrario, se me figura que lo que había hecho era recuperar el juicio (p. 197).

⁷ Nos enfrentamos pues con una tipología de la novela histórica: «jamás se instalan los autores de las novelas históricas dentro de la vida que nos quieren cinematografiar, sino que la ven desde su lejano hoy, interviéndola permanentemente con criterios de actualidad» A. Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica*, Gredos, Madrid 1984, p. 90.

El comentario final hace patente que la opinión del narrador es distinta de la opinión general sobre el asunto⁸: mostrando su voluntad de alejarse del sentido común, comparado por todo el mundo, dentro y fuera de la ficción, el narrador revela sus intenciones y así la verdadera finalidad del cuento. Lo que parecía una historia ficticia contada para confirmar la «Historia» es, en cambio, una alegoría que pone en relación dos mundos, dando a entender una cosa y expresando otra⁹.

3. *La otra historia de Manrique o el mito literario del poeta.* La recuperación del juicio por parte de Manrique desplaza la locura al comienzo del cuento, transformando en causa lo que antes era efecto. Es decir que Manrique no se vuelve loco, sino que está loco ya desde el principio. Sólo que ahora su locura es una especie de sabiduría, casi un poder sobrenatural:

En las nubes, en el aire, en el fondo de los bosques, en las grietas de las peñas imaginaba percibir formas o escuchar sonidos misteriosos, formas de seres sobrenaturales, palabras ininteligibles que no podía comprender (p. 187).

Gracias a su extraordinaria imaginación él puede ver y oír lo que para los otros es mudo e invisible y gracias a sus excepcionales facultades sensoriales él sabe que existe algo que, aunque incomprensible racionalmente, es evidente en el mundo sensible. Lector de cantigas trovadorescas («el insólito clamor de una trompa de guerra no le hubiera hecho levantar la cabeza un instante, ni apartar los ojos de un punto del oscuro pergamino en que leía la última cantiga de un trovador» p. 185), poeta él mismo («Manrique era poeta; tanto que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos y nunca los había encerrado al escribirlos» p. 186) y discípulo del prior de la Peña, Manrique sabe que la luz es la forma general de todos los cuerpos materiales e ideales¹⁰; por eso él se fija en el brillo de la naturaleza:

⁸ «El discurso del narrador se distingue estructuralmente de la palabra de los personajes porque el primero crea mediante el conjunto de enunciados miméticos, el mundo ficticio que incluye también a los personajes. De esta manera los personajes dependen del discurso del narrador y es esta distinción que hace posible establecer el nivel en el cual es pertinente hablar de verdad en la ficción. Por otra parte, la verdad en la ficción no consiste sólo en los criterios de verdadero o falso en el interior del mundo ficticio, sino también en las afirmaciones que el lector puede hacer acerca de los acontecimientos del mundo ficticio» W. Mignolo, *Semantización de la ficción literaria*, en *ob. cit.*, p. 116.

⁹ «L'allégorie est un récit de caractère symbolique ou allusif [...] qui présente toujours deux aspects, l'un qui est l'aspect immédiat et littéral du texte; l'autre qui est la signification morale, psychologique ou théologique» H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 1975, p. 65. Véase también M. Mancini, «Allegoria», en *Enciclopedia Feltrinelli-Fischer*, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 1131 y G.P. Caprettini, «Allegoria», en *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1977, pp. 362-392.

¹⁰ Puesto que el sentido literal continua existiendo, Manrique es el típico hombre medieval embebido de las ideas de su tiempo. Y para el pensamiento medieval la luz era

— Si es verdad, como el prior de la Peña me ha dicho, que es posible que esos puntos de luz sean mundos; si es verdad que en ese globo de nácar que rueda sobre las nubes habitan gentes, qué mujeres tan hermosas serán las mujeres de esas regiones luminosas! Y yo no podré verlas, y yo no podré amarlas... ¿Cómo será su hermosura?... ¿Cómo será su amor?... (p. 187)

Puesto que la luz natural es la manifestación del pensamiento divino; puesto que la escritura es la manifestación del pensamiento del poeta y puesto que tanto la luz como la escritura se ofrecen a *la vista*, Manrique identifica la luz con la poesía (es decir con el amor ideal) y busca el amor en la huella de la *evidencia sensible* de la luz.

Su locura es pues la inspiración poético-amorosa¹¹, la euforia, el entusiasmo producido por la imaginación desbordada que podrían compararse con el estado de la orgía y de la embriaguez, tan frecuente en la poesía romántica¹².

Todos los vaivenes de Manrique proceden por supuesto del impulso amoroso que tiene el poeta: el impulso de crear mundos para encontrar en ellos lo ideal. En este sentido, la búsqueda realizada por Manrique puede interpretarse como la búsqueda realizada a la 'loca' manera de los poetas que exploran la realidad e indagan en todas las direcciones sin apartar los ojos del libro que tienen delante. O sea: Manrique no va de veras a los Templarios, sino que sueña con todo lo que le ocurre después del primer capítulo.

La acción de cruzar el puente, connotada por expresiones que sugieren su carácter alucinatorio («Manrique, presa su imaginación de un vértigo de poesía después de atravesar el puente [...] se internó en las desiertas ruinas» p. 188) parece en efecto la realización de la gran aspiración romántica: la de sobrepasar los límites de la realidad y alcanzar lo infinito. Infinito que es la fusión de su propia interioridad con el mundo exterior.

3.1. Los templarios, que se definen en términos de naturaleza, ruinas, soledad, y que se extienden «a lo largo de la opuesta margen del río» (p. 188), se configuran simultáneamente como lugar interior y como espacio sagrado que pertenece a un ser superior¹³.

Ajustándose a los gustos de Manrique, los Templarios efectivamente se proponen como el espacio del sueño donde él realiza su deseo

una realidad privilegiada: trámite de la comunicación entre las regiones superiores del mundo y el hombre y esencia de todo lo existente.

¹¹ Según la definición platónica la locura se divide en: profética, purificadora, poética y amorosa. Las primeras tres son formas de la inspiración divina y están en relación con el entusiasmo de poseer la verdad. La cuarta, que es la forma más alta de locura, es la búsqueda de la belleza ideal realizada en la huella de la belleza sensible.

¹² Véase B. Ciplijauskaite, *El poeta y la poesía (Del Romanticismo a la poesía social)*, Insula, Madrid 1966, p. 18.

¹³ C. Acutis, «*Leyendas di follia e di morte*», «Quaderni Ibero Americani», 39/40, (1971), pp. 164-169 considera los Templarios un lugar tabú.

de ver a la mujer-luz (y para Manrique *ver* significa *amar*: «Y yo no podré verlas... Y yo no podré amarlas» p. 187). Por otra parte, por estar más allá del río — que en el lenguaje de los poetas significa estar más allá del tiempo¹⁴ — los Templarios representan también el lugar divino anterior a toda limitación.

Por lo tanto, el puente que lleva al sueño y al mismo tiempo a los dominios de Dios puede interpretarse como la metáfora de la mirada de Manrique y al mismo tiempo de la mirada de Dios: el punto de unión entre la luz natural (el mundo exterior, el orden inferior) y la luz ideal (el mundo interior, el orden superior).

3.2. El ojo del poeta, como el ojo de Dios, no sólo contiene el universo, sino que lo crea al mirarlo. Y si la acción divina se expresa por el *fiat lux*, así la función poética es la de sacar a luz mundos informes para imprimirles forma y sustancia¹⁵.

Para Manrique, en efecto, la manifestación de la forma blanca en los Templarios corresponde al momento de la invención poética («exhaló un grito, un grito leve, ahogado, mezcla extraña de sorpresa, de temor y de júbilo» p. 189). Pero el instante de la iluminación coincide con la pérdida de la orientación: la mujer desaparece pronto y el lugar donde ella se ha manifestado se transforma en un laberinto de senderos intrincadísimos. Para orientarse Manrique sube a las rocas y aquí realiza el sueño titánico de abarcar y recrear el universo con una sola mirada:

Llegó a la cima, desde ella se descubre la ciudad en lontananza y una gran parte del Duero, que se retuerce a sus pies, arrastrando una corriente impetuosa y oscura por entre las corvas márgenes que lo encierran (p. 190).

La subida a las rocas, que reenvía al mito de Ícaro y a la voluntad de potencia de los románticos, le permite a Manrique ver desde lo alto la ciudad de Soria (el espacio encerrado por murallas: «Sobre el Duero, que pasaba lamiendo las carcomidas y oscuras piedras de las murallas de Soria» p. 187) y gran parte del río (la corriente temporal encarcelada). Es decir que subiendo a lo alto dentro de sí mismo Manrique realiza un acto de soberbia y rebeldía:

Manrique, una vez en lo alto de las rocas, tendió la vista a su alrededor, pero al tenderla y fijarla al cabo en un punto, no pudo contener una blasfemia (p. 191).

¹⁴ Arquetipo literario, el río-tiempo se relaciona sobretudo con el famoso poeta del cual Manrique lleva el nombre.

¹⁵ Como dice el propio Bécquer en la *Introducción sinfónica* que encabeza las *Rimas*: «Quedad [hijos de mi fantasía], pues, consignados aquí, como la estela nebulosa que señala el paso de un desconocido cometa, como los átomos dispersos de un mundo en embrión que avienta por el aire la muerte antes que su Creador haya podido pronunciar el *fiat lux* que separa la claridad de las sombras», G.A. Bécquer, *Rimas*, (edición de J.C. De Torres), Castalia, Madrid, p. 83.

Su blasfemia es por supuesto la de creer que el mundo exterior y todo lo que contiene es una emanación de sí mismo (de la luz descubierta en su interioridad). Creencia comprobada por otra parte por el hecho de que Soria (que viene a ser la realidad exterior) parece derivar de los templarios: el «confuso laberinto» (p. 190) de los Templarios encuentra una representación análoga en las calles «estrechas, oscuras y tortuosas» de la ciudad (p. 191), así como la soledad de las ruinas se repite en el «silencio profundo» de Soria (p. 191).

3.3. Convencido de que Soria es una emanción de su interioridad, Manrique busca en la ciudad lo que ha perdido en los Templarios:

En una de las altas ventanas ojivales de aquel que pudiéramos llamar palacio se veía un rayo de luz templada y suave, que pasando a través de unas colgaduras de seda color de rosa, se reflejaba en el negruzco y grietado paredón de la casa de enfrente (p. 192).

Aunque la luz en la ventana es muy diferente de la luz vista en los Templarios — la primera: persistente, rosada, vista a través de un obstáculo y capaz de reflejarse; la segunda: blanca, fugaz, cambiante y vista directamente — Manrique las confunde y espera toda la noche sin apartar los ojos de la ventana, como si quisiera recuperar con la mirada algo que le ha sido robado:

— No cabe duda; aquí vive mi desconocida — murmuró el joven... aquí vive... En esta firme persuasión, y revolviendo en su cabeza las más locas y fantásticas imaginaciones, espera el alba frente a la ventana gótica, de la que en toda la noche no faltó la luz ni él separó la vista un momento (p. 192).

En efecto, la puertas macizas, los blasones del dueño esculpidos sobre el arco, el escudero con un manojo de llaves en la mano, que al bostezar enseña «una caja de dientes capaces de dar envidia a un cocodrilo» (p. 193), configuran el palacio como una fortaleza que guarda un tesoro, remitiendo al mito órfico de la mujer encarcelada a quien el poeta rescata.

Por otra parte la manera con que el narrador describe la conducta del personaje muestra que Manrique ya no es Orfeo, ya no puede mover las piedras con su canto, ni tampoco encantar monstruos o animales feroces:

— ¿Quién habita en esta casa? ¿Cómo se llama ella? ¿De dónde es? ¿A qué ha venido a Soria? ¿Tiene esposo? Responde, responde, animal — esta fue la salutación que, sacudiéndole el brazo violentamente, dirigió al pobre escudero, el cual después de mirarle un buen espacio de tiempo con ojos espantados y estúpidos, le contestó con voz entrecortada por la sorpresa (p. 193).

Al definir «salutación» la agresividad de Manrique, el narrador

introduce una distanciación irónica¹⁶ que crea un contraste no sólo entre su propio rol y el de su personaje sino también entre su personaje y el mundo que lo rodea. Hasta aquí el narrador ha tomado en serio lo que Manrique pensaba y hacía y, gracias a esa participación, entre el significado literal (la historia de Manrique) y el significado figurado (el sueño del poeta) había una correspondencia mediante la cual el mundo ficticio parecía existir en función de los deseos del personaje. Con la ironía, en cambio, la realidad en que Manrique actúa parece existir sólo para contradecir lo que él piensa y desea; como si en la distanciación irónica del narrador el personaje se viera transformando en una anomalía o en un error de la creación artística.

El cambio de orientación de la comunicación no sólo produce la transformación de Manrique en un individuo que hace disparates sino también muestra la ineficacia de todo su sistema de conocimiento:

— ¿Allí? Allí duerme mi señor don Alonso que, como se halla enfermo, mantiene encendida su lámpara hasta que amanece. Un rayo cayendo de improviso a sus pies no le hubiera causado más asombro que el que le causaron estas palabras (p. 193).

Al contrario de lo que él creía, detrás de la evidencia sensible de la luz no hay nada: sólo la enfermedad del dueño del palacio y la suya. Es decir: con la inserción de la ironía en la alegoría Manrique deja la edad de oro del mito donde locura, sabiduría, creación divina y obra poética son sinónimos y entra en la «Historia» donde la locura es sólo un desequilibrio de la personalidad que le impide al poeta instaurar relaciones 'normales' con los demás y donde la obra artística es poco compatible con el mundo que la ha inspirado.

La lámpara, que según una consabida metáfora crítica es el instrumento que marca la concepción romántica de la creación poética¹⁷, para Manrique se enciende en el momento en que él se entera de que la poesía del mundo, la realidad exterior, aunque visible y existente, queda fuera de la experiencia humana.

¹⁶ La ironía entrecruza diferentes intenciones de la palabra remitiendo a un discurso ya hecho (propio o ajeno) y a la vez distanciándose de él. Cf. M. Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano 1984.

¹⁷ M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*; trad. it. *Lo specchio e la lampada*, Il Mulino, Bologna 1976. Las dos metáforas críticas condensadas en el título explican la diferente actitud del poeta clásico y del poeta romántico frente a la naturaleza. El primero refleja miméticamente el mundo exterior; el segundo recrea el mundo inventando una segunda realidad, un «eterocosmo». Como explica G. Capone en la introducción a la edición italiana, *Tre gradi dalla verità e tempesta di neve*, p. 14: «La teoria dell'eterocosmo altro non è dunque che l'inizio del processo di emancipazione del linguaggio, attraverso quel movimento di dislocazione dell'*episteme*, secondo il quale la luce non darà più luogo a un piatto — ancorché fedele — fenomeno di riflesso, ma a un imprevedibile, «diverso», fenomeno di illuminazione, non necessariamente fedele all'oggetto, né alla fonte della luce, ma frutto del loro combinarsi.

4. *Los dos sueños de Manrique y la experiencia del poeta.* La primera vez que va a los Templarios Manrique mira un instante la ciudad, come si necesitara fijarse en le exterior antes de entrar en su interioridad:

Manrique presa su imaginación de un vértigo de poesía, después de atravesar el puente, desde donde contempló un momento la negra silueta de la ciudad que se destacaba sobre el fondo de algunas nubes blanquecinas y ligeras attolladas en el horizonte (p. 188).

Así que el hallazgo de la mujer parece determinado per la visión de los elementos que existen fuera de Manrique:

En el fondo de la sombría alameda había visto agitarse una cosa blanca que flotó un momento y desapareció en la oscuridad (p. 188).
Allá lejos, muy lejos creyó divisar por entre los cruzados troncos de los árboles como una claridad o una forma blanca que se movía (p. 189).

Es decir: la forma blanca y móvil que Manrique ve en la oscuridad de los Templarios (de sí mismo) es el rastro que la visión del contraste «nubes blanquecinas/negra silueta» ha dejado en su mente.

Su primer sueño pues es el sueño de la imaginación, entendida como la actividad lógico-racional que produce imágenes a partir de las asociaciones mentales estimuladas por la vista.

4.1. Cuando vuelve a los Templarios, Manrique no se deja distraer por el brillo exterior, sino se fija en la convicción de encontrar otra vez a la misteriosa mujer. Convicción fundada en un organo más sensible, penetrante y 'vidente' que el de la vista:

Ah si yo pudiera saber lo que dijo, acaso...; pero aun sin saberlo, la encontraré; me lo da el corazón, y mi corazón no me engaña nunca (p. 194).

Gracias a su corazón, la percepción del amor parece transformarse en sentimiento de amor a través del cual Manrique traspasa las cualidades generales objetivas de la mujer (/blancura/ , /agilidad/) para representar imaginativa y subjetivamente todas sus características: los ojos («azules deben ser, azules son seguramente» p. 194); el pelo («sus cabellos negros, muy negros» *id.*) y la figura («alta, alta y esbelta» *id.*). A través de la transformación de lo general en lo particular la mujer no sólo tiene rasgos físicos propios sino también emociones, deseos, pensamientos:

Y esa mujer que es hermosa como el más hermoso de mis sueños de adolescente, que piensa come yo pienso, que gusta de lo que yo gusto, que odia lo que yo odio, que es un espíritu hermano de mi espíritu, que es el complemento de mi ser, no se ha de sentir conmovida al encontrarme? ¿No me ha de amar come yo la amaré, come la amo ya, con todas las fuerzas de mi vida, con todas las facultades de mi alma? (p. 195).

Aquí hay una identificación sujeto-objeto según la mística del amor romántico: una especie de ampliación del yo que lleva a considerar el objeto de amor como si fuera idéntico al yo que ama. Gracias a esta unidad narcisística, el segundo sueño es el de la conciencia — o del alma, o del corazón o del espíritu, como decían los románticos — que encuentra la razón de su propio ser en la trascendencia absoluta.

4.2. La diferencia entre los dos sueños está en el hecho de que en el primer caso, para que el amor-poesía exista, basta una luz en el mundo visible. En el segundo, para que el amor-poesía sea posible, basta una *idea* del poeta. En el primer sueño Manrique es el símbolo del poeta antiguo que por su capacidad de vivir ideales dentro de la realidad representaba lo que la estética romántica postulaba (ausencia de límites entre subjetividad y objetividad, entre experiencia y representación)¹⁸. En el segundo caso Manrique es el símbolo del poeta romántico, que tras haber constatado la imposibilidad de unificar órdenes tan diferentes, abandona definitivamente el mundo y se encierra en sí mismo.

Como sea, a pesar de las diferencias, ambos sueños terminan en un fracaso. El primero, nacido de la mirada, acaba cuando Manrique se da cuenta de la diferencia entre lo que sus ojos han visto (la habitación de la mujer) y la realidad efectiva (la lámpara). El segundo, impulsado por la idea, acaba cuando Manrique se entera de que la imagen de la mujer en la que él identifica la parte brillante de sí mismo es sólo un elemento de la realidad exterior. Así, no sólo la luz exterior no le pertenece, sino su misma conciencia le es ajena: el poeta que quería crear un mundo donde encontrar el amor, es despojado de sus sueños, exiliado del mundo y enajenado de sí mismo.

La doble decepción de Manrique es pues la manifestación de la ironía romántica: el momento en que el hombre se da cuenta de que los únicos instrumentos a su alcance (los sentidos y el sentimiento) son incapaces de sobrepasar los límites de la realidad y comprender el misterio del mundo.

Como se puede ver a propósito de Manrique, esto ocurre porque los sentidos (sobre todo el de la vista) no son receptores pasivos de la realidad. Al contrario, la actividad del ojo es muy compleja; conserva en la retina las imágenes más allá del estímulo inmediato. Esta permanencia, por una parte, permite poner cada imagen en relación con otras y ver la realidad no como una rápida proyección de imágenes, sino come un conjunto de imágenes. La capacidad de retención del

¹⁸ Para comprender la obsesión de los románticos par el espiritualismo medieval cf. H. Heine, *Die Deutsche Schule*, trad. it. *La scuola tedesca*, en *La Germania* (a cura di P. Chiarini), Laterza, Bari 1972, pp. 3-168. Además, para la relación entre idealismo platónico e idealismo romántico véase W. Beierwaltes, *Platonismus und Idealismus*, trad. it. *Platonismo e idealismo*, Il Mulino, Bologna 1987.

ojo, por otra parte, produce imágenes que no corresponden a los objetos reales¹⁹.

En efecto, la forma blanca, que Manrique confunde con la primera manifestación de la mujer, es el recuerdo de la imagen de las nubes blanquecinas capturada por sus ojos. Mientras la mujer alta, de ojos azules y pelo negro, que según Manrique existe de veras es una mezcla de recuerdos. Recuerdos del mundo exterior:

¿Cómo serán sus ojos? Deben ser azules, azules y húmedos como el cielo de la noche (p. 194)

...ella es alta, alta y esbelta como esos ángeles de las portadas de nuestras basílicas (*ibid.*).

Y recuerdos de recuerdos:

y sus cabellos, negros, muy negros y largos para que floten ...Me parece que los vi flotar aquella noche, al par que su traje, y eran negros...; no me engaño, no; eran negros (*ibid.*).

Lo que significa que tanto el sentimiento, como la percepción y la imaginación, sono ante todo *memoria* e *inteligencia*: las actividades mediante las cuales la mente guarda, transforma, selecciona y combina las imágenes según el propio orden interior.

4.3. Como dice el mismo narrador al final, la doble decepción de Manrique no es totalmente negativa: más bien coincide con la recuperación del juicio por parte del personaje.

Ya después de la primera desilusión, causada por la revelación del escudero, Manrique comenta sus vaivenes en busca de la mujer:

Verdad es que ya he recorrido inútilmente todas las calles de Soria; que he pasado noches y noches al sereno, hecho poste de una esquina; que he gastado más de veinte doblas de oro en hacer charlar a dueñas y escuderos; que he dado agua bendita en San Nicolás a una vieja, arrebujaada con tal arte en su manto de anascote, que se me figuró una deidad; y al salir de la Colegiata, una noche de maitines, he seguido como un tonto la litera del Arcediano, creyendo que el extremo de sus hopalandas era el del traje de mi desconocida (p. 194).

Al contarse su propia experiencia, él crea una distancia entre el yo que habla y el yo que actúa. Es decir que al hablar de sí mismo, Manrique empieza a separar la inteligencia (el ser que piensa, comenta, critica e ironiza) de la imaginación (el ser que sueña, ama y poetiza) hasta llegar a la completa exclusión de ésta última:

¹⁹ Como se puede ver, aquí está planteado el «problema de la percepción» ya en los términos de la *Gestalt-theorie* (no existen sensaciones elementales: lo que se percibe es una totalidad que es parte de una totalidad).

Cantigas..., mujeres..., glorias..., felicidad..., mentiras todo, fantasmas vanos que formamos en nuestra imaginación y vestimos a nuestro antojo, y los amamos y corremos tras ellos, ¿para qué? ¿para qué? Para encontrar un rayo de luna (p. 197).

La luna, la fiel compañera del sueño romántico, ahora ilumina también para Manrique el mundo de la racionalidad científica donde la exaltación totalitaria de la realidad (el rayo de luna es un rayo de luna y nada más) necesita la exclusión del sujeto con todas las infinitas y misteriosas asociaciones que él sabe encontrar en la objetividad.

Esto es lo que Manrique comprende al recuperar el juicio. Y esto es lo que el narrador comprende al escribir la historia de Manrique.

5. *¿Quién escribe?* La solidaridad hacia el personaje que el narrador muestra en el comentario final procede por supuesto del proceso que ha llevado a Manrique a despertarse de sus sueños.

En el momento en que el narrador se aleja de su creación (o sea cuando inserta la ironía) Manrique empieza a alejarse de sí mismo. Y cuando Manrique está completamente enajenado, el narrador se le acerca otra vez como si la toma de conciencia del personaje hacia sus sueños fuera la toma de conciencia del narrador hacia su obra.

Como los sueños de Manrique, así la obra del narrador copia la realidad alterando y recomponiendo sus elementos (el significado histórico-literario) o copia otras copias de la realidad alterando y recomponiendo los arquetipos y los estereotipos de la literatura (el sentido alegórico).

Esta correspondencia lleva a considerar a los dos como una única fuente enunciativa, desdoblada por el acto mismo de narrar.

Como se ha visto, en la narración no sólo hay una dialéctica entre diferentes puntos de vista (el de Manrique por una parte y el dominante por otra), sino hay también un cambio en la relación enunciativa (narrador) — enunciado (personaje). Antes, el narrador habla en lugar del personaje; luego, el personaje habla por sí mismo así que la narración en tercera persona (yo-él) se transforma en narración en primera persona (yo-yo). Cuando al final del cuento el narrador recupera su rol hablando otra vez en tercera persona, la relación yo-él ya no es la relación yo-él del comienzo. Entre las dos hay la voz de Manrique que asomándose al espacio enunciativo hace aflorar el punto de vista del autor: el verdadero poseedor del sentido gnoseológico del cuento²⁰.

El narrador sería así el propio Manrique: el poeta que al inventar un mundo ficticio se cree omnisciente y todopoderoso, tomándole el pelo a su personaje; hasta darse cuenta de que la historia del loco soñador de quimeras es su propia historia.

²⁰ El autor es la fuente no ficticia de la enunciativa, mientras el narrador es la fuente ficticia. Eso lleva a mantener distintos los dos roles. Pero en la narrativa decimonónica las intervenciones del autor eran muy frecuentes, sobre todo en las «muletillas» al lector. Cf. W. Mignolo, *Semantización*, cit.

6. *¿Qué escribe?* La identificación con el personaje explica la parcial competencia acerca del material narrativo que el autor muestra en la introducción que encabeza el relato;

Yo no sé si esto es una historia que parece cuento o un cuento que parece historia; lo que puedo decir es que en su fondo hay una verdad, una verdad muy triste, de la que acaso yo seré uno de los últimos en aprovecharme, dadas mis condiciones de imaginación.

Otro, con esta idea, tal vez hubiera hecho un tomo de filosofía lacrimosa; yo he escrito esta leyenda, que, a los que nada vean en su fondo, al menos podrá entretenerles un rato (p. 185).

Él no sabe si su relato es ficticio (cuento) o no (historia) porque en uno u otro caso los elementos imaginativos y factuales son transfigurados por el hecho de estar insertados en una estructura narrativa en prosa. Y eso tenía particular relieve entonces.

En el período en que Bécquer escribe sus leyendas (1858-1870), este género, que en pleno romanticismo comprendía textos de distintas características y dimensiones²¹, está casi agotado, substituido por las primeras manifestaciones de la literatura realista. Bécquer vuelve a proponer el género²² usando la prosa en cambio del verso. Esta elección cambia el pacto de lectura puesto que en la época la narración en prosa se utilizaba para materiales literarios cuyo referente era, o se pretendía que fuera, verdadero²³. En las leyendas de Bécquer, por lo tanto, un elemento de la forma (el paso del verso a la prosa) tiene profundas consecuencias en la naturaleza del material, y por lo tanto en la interpretabilidad de su significado, puesto que la posibilidad de reconocer un texto afecta el juicio sobre el mismo. Con este cambio formal Bécquer propone la leyenda simultáneamente bajo el significado de «materia de invención» y de «materia factual». Se entiende mejor entonces esa imposible definición inicial de una «historia que parece cuento» y «de un cuento que parece historia». En otras palabras para Bécquer la leyenda significa: narración de hechos inventados relatados *como si* fueran verdaderos.

²¹ Colly Vehi en su *Compendio de retórica y poética* de 1862 define la leyenda literaria considerando solo la leyenda en verso al modo de Zorilla. Sólo en 1872, Narciso Campillo, amigo de Bécquer, en su *Retórica y poética y Literatura preceptiva*, distingue la leyenda en prosa y en verso. Apud, R. Benítez, «Introducción», cit.

²² En el caso de *El rayo de luna* la inclusión en el género es subrayada dos veces: una en la introducción y una en el título *leyenda soriana*.

²³ En el siglo XIX los propios históricos profesionales confundían el significado del discurso histórico (*res gestae*) con la narración de los hechos (*historia rerum gestarum*). La narración se convirtió así en la expresión privilegiada de lo histórico. Esta postura, que puede resumirse con el lema famoso de Croce «donde no hay narración no hay historia», había llevado a los autores de las novelas históricas a intentar reproducir, a través de la narración, el pasado más vividamente que la historia documental y si se les sorprendía en contradicción con lo documental, la réplica era unánime: creemos más en la verdad novelesca que en la verdad histórica. Cf. P. Rossi, (a cura di), *La teoria della storiografia oggi*, Il Saggiatore, Milano 1983 y A. Alonso, *ob. cit.*

Como se puede ver a propósito de *El rayo de luna*, la adopción de la leyenda en prosa no es pues una indiferente cuestión de estilo: es encontrar una forma híbrida para expresar un contenido ambiguo; es tocar el núcleo del referente para obligar al lector a que se interroge sobre lo que se llama 'realidad' en relación con sus modalidades de representación literaria.

7. *Cuando el cómo es casi un qué.* La elección de la leyenda en prosa si por una parte procede de la incapacidad del narrador para definir la naturaleza del relato, por otra parte obedece a cuestiones pragmáticas²⁴. Diciendo que prefiere el discurso literario al filosófico («Otro con esta idea tal vez, hubiera hecho un tomo de filosofía lacrimosa. Yo he escrito esta leyenda») pone de relieve su propósito: comunicar una verdad («lo que puedo decir es que en su fondo hay una verdad, una verdad muy triste») a través de una forma apta más a entretener a los lectores que a angustiarlos («esta leyenda que al menos podrá entretenerles un rato»). En efecto, adivinar aquella verdad añade implícitamente un pasatiempo al entretenimiento ofrecido explícitamente.

El comentario final obedece al mismo propósito pragmático. La conclusión inesperada del narrador obliga al lector a volver atrás para revisar el camino hecho y descubrir la verdad escondida en el fondo.

El sentido último del cuento, en efecto, no está ni en el significado literal, ni en el significado figurado, sino más bien en la trama de relaciones entre los dos. Ambos significados llevan a la misma conclusión (realidad y sueños no pueden coexistir), y la única diferencia es que el segundo significado explica las causas de esa imposible convivencia. Es decir: los sueños no pueden ajustarse a la realidad porque, aunque moldeados sobre ésta, funcionan según reglas autónomas.

Pasar de uno a otro significado, por lo tanto, lleva a comprender que los sueños (*todos* los sueños, incluso la fe positivista en la observación científica y en el progreso) no pueden someter la realidad a la voluntad humana. Lo que se puede exigir a los sueños no es la fidelidad a lo factual, sino la fidelidad a sí mismos.

La coherencia entre los dos sueños de Manrique (como la coherencia entre los dos significados del cuento) muestra así que la literatura es un discurso *imaginario* y a la vez *verdadero*. Un discurso que hablando de esa «realidad segunda» de los sueños se confronta constantemente con la realidad.

²⁴ *El rayo de luna* fue publicado en 1862 en «El Contemporáneo». He aquí lo que el propio Bécquer decía a propósito de la tarea de escribir para un periódico político: «Al periódico se le recibe como a un amigo de confianza que viene a charlar un rato [...] Y esa historia de ayer que nos refiere es, hasta cierto punto, la historia de nuestros intereses, de modo que su lenguaje apasionado, sus frases palpitantes, suelen hablar a un tiempo a nuestra cabeza, a nuestro corazón y a nuestro bolsillo», *Desde mi celda, Carta II*, en *Obras Completas*, Aguilar, Madrid 1969, p. 517.

En la ambigua relación entre real y literatura la *forma* viene a ser pues el sentido último del cuento, puesto que la forma es el único lugar donde los sueños del poeta (el significado alegórico) y la realidad (el significado histórico-literal) pueden convivir sin contradicción.

8. *Las «Rimas» entre biografía y literatura.* A estas alturas me parece evidente que la verdad de *El rayo de luna* es la misma que aflora en las *Rimas* cuando se considera su ordenación²⁵.

Como se sabe, tenemos dos versiones de las poesías: el autógrafo de 1868, y la edición póstuma de 1871, debida a los amigos del poeta. La edición ordena las rimas como si fueran una historia amorosa, una especie de cancionero a la manera de Petrarca²⁶. El autógrafo, en cambio, no sigue ninguna ordenación argumental y empieza por la rima «Cuando se arranca el hierro de una herida»²⁷ que en la edición es la XLVIII y pertenece a la temática del desengaño.

Da aquí el esfuerzo de los críticos por tratar de comprender la evolución de su poética y penetrar el núcleo central de su pensamiento. En realidad, lo único que se puede sacar de las *Rimas* es la intrincada red de relaciones con los demás textos. Textos del propio Bécquer (leyendas, artículos, ensayos, etc.), textos de autores imitados por Bécquer más o menos conscientemente (San Juan de la Cruz, Ferrán, Espronceda, Byron, Goethe, Heine, etc.) y textos de autores que sintieron la influencia de Bécquer (Antonio Machado, Lorca, Jiménez, Darío, etc.)²⁸.

No es casual, en efecto, que una y otra ordenación sea un mero recordatorio del libro original perdido ed un incendio.

Puesto que el libro perdido era la recopilación, hecha por Bécquer, de las poesías publicadas en las diversas revistas; puesto que la primera poesía apareció sin firma y con la anotación entre paréntesis «Imitación de Byron» y puesto que un libro es una obra literaria (o sea estética) solo cuando es leído e interpretado tanto la ordenación hecha por el autor, como la edición de sus amigos son la transformación libraria de un objeto que a su vez es la transformación de la copia de otro objeto.

²⁵ Claro está que las relaciones entre esta leyenda y las *Rimas* son muchas más: por ejemplo, la concordancia simbólica de los significados de la *mirada*, del *ojo*, del *punto*, de la *lámpara*, etc.

²⁶ J.P. Díaz, *G.A. Bécquer, Vida y poesía*, Gredos, Madrid 1971, p. 198 analiza así el orden de 1871: en las *Rimas I-IX* el tema es la poesía misma; en las *Rimas XII-XXIX* es el amor, en las *Rimas XXX-LI* es el desengaño y en las *Rimas LII-LXXXI* es el dolor y la angustia.

²⁷ G.A. Bécquer, *Libro de los Gorriones* (edición de M. Palomo), Cupsa, Madrid 1977.

²⁸ La bibliografía es casi infinita, por lo tanto remito a R. Benítez, *Ensayo de bibliografía razonada de Gustavo A. Bécquer*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires 1961 y a D.J. Billick-W.A. Dobrian, *Bibliografía selectiva y comentada de estudios becquerianos, 1960-1980*, «Hispania», Number 2, May 1986. Además, para una visión de conjunto de los más importantes estudios becquerianos véase también R.P. Sebold (edición de), *Gustavo Adolfo Bécquer. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid 1982.

Intentar reconstruir definitiva e irreversiblemente el original de aquel objeto a través de sus representaciones es imposible; y seguir una u otra ordenación puede relegar la más fina labor filológica a un elegante ejercicio lúdico y nada más. El material literario de Bécquer parece indiferente a las ordenaciones, pues está escrito según concepciones que tienen más parentesco con ensoñados laberintos que con verisimilitudes concretas. Como quizá habría dicho un autor del siglo XX que de eso entendía mucho, si la literatura es un laberinto del cual no se puede salir nunca, poco importa conocer el lugar por dónde se entre en ella, ni el trayecto que en ella se vaya haciendo.

MARINA ZITO

L'ESPERIENZA SPIRITUALE NELLA POESIA DI RAÏSSA MARITAIN*

Nell'ambito della problematica sugli stilemi i temi le forme della poesia francese contemporanea¹, l'esperienza di Raïssa Maritain appare degna di essere ripresa in considerazione e sollevata da una certa ingiusta marginalità². Raïssa non si può dire una scrittrice nel senso professionale del termine; alcune sue riflessioni³, alcune traduzioni dal latino⁴ sono state pubblicate e certamente un successo editoriale è l'autobiografia *Les grandes amitiés*. Ma bisogna tener presente che su tutta la sua prosa grava anche la presenza del marito: a monte, come possibilità di scambio di idee e a valle, nel riscontro della critica.

Non si possono però fare simili riserve per i *Poèmes* che registrano una 'estraneità' del tutto peculiare rispetto al tempo, all'ambiente. Raïssa ha registrato nell'arco della vita la sensazione di sentirsi un pesce: passa dai mari profondi, dove la luce del sole arriva appena⁵, all'asciutto, dove deve imparare miracolosamente a vivere⁶. E dei pesci condivide lo strano atteggiamento di fronte al linguaggio, prodotto e recepito; anzi, di quest'ultimo, del linguaggio che riceve, narra

* Si riprende qui volutamente il titolo dell'articolo a firma Jacques et Raïssa Maritain, *La poésie comme expérience spirituelle* (cfr. *Fontaine* numéro spécial mars-avril 1942, pp. 22-25).

¹ Per una ipotesi interessante sulla natura della poesia da Baudelaire in poi, cf. Michael Hamburger, *La verità della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1986, passim.

² In realtà gli studi che le sono dedicati riguardano troppo spesso la sua esperienza umana di ebrea convertita che riesce a creare con la sorella Vera e il marito una famiglia particolarissima, un *foyer* spirituale e culturale. Al corpus dei suoi 85 *poèmes* (molti dei quali da lei stessa tradotti in inglese durante il soggiorno americano) dedica una certa affettuosa attenzione, dopo quella degli amici che in qualche modo hanno partecipato alla pubblicazione, il Kanters (cfr. *La poésie entre deux silences* in *L'air des lettres*, Paris, Grasset, 1973, pp. 55 e segg.).

³ *Le prince de ce monde - Histoire d'Abraham* Trad. it. *Il principe di questo mondo - Storia di Abraham*, Massimo, Milano 1978; *Notes sur le Pater*, Desclée De Brouwer, Paris 1962.

⁴ Cfr. *Des moeurs divines*, opuscole attribué a Saint Thomas d'Aquin (Louis Rouart et Fils). *Les dons du Saint-Esprit* traité de Jean de Saint-Thomas (Editions Téqui).

⁵ Dice Raïssa nell'autobiografia, ricordando i tempi in cui con Jacques frequentavano la Sorbona; «Nous voguions dans les eaux de l'observation et de l'expérience comme des poissons dans les mers profondes, sans jamais voir le soleil dont nous recevions les rayons très atténués». (Cfr. *Les grandes amitiés*, Desclée De Brouwer, Paris 1949, p. 76).

⁶ Cfr. Raïssa Maritain, *J'ai dit à Jacques*, in *Poèmes et Essais*, Desclée De Brouwer, Paris 1968, p. 183.

che da bambina penetrava nel segreto della musica senza difficoltà⁷. Ma è il linguaggio prodotto che ne fa un poeta: più ricco negli anni della maturità, esso mostra la tendenza a rarefarsi con la vecchiaia ed è linguaggio autonomo, anche rispetto alle tradizioni più consolidate. Basti pensare a *Lettre de nuit*, il suo più bel canto d'amore per il marito, una composizione di 14 versi per la quale Raïssa rigetta la tentazione della scrittura in forma di sonetto preferendo staccare gli ultimi due versi da tutti i precedenti con il chiaro intento di dare spicco alla *grande lumière* interiore di lui e all'affetto che li unisce⁸. È proprio Jacques a fare cenno alla spiritualità dei *poèmes* di Raïssa; dice testualmente per alcuni (ma il discorso può essere valido per tutti): «C'est par l'intérieur, avant tout, (...) que cette poésie est religieuse et métaphysique»⁹. Sembra anzi di trovarsi all'estremo limite del misticismo. Con questo termine si intende oggi sia una dilatazione della coscienza in senso tradizionale, sia un'autorealizzazione; se infatti esso è usato per l'esperienza di Teresa d'Avila e anche per Gandhi, esiste contemporaneamente un 'misticismo di partito' o quello della fredda scrittura per sopravvivere; inoltre, secondo alcuni, è una forma di misticismo la fuga nell'irrazionale, nei *paradis artificiels*¹⁰. Per Raïssa, l'esperienza interiore inizia con il dono di Dio e a Dio — anche attraverso il rifiuto della mediazione concettuale. Ella dice in *Dédicace*, *incipit* della prima raccolta pubblicata:

Je veux chanter pour toi Seigneur
Des chants d'amour des chants de pleurs
Au son de la harpe

Daigne agréer ce grand désir
Et de tes sources fais jaillir
Le chant de mon âme

...

Mais en mon cœur tout fait défaut
Que l'amour y creuse très haut
La source des larmes

Et du chant. Et que ta bonté
A ces dons de ma pauvreté
Trouve du charme¹¹.

Ciò non toglie che, anche in lontano paragone con altri, l'amore di Raïssa per Dio, pur restando assoluto, appaia affiancato da altri sentimenti molto forti: l'amore per Jacques e quello per la Francia. Forse si potrebbe avanzare solo un paragone — ed è con Francesco di Assisi

⁷ Raïssa Maritain, *Les grandes amitiés*, Paris, Desclée De Brouwer, 1949, p. 44.

⁸ Raïssa Maritain, *Poèmes*, cit., p. 21.

⁹ Cfr. *Note éditoriale* di Jacques in Raïssa Maritain, *Poèmes*, cit., p. 9.

¹⁰ Cfr. Franco Castellana, *Simone Weil*, Dehoniane, Napoli 1985, p. 40, nota 30.

¹¹ Cfr. Raïssa Maritain, *Poèmes*, cit., p. 71.

— per spiegare questo atteggiamento che nell'amore di Dio ingloba l'amore per le creature — e di cui ella ha in fondo quasi rimorso:

Rassemblons notre cœur oublié
Qui a voulu quitter le souvenir de Dieu et vivre
Une heure SEUL, parmi les créatures¹².

In quest'ottica è spiegabile la soluzione di Jacques (curatore del volume postumo degli scritti di poesia e poetica) che antepone all'insieme delle varie raccolte — superando i vincoli della cronologia — quella *Lettre de nuit* cui si accennava or ora: non una civetteria o una forma di orgoglio, ma piuttosto una bandiera della loro comune esperienza sentimentale. Il canto d'amore che la moglie gli dedica dopo circa trent'anni di matrimonio è la giusta prefazione all'intendimento del canto che ella continuamente rivolge a Dio e in cui spesso ritroviamo il pronome *nous*. Nella poesia *Quare tristis es* che è in forma di dialogo, *l'âme* dice all'*esprit*:

Je le connais ce Dieu qui meurt pour moi
Il me lie à toi esprit mien
Il nous attire à Lui ensemble...¹³.

per indicare un ruolo che è insieme personale e di coppia. Per tale loro unione, il paragone che Raïssa trova non è con le banali due mezze mele, è piuttosto con il ramo e il passerotto. Dice:

Une branche sur l'oiseau
Chantait en perdant ses feuilles
L'automne tenait l'archet
Dans le vent venu de l'ouest
Murmurant des choses tristes
Et l'oiseau pleurait tout seul
Fleurissant le sombre ormeau
De ses larmes en corolles
De cristal et d'or nouveau¹⁴.

Già dal primo verso si rivoluziona l'abitudine: non è un uccello sul ramo ma il ramo che dà ombra all'uccello ed è il ramo che canta al vento, è il ramo un violino suonato dal vento, è il ramo il punto forte, il luogo della musica — il ruolo dell'uccello sono le lacrime. Si arriva così alla 'morale' di questo canto che gioca sul verso *marier*:

Et la branche et le moineau
Dans la brume pure et grise
Ont marié leur nostalgie
Au mystère de la nuit¹⁵.

¹² Cfr. *Douceur du monde*, in *Poèmes*, cit., p. 76, vv. 42 e segg. (Il carattere maiuscolo è di Raïssa, il corsivo mio).

¹³ Cfr. *Poèmes*, cit., p. 150, vv. 39-41.

¹⁴ Cfr. *Automne*, in *Poèmes*, cit., p. 122.

¹⁵ *Ivi*.

L'immagine del loro matrimonio è tutta in questa *nostalgie* comune, cioè desiderio di ritornare a una conoscenza già avuta, anche se in forma 'misteriosa'. Essi procedono nella nebbia (*brume*) *pure et grise* — aggettivi felicissimi per la situazione che si vuole individuare, di coraggio e di difficoltà — e sono un'unica cosa 'sposata' al *mystère de la nuit*. L'aggettivo *pur* ritorna anche in un'altra poesia dalla forma perfetta di tre coppie di terzine concluse da un unico verso:

Comme le ciel nocturne illimité et pur
...
Sera mon cœur...¹⁶

Da quel cielo puro, ciò che si trasfigura è il suo cuore (v. 20), di lei che canta la vittoria futura sulla vita sulla morte sull'amore (vv. 1 e 2) per conservare l'amore, la vita e non la morte (vv. 14 e 15) e trovare la felicità nel dono di sé (v. 17) senza macchia (v. 21). Questa volta il «partner» del dono è più in sordina: né si fa il nome di Jacques né si parla di matrimonio ma, conoscendo la loro biografia, i rinvii delle *offrandes humaines* (v. 21), della *joie et détresse* (v. 8) sostengono agevolmente l'intendimento dei *sentiers des désirs* (v. 9) da sorvolare. Ben più drammatico il confronto con Orfeo ed Euridice perché svela la profonda paura dell'esito scontato¹⁷ e ne sembra un ingenuo scongiuro.

Come già accennato, questo amore umano e coniugale — vissuto e come triturato dentro di sé — è filtro per l'amore divino: amore che prima di tutto è di Dio per l'anima¹⁸. In risposta dice Raïssa rivolta al Signore:

Je t'ai donné mon cœur sans réticence
Et toi tu l'as livré à la souffrance
...
... tu te caches
Pour ne pas me voir mourir¹⁹.

Quasi un momento di rimprovero a Dio? è troppo grande la solitudine, il 'jardin des Olives'²⁰? È sì grande la solitudine del cuore e spaventa — ma altrettanto fa l'attimo della presenza di Dio:

... éloigne-toi un peu Seigneur
Éloigne-toi si tu veux que je vive
Suis-je le Buisson ardent qui brûla sans se consumer?²¹

¹⁶ Cfr. *Transfiguration*, in *Poèmes*, cit., p. 90, vv. 11-13 (corsivo mio).

¹⁷ Cfr. *Eurydice*, in *Poèmes*, cit., p. 121.

¹⁸ Bati pensare a *Louage de l'épouse*, che come il Cantico dei Cantici può avere un piano di lettura umano (lo sposo ammira la sposa) e/o un piano di lettura metaforica (ed è allora canto di Dio per l'anima, sua sposa). Cfr. *Louage de l'épouse*, *Poèmes*, cit., p. 82.

¹⁹ Cfr. *Je t'ai longtemps prié*, in *Poèmes*, cit., p. 92, vv. 22-23.

²⁰ Cfr. *Douceur du monde*, in *Poèmes*, cit., p. 73, v. 54.

²¹ Cfr. *Au chant des Psaumes*, in *Poèmes*, cit., p. 79, v. 17 e segg.

Altrove ella ha saputo trovare il titolo più 'medievale' al canto d'amore per Dio, *Chant royal* (p. 94). Qui è dapprima rivissuta l'esperienza della *sereine clarté* (v. 9) e della *paix* (v. 17) dell'incontro con Dio, poi è visitato il presente, che è una morte vissuta²², e quindi l'attenzione è proiettata al futuro eterno e beato. Ma sul passato di gioia, sul presente difficile e sul futuro di gloria — su tutti i momenti e sulla eternità che del tempo è superamento — trionfa il verso che chiude ogni strofa:

'Un chant d'amour durant l'éternité'

in una perfezione stilistica di estremo rigore che completa il gioco della rima anch'esso, questa volta, molto prezioso.

E infine l'amore per la patria, per la Francia: dalle poesie del tempo di pace (meditazione, ad esempio, davanti al quadro di Henri Rousseau dove su ogni cosa predomina *le rouge, le bleu, le blanc*

de ses drapeaux claquant au vent)²³

alla Francia da cui si fugge per la paura nazista:

Qui donc a laissé naguère
...
... les arbres de Paris²⁴

alla Francia invasa, perseguitata:

Notre patrie souillée, ravagée...²⁵

Lateralmente, altre emozioni provocano il canto di Raïssa: l'amore filiale²⁶, l'amore per la terra in quanto madre²⁷, ovvero terra primordiale della creazione²⁸. Ma conviene anche registrare un'assenza, l'amore per i figli, grosso tabù di questa donna. Se esiste un *Enfant*, che dà il titolo a una composizione²⁹, sembra un ometto crudele, un piccolo 'balilla' di cui si ha timore e pietà. Peraltro, al di là del luogo comune della donna equazione di casa e figli, questa poetessa trova nella stanza più banale della casa, la cucina, la possibilità di esercitare una serena, sorridente ironia e riportare l'attenzione verso i suoi temi

²² «Vivre en mourant d'angoisse et de misère», cfr. *Chant royal* in *Poèmes*, cit., p. 94, v. 37.

²³ Cfr. *Le beau navire*, in *Poèmes*, cit., p. 51, vv. 23-26.

²⁴ Cfr. *La Croix du Sud*, in *Poèmes*, cit., p. 22, vv. 5-8.

²⁵ Cfr. *Deus Excelsus Terribilis*, in *Poèmes*, cit., p. 161, v. 61.

²⁶ Cfr. *Elisabeth-Marie*, in *Poèmes*, cit., p. 84.

²⁷ Cfr. *La Croix du Sud*, in *Poèmes*, cit., p. 22, *passim*.

²⁸ Cfr. *Le quatrième jour*, in *Poèmes*, cit., p. 30, *passim*.

²⁹ Cfr. *L'Enfant*, in *Poèmes*, cit., p. 111.

congeniali dallo spiraglio di attenzione che il titolo, *Recette*, prestava ai discorsi che le signore usano fare in salotto:

Ni cœur ni âme - de l'esprit
Très peu d'azur - beaucoup de palmes³⁰,

dove l'*azur*, *très peu*, suona allegramente come un 'nonnulla' (di noce moscata, ad esempio!).

Conviene riprendere ora la nota sulla evoluzione del messaggio di Raïssa che volge alla rarefazione col passare degli anni: il ritmo è mantenuto dallo specifico valore dell'idea della morte. Questa appare il *pivot* della sua esperienza che — figura dell'ossimoro tanto cara a Baudelaire che Raïssa ama — è esperienza di vita, ma di vita soprannaturale. Dice in alcuni brevi versi:

O mort! angoisse! étroite porte
Entre la vie et la vie...³¹

Per arrivare all'intendimento della «vie» nell'ottica di Raïssa, può essere conveniente allacciare la sua meditazione sull'*esprit* con quella sull'agonia.

Se l'oggetto della poesia di Raïssa è l'amore di Dio che emerge sugli altri amori, nello stringere questo rapporto giocano tre elementi: *esprit*, *cœur*, *âme* (solo raramente si fa menzione del *corps*). Il lettore si trova disorientato. Raïssa dice:

Que mon âme est légère
J'ai remis mon *esprit* entre les mains de Dieu
Mon cœur est pur...³².

Dice anche, in *Postcommunion*:

On sent la toute petite chose que l'on est
Que l'on savait être

Maintenant on le sait dans l'*esprit*
Et dans l'*âme* et dans le *corps*³³.

E altrove:

Votre souffle a brûlé jusq'aux cendres
Notre cœur et notre âme.
Et l'*esprit* est allé se perdre
Dans vos justices impenétrables³⁴.

³⁰ Cfr. *Recette*, in *Poèmes*, cit., p. 123.

³¹ Cfr. *O mort*, in *Poèmes*, cit., p. 144.

³² Cfr. *Tout est lumière*, in *Poèmes*, cit., p. 39 (corsivo mio).

³³ Cfr. *Postcommunion*, in *Poèmes*, cit., p. 157, vv. 1-4 (corsivo mio).

³⁴ Cfr. *La rosée de Dieu*, in *Poèmes*, cit., p. 178, vv. 4-7 (corsivo mio).

Oppure fa intendere che l'*esprit* deve superare *le cœur* e l'*âme*³⁵.

Ma allora, se il *cœur* può essere ora «lourd de connaissance»³⁶ e ora *transfiguré*³⁷, se *les âmes* possono essere *primitives*³⁸, che cosa significa *esprit* in Raïssa? Anni dopo Jacques dirà che l'*esprit* si deve distinguere dal *tempérament* e dal *goût*³⁹: da ciò anche si può avanzare l'ipotesi che l'*esprit* in Raïssa sia inteso essenzialmente come forza creatrice, generatrice di vita e quindi compartecipazione alla divinità. Se il sinonimo di *esprit* è in lei *âme spirituelle* (opposta all'*âme primitive*), conviene ricordare le conclusioni di *Adages*:

Mais l'âme spirituelle est un témoin de Dieu
Sa pure liberté une lente conquête
Sa vie est une mort cachée à tous les yeux
Elle échappe à la loi qui régit les planètes⁴⁰.

Infatti il momento di gioia totale che Raïssa ricorda di aver vissuto nel sogno, si realizza nella *unité* 'de toute chose vers le Créateur'⁴¹. Anche quando non si tratta di gioia, l'*esprit* è unione a Dio oltre se stessi:

Mon *esprit* est absent, errant
Caché en Vous
Séparé de moi par la rosée de feu⁴².

Sembrerebbe quindi che con *esprit*, Raïssa intenda quella sfaccettatura dell'intimo che non soffre, come il *cœur* e l'*âme primitive*, ma che partecipa della eternità di *bonheur* a cui si arriva necessariamente varcando la *mort* che è *une porte*. Si legge infatti in una delle ultime poesie datate (août 1949):

«C'est l'heure où je touche ce que la Foi recèle
Veillons aux portes éternelles
Durant la longue Nuit
Jusqu'au jour où Dieu dira à l'âme
D'entrer en soi-même et en Lui⁴³».

Anzi, qui, sembrerebbe che l'*âme* stessa sia destinata a 'diventare'

³⁵ Cfr. *Recette*, in *Poèmes*, cit., p. 123.

³⁶ Cfr. *Le quatrième jour*, in *Poèmes*, cit., p. 30, v. 27.

³⁷ Cfr. *Transfiguration*, in *Poèmes*, cit., p. 90, v. 20.

³⁸ Cfr. *Adages*, in *Poèmes*, cit., p. 35, v. 1.

³⁹ Cfr. Jacques Maritain, *Carnet de Notes*, Desclée De Brouwer, Paris 1965, p. 308, nota 1.

⁴⁰ Cfr. *Adages*, in *Poèmes*, cit., p. 35, vv. 9-11.

⁴¹ Cfr. *Le quatrième jour*, in *Poèmes*, cit., p. 30, v. 23.

⁴² Cfr. *La rosée de Dieu*, in *Poèmes*, cit., p. 178, vv. 21-23.

⁴³ Cfr. *Dans l'unité du cercle infini*, in *Poèmes*, cit., p. 195, vv. 17-21 (la maiuscola è la Raïssa, il corsivo mio).

esprit, come tutto. Peraltro l'immagine della porta non è nuova in Raïssa; la *porte*, anzi, ha dato insieme il titolo a un *poème* e alla seconda parte della raccolta *Au creux du rocher*⁴⁴. Si giunge al convincimento che dal *cœur* e dall'*âme*, intelligenza e sentimento, si distingue l'*esprit*, sostanza immateriale creativa, che sarà anche, in altri, ciò che governa le *lois* (non si può prescindere da Montesquieu se si parla di *esprit*!) ma rappresenta essenzialmente quella parte comunitaria per cui la teologia può parlare di *Saint-Esprit* come di una Persona.

Nella organizzazione della nomenclatura che qui si è tentata, esiste però un'eccezione, il dialogo tra l'*âme* e l'*esprit*, le due voci di *Quare tristis es*⁴⁵. Lì è detto dall'*âme*:

Ma lumière est d'aimer
Et ma peine est d'aimer (vv. 19-20),

e l'*esprit* replica, intendendo Dio con il possessivo:

Son heureuse paix nous attend (v. 22)⁴⁵.

Ecco la preferenza, se così si può dire, del rapporto coniugale su tutti gli altri legami di affetto umano, di stima, di simpatia che comunque — tutti — sono da considerarsi in predicato per questa unione spirituale con Dio.

Abbiamo accennato a una meditazione sull'agonia; ora direi meglio che Raïssa sembra elaborare una poetica dell'agonia nella misura in cui, analogamente a quanto rilevava Garcia Lorca riguardo alle anime elette dei poeti che morirebbero due volte (e la seconda è l'oblio), ella individua due agonie. Una precede immediatamente la morte e non si può ovviamente narrare; dell'altra, l'esempio le viene fornito dal Vangelo di Matteo: «Et factus in agonia prolixius orabat» — epigrafe che premette a *Je t'ai longtemps prié* (p. 92). Quest'agonia è esperienza di *goûter*

... la divine amertume
De mourir et de vivre⁴⁶.

⁴⁴ Cfr. *Portes de l'horizon*, in *Poèmes*, cit., p. 154. Bisogna dire che questo è tra i *poèmes* più oscuri di Raïssa: è momento di *démence* e di *désespoir*. Non conta più cercare un ordine formale, le parole cadono come grandine:

«Portes de l'horizon chancelant dans l'ombre

Écroulement sans fin aux confins des ciéux

Epaves des mondes brisés - décombres...» (vv. 1-4).

L'orizzonte è forse oltre l'Atlantico, verso l'Europa, verso la terra da cui è fuggita, è un orizzonte di morte. Ebbene, anche per questo tipo di separazione ci sono le *portes*.

⁴⁵ Cfr. *Quare tristis es*, in *Poèmes*, cit., p. 147 (corsivo mio).

⁴⁶ Cfr. *Ecce in pace*, in *Poèmes*, cit., p. 153, vv. 11-12.

Avviciniamo al canto già citato, *Je t'ai longtemps prié*, un altro, *Tout est lumière*. Dice Raïssa nella prima poesia:

Et j'ai crié: Seigneur! délivre-moi de mes angoisses!⁴⁷,

e sembra rinnovare il grido del Getsemani: «Padre mio, se è possibile allontana da me questo calice di dolore» (Mt 26,39). Infatti Raïssa avverte tutto l'aspetto negativo del dolore, cerca di evitarlo ma infine ne riconosce la necessità — anzi l'indispensabilità — e si dispone a viverlo. Angoscioso è 'vivere' la morte, anche se quegli attimi di agonia saranno dolci da ricordare una volta passati, come leggiamo in *Tout est lumière*:

... L'agonie a passé
Et la mort
Que mon âme est légère (p. 39).

Questa agonia che si può narrare, sprofondamento negli abissi del dolore, è più importante dell'agonia dei moribondi: la meditazione di Raïssa su di essa scandisce la sua esperienza mistica e la sua poesia, da *Chant royal*⁴⁸ a quel testo, *La couronne d'épines*, in cui la ricerca del verso le è parsa inopportuna, data la gravità dell'argomento, e si è affidata ad una prosa poetica. E anche lì le parole, mosse non solo dal *génie* ma dalla *simplicité* (come notava Reverdy)⁴⁹, hanno operato la ri-creazione dell'oggetto nella sua «éblouissante beauté» e di fronte alla lunga angoscia dell'*âme* prende corpo l'amore di Dio mistero di morte e di vita⁵⁰.

⁴⁷ Cfr. *Je t'ai longtemps prié*, in *Poèmes*, cit., p. 92, v. 16.

⁴⁸ «Je sais que l'âme pour donner son fruit.
Doit dépouiller sa robe printanière.
Porter en soi les stigmates du Christ
Vivre en mourant d'angoisse et de misère
Dans l'agonie oublier le retour
Des jours de paix que lui promet l'amour».

(*Chant royal*, in *Poèmes*, cit., p. 94, vv. 34-39).

⁴⁹ «Voilà la véritable magie des mots, ils ne sont rien en eux-mêmes, absolument rien, mais ils suscitent la chose avec tant d'intensité qu'ils la transigent et la recréent revêtue d'une éblouissante beauté. Il y faut bien entendu le talent au moins, au mieux le génie - mais ce qu'il y a de merveilleux dans le vôtre c'est qu'il est mis au jour avec la plus admirable simplicité. Jamais un mot qui vienne s'imposer comme tel, toujours la pensée, le sentiment qui dominant dans le courant sans jamais s'arrêter non plus ni se gonfler sur un effet». Lettera di Pierre Reverdy riportata in *Poèmes*, cit., p. 349.

⁵⁰ Cfr. Raïssa Maritain, *Poèmes*, cit., p. 55.

Giuseppe Bellini, *Sor Juana e i suoi misteri. Studio e testi*, Istituto Editoriale Cisalpino - La Goliardica, Milano 1987, pp. 122.

L'interesse che la vita di Sor Juana Inés de la Cruz ha suscitato e continua a suscitare in sede critica trova spiegazione in almeno due elementi costitutivi della biografia della suora messicana, così come essa è pervenuta alla posterità. Da un lato c'è la suggestione esercitata dai forti caratteri intrinseci di un itinerario esistenziale caratterizzato da una prepotente pulsione orientata verso il sapere, cui si oppongono molteplici pressioni tendenti quantomeno a circoscrivere e ridimensionare questo processo di espansione dell'intelligenza creativa: la stupefacente precocità di Inés bambina, la brillante ma insicura adolescenza presso la corte vicereale, la tormentata scelta del convento e i conseguenti tentativi di controllo sui suoi studi, fino all'atto finale della rinuncia ad ogni attività intellettuale, suggellata dalla morte un anno più tardi. Dall'altro, non può sfuggire il carattere peculiare dei testi che recano testimonianza di questa esistenza (la biografia del gesuita Diego Calleja *Obras y Fama Póstuma de la Madre Sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid 1700, e soprattutto la stessa *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*) nella loro sospetta tensione a ristabilire o proclamare una verità certa, all'interno di un disegno compositivo e stilistico denso di ambivalenze barocche. Se nel primo caso si tratta di penetrare, con gli strumenti oggi a disposizione — metodologie storiografiche e antropologiche, psicologia —, nei lati oscuri di una vicenda in sé enigmatica, nel secondo si manifesta un interesse filologico, nel senso ampio del termine, che mette al centro dell'attenzione le strategie attraverso cui la vita di Sor Juana ha inteso rappresentarsi ed è stata rappresentata. In questo volume, che opportunamente ripropone le fonti primarie del caso (la *Carta* di «Sor Filotea», la *Respuesta*, la *Petición causídica*, la *Protesta*, la biografia del Padre Calleja), Giuseppe Bellini si muove tra questi poli d'indagine, tornando ancora una volta alla vita e ai testi della suora messicana, e partendo appunto da quel testo, la biografia del Calleja, in cui tutto sembra trovare un ordine e un senso. Le certezze di sapore agiografico del gesuita svaniscono, o almeno si offuscano, alla luce di più moderne indagini, a partire dalla stessa data di nascita, indicata in modo così preciso dal Calleja: «nació la Madre Juana Inés [en San Miguel de Nepantla] el año de Mil seiscientos y cincuenta y uno, el día doce de noviembre, viernes, a las once de la noche». Ebbene, a fronte dell'inconfutabile calcolo astronomico secondo cui il dodici novembre del 1651 cadde di domenica, ulteriori incertezze provengono da una fede di battesimo del due dicembre 1648 che reca il nome di Juana Inés (si tratta di una sorella poi deceduta? Di un'omonima? Di un errore di datazione?). Ciò che invece è stato documentato, attraverso la dichiarazione testamentaria della madre di Juana Inés, è la nascita illegittima della futura scrittrice, frutto di una unione non legalizzata

con il capitano basco Pedro de Asbaje. L'assenza del padre, che a pochi anni della sua nascita si trasferisce a Città del Messico, il legame della madre con un altro uomo, la residenza presso il nonno materno sono eventi che non possono non influenzare l'infanzia di Juana Inés. Bellini, pur prendendo le distanze da «eccessive interpretazioni freudiane» (p. 13) ricostruisce l'universo familiare della scrittrice, in cui irrompe la precoce vocazione intellettuale di Juana Inés, che non è difficile immaginare come un meccanismo di integrazione, «un conforto nella solitudine di affetti familiari in cui trascorreva i suoi giorni» (p. 15). Integrazione che in parte sembra raggiunta nella seconda fase della vita della scrittrice, quella della sua permanenza a Città del Messico e l'accoglienza presso la corte vicereale del marchese di Mancera. Il suo straordinario ingegno trasforma la giovinetta in una delle «attrazioni» della corte, disposta ad affrontare e risolvere positivamente il giudizio di quaranta eruditi, letterati e professori universitari espressamente convocati dal viceré. Al di là della fama raggiunta e dal patrocinio assicurato dalla moglie del viceré, doña Leonor Carreto, Bellini sottolinea però la sostanziale estraneità della giovane scrittrice al mondo di corte, un distacco che è dato riscontrare all'interno della stessa psicologia di Juana Inés, per cui «non sembra indulgere alla fantasia pensare al suo intimo disgusto per il mondo vacuo in cui viveva» (p. 17). In questo senso di estraneità, indubbiamente aggravato dallo status di «illegittima», così come nella scarsa possibilità di riportare in un ambito istituzionalizzato — ossia, per una donna, il matrimonio — la propria vocazione agli studi, Bellini individua le spinte della scelta monacale operata da Juana Inés nel 1667, piuttosto che in ipotesi critiche più fantasiose ma meno documentabili, come quella di una disillusione amorosa o addirittura di una più o meno latente omofilia. La scelta del convento conferisce a Juana Inés un'identità sociale precisa, uno status finalmente legittimo, ma al tempo stesso porta la sua attività intellettuale all'interno di una istituzione totale in cui si riflettono tutte le tensioni e le contraddizioni del Cattolicesimo barocco. A Sor Juana, come alle sue consorelle, è permesso l'acquisto della propria cella (un vero e proprio appartamento, secondo l'uso dell'epoca), che potrà arredare in tutt'altro che povertà, in cui potrà raccogliere numerosi strumenti musicali e scientifici e una cospicua biblioteca, in cui le sarà a lungo permesso di ricevere alcune tra le maggiori figure intellettuali del Messico. Ma nel contempo dovrà subire fin dall'inizio il controllo della comunità monacale e l'autentica tirannia spirituale del confessore Antonio Núñez de Miranda. Il punto nodale di questo percorso esistenziale e creativo è dato senza dubbio dalla polemica suscitata dalla *Carta Atenagórica*, pubblicata nel 1690, in cui Sor Juana confutava alcune posizioni teologiche espresse dal gesuita portoghese António Vieira nel suo *Sermone del mandato*. Tra la *Carta de la Muy Ilustre Señora Sor Filotea de la Cruz a Sor Juana Inés de la Cruz*, scritta in realtà dal vescovo Manuel Fernández de Santa Cruz, e la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* si gioca per Sor Juana Inés l'estremo tentativo di rivendicare spazio e autonomia a una vocazione che non è certo mistica o ascetica. Se, come afferma Bellini, «la *Carta* fu, più probabilmente, un pretesto per attaccare la suora e farla tacere definitivamente» (p. 34), sia la *Carta* di reprimenda, con tutta la sua ambiguità e perfino incongruenza, che la *Respuesta*, in quanto brillante e disperata apologia intellettuale e perso-

nale, mostrano di avere un senso al di là di quanto in esse viene dibattuto, sia pure con strategia tortuosa e polimorfa. Il potere dell'argomentazione al quale deve affidarsi Sor Juana dovrà cedere, come spesso nel Barocco, alle argomentazioni di un Potere che possiede ben altri mezzi coercitivi, e in questo senso i «pieni» della retorica barocca non possono che avvolgere i «vuoti» delle reticenze e dei misteri.

Augusto Guarino

Luigi De Franco, *Filosofia e scienza in Calabria nei secoli XVI e XVII*, Cosenza, Edizioni Periferia, 1988, pp. 382.

L'Umanesimo cosentino, l'Accademia cosentina, la cultura del Rinascimento in Calabria sono temi noti e ampiamente studiati nel loro complesso e nella fenomenologia delle singole individualità; ma ancora attendono un lavoro che per via filologica e critica ne dia una puntuale e persuasiva collocazione.

Su Telesio e su Campanella si è addensata una fitta letteratura critica e si esercita con intensa frequenza una sottile ermeneutica. Non si può dire che il percorso storico e filosofico compiuto da quei due pensatori non sia stato indagato e misurato con la necessaria acribia. Sarebbe strano che non fosse stato così, visto che le loro opere sono pietre miliari della nostra cultura, in senso assoluto e a dimensione universale. Che l'opera del Campanella non sia stata ancora data in una soddisfacente edizione integrale e che quella del Telesio solo da pochi anni a questa parte, e proprio per merito del De Franco, possiamo leggerla in volumi unitari e intera, non significa affatto carenza di interesse, ma, al contrario, concentrazione, vigore meditativo, sottigliezza e scepri metodologica. Non per nulla se ne stanno occupando studiosi di indiscutibile affidabilità scientifica. Ma una più icastica, continua, capillare ricognizione della storia e della geografia in cui operarono quei filosofi, siamo ancora qui a desiderarla. Anche perché sarebbe punto di partenza obbligato per individuare e determinare il diagramma della fenomenologia culturale che fra Cinque e Seicento ha avuto in Calabria il suo centro o dalla Calabria si è espansa in Italia e fuori d'Italia per entro un fitto intreccio di sortite, di soste, di ritorni.

A questa esigenza di ricerca, a questo desiderio, risponde il recente libro di Luigi De Franco, che attraverso una serie di capitoli autonomi e interconnessi segna il tracciato, o un tracciato, della cultura in Calabria fra Cinque e Seicento. Ovviamente, De Franco, studioso serio e schivo, intelligente e fin troppo riguardoso, non presume di avere definitivamente coperto secolari lacune, né di aver attraversato tutta la storia della Calabria in una determinata età. Nella introduzione al suo libro traccia limiti precisi alla sua indagine e dichiara i suoi intenti, condizionati dalle reali possibilità di intervento critico. E anzitutto, muove dalla ricostruzione della biografia di un irrequieto intellettuale calabrese, polemista per vocazione e girovago per necessità, astrologo e filosofo, eretico e razionalista

spinto, noto e molto cercato e temuto nel suo tempo e ora quasi completamente obliato: Tiberio Russiliano Sesto, vissuto nei primi anni del secolo XVI, discepolo nel 1507 — una delle poche date certe della sua vita — di Agostino Nifo a Salerno. È un saggio esemplare: procede per acquisizioni documentarie, ordinate e pacatamente sviluppate, e perviene alla delineaione di una personalità risentita e interessante, ma soprattutto, quel che più conta, alla descrizione della fitta rete di rapporti, dispute, controversie, prospezioni entro la quale visse e operò quell'intellettuale, a specchio di una condizione sociale e culturale: un mondo vissuto e un ideale da vivere; una impervia sospensione fra essere e dover essere, slanci e arresti. Sullo sfondo, e alitante sullo stesso terreno donde promanano fumi di pensiero e fiammate di individuale eroismo, su cui serpeggiano risse e rancori, ma anche affetti e vibrante solidarietà umana, una presenza di luce e di ombra: la Calabria, grumo terrestre e groviglio spirituale, nostalgia e tempesta.

L'autore procede infilando un periodo dietro l'altro, pacato e attento, senza brividi né scatti: una prosa da erudito di soda cultura, che sa quello che vuole ed ha preventivato l'esito come conseguenza logica e fattuale degli strumenti impiegati; che ha alle spalle un vasto archivio di schede bibliografiche, ma che soprattutto si giova di una vivida memoria delle biblioteche e degli archivi visitati. La sua prosa lenta e anodina, non che respingere, invita a superare il fastidio delle giunture sintattiche troppo rigide e il ripetitivo dello schema espositivo in vista del risultato. Le bellurie sintattiche e stilistiche De Franco le lascia ai sensitivi, lui bada al sodo delle questioni e delle notizie. La conclusione del saggio sul Russiliano si salda in periodi di andamento uguale e lineare: «Formulare un giudizio complessivo sulla personalità del filosofo calabrese, non pare ora difficile [...] Ma dato che il suo nome e le sue opere restarono per tanto tempo dimenticati, ci si impone un confronto con coloro che, pur vivendo negli stessi anni e pur sostenendo idee non molto dissimili dalle sue, non ebbero questo avverso destino» (p. 60). Tutto qui. Ma l'avverso destino del Russiliano è un tristo simbolo di condizione diffusa, una sorta di condanna, che De Franco non grida perché non è suo costume impostare i problemi gridando, ma che grida da sé.

Certo, a noi procura un certo disagio il notare come ogni discorso di e sulla cultura calabrese venga organizzato in funzione competitiva o di riscatto. La scienza, se è scienza, non ha alcun bisogno di legittimare polemicamente i suoi fondamenti di scientificità. Ma è troppo facile giudicare i riverberi di una condizione dall'esterno. Chi vi si cala dentro, si fa subito partecipe della necessità storica non solo delle tesi critiche che la denunciano, ma anche dei comportamenti che la riflettono.

Perciò De Franco, elegantemente, e accortamente, passa a trattare dell'Accademia Cosentina; e nota subito come il buio che avvolge alcuni tratti della storia antica di quell'Istituto possa risolversi solo illuminando criticamente, dopo ricerche e scavi eruditi, gli studiosi che ne fecero parte. Cosa che egli fa, per la sua parte, egregiamente, comunicando notizie di prima mano e proponendo linee di ricerca e schemi di valutazione. Fra i molti nomi di accademici, non so se gli sia sfuggito o se volutamente abbia taciuto quello di Fabrizio della Valle, un letterato che Giacomo de Rossi dà come accademico cosentino nella tavola degli

autori aggiunta alle *Rime et versi in lode di Giovanna Castriota*. Poiché questo letterato è presente nella raccolta con versi propri e il De Rossi ne cita opere e indica interessi, forse un avvio di indagine lo meriterebbe, tenuto conto che le rime per la Castriota furono pubblicate nel 1585, quando l'Accademia cosentina non aveva percorso molto cammino. Tanto più che il nome di questo calabrese figura nella raccolta poetica insieme con quelli di una ventina di letterati cosentini, quasi a sottolineare la presenza attiva d'una scuola letteraria d'alto rango su cui forse non sarebbe ozioso indagare. Tranne che De Franco, in qualche sua carta che non ho avuto modo di consultare, non lo abbia già fatto.

Ma l'interesse preminente del De Franco, ora, non è tanto di farsi storico dell'Accademia cosentina quanto di informare delle sue ricerche su G.B. d'Amico e G.A. Pantusa, due studiosi che operarono in campi opposti, parimente innovatori e variamente originali, in corrispondenza con l'Europa colta del tempo, consapevoli della fertilità delle loro idee, agguerriti. Come sarà Bernardino Telesio, a cui De Franco dedica un capitolo intitolato, appunto, *La prima vera rivoluzione in filosofia*. Da Telesio ai telesiani, a Tommaso Campanella, ad Agostino Doni ecc., fino a Tommaso Cornelio e alla «Vita di avventure» di Elia Astorini. Un lungo e sinuoso percorso della storia della cultura fiorita in Calabria, che non può certo definirsi regionale né per contenuti né per intenti, né, soprattutto, per valore o per durata, e che tuttavia il De Franco unifica in una sorta di mozione che la distingue dall'interno e ne segna il destino: «Ma così come furono, i destini di un Telesio e di un Campanella sono stati delle vere e proprie eccezioni; eccezioni, che, come suol dirsi, confermano la regola, la quale purtroppo per quasi tutti gli altri fu quella dell'esilio o del girovagare. Lo studioso uomo di cultura calabrese, il quale per necessità di destino, direi, cioè per esser nato o per essersi formato in un ambiente estremamente arretrato, è una mentalità rivoluzionaria e in quanto tale necessariamente avversa al così detto ordine costituito, non poteva non essere costretto, per poter diffondere e difendere le proprie idee o anche per renderle operanti, a diventare l'errabondo per eccellenza, il fuggiasco che passa di contrada in contrada e che da tutte deve scappare, perché sempre trova in esse un'autorità costituita, o religiosa o civile, che queste sue idee considera estremamente pericolose e persino dannose e per ciò stesso fa di tutto per impedirne la diffusione» (p. 6 della Premessa).

Non so se questa considerazione preliminare e introduttiva, sottesa a tutto il libro, possa accettarsi senza ulteriori verifiche. Come tesi di fondo, è ribadita di capitolo in capitolo ad ogni svolta del discorso, e, per essere stata posta come premessa, è risultanza terminale di ricerche e meditazioni; ma potrebbe apparire rischioso, o per lo meno compromettente, correlare l'andamento di ricerche documentarie e di sondaggi critici a coordinate di giudizio che, per quanto larghe e comprensive, sono sempre costrittive; anche perché impongono, di là da ogni libertà di manovra, una direzione interpretativa, un canale obbligato.

Certo è però che la cifra emblematica della ribellione, non tanto come una asserita, forse non sufficientemente dimostrata, arretratezza, quanto come sintesi di una costante storica, antica e nuova, dalla resistenza a Roma durante le guerre annibaliche e ancora prima, ai tempi di Pirro, fino al brigantaggio politico dopo l'Unità, è stata più volte impressa, lucida e tonda, sul frontone della storia

e della cultura di questa terra. E non sembra affatto arbitrio interpretativo.

Quanto al variegato reticolo filosofico su cui il libro si dipana e che ne costituisce la parte essenziale e più propria, va notato che di ogni momento, di ogni direttiva di filosofia o di teoria scientifica, di ogni tendenza politico-morale, l'autore discute le idee originali nella loro genesi e nel loro sviluppo; ma ne discute anche la storia critica, intervenendo in prima persona.

Le pagine più persuasive per densità e frequenza di apporti, vigore di indagine e sicurezza dialettica (che spesso si esplicita in polemica: una polemica sempre pacata e corretta, poggiata su fatti e su dialettiche certezze) sono quelle dedicate a Telesio, a Campanella, a Doni. Chi conosce gli studi dedicati dal de Franco a questi pensatori se lo aspettava. È naturale che sia così. Ma va ribadito, se ce ne fosse bisogno, che proprio dalla domestichezza che ha acquisito col linguaggio filosofico di quegli autori deriva al De Franco la sicurezza di trattazione di tutta la vicenda culturale della Calabria dei secoli XVI e XVII. Ma gli deriva anche la misura, la compostezza, la disciplina di organizzazione del discorso, la precisione, la razionalità, il vigilante controllo filologico.

Il capitolo centrale del libro, dal punto di vista logico e tematico, quello che dà tono al libro, è il capitolo II, intitolato *La prima vera rivoluzione in filosofia: Bernardino Telesio*. In questo capitolo De Franco imposta una tesi e punta alla soluzione, col sottinteso che quella rivoluzione filosofica di Bernardino Telesio ha l'impronta tipica della cultura calabrese come tale. Ebbene, ci si aspetterebbe una tirata a volo, un attacco e un abrivo, di tema in tema, a balestra. E invece si comincia con dati biografici: «La famiglia Telesio non era soltanto una delle più antiche famiglie di Cosenza, ma anche una di quelle in cui la cultura ecc.». E di passo in passo l'autore segue Bernardino Telesio dal suo primo fiorire al suo primo affermarsi nell'agone culturale, preoccupandosi di dirci via via ciò che si sa con certezza documentaria e ciò che si può indurre da dati a volte documentabili a volte no. L'impegno dottrinale è sempre accompagnato da pari scrupolo filologico o erudito. Naturalmente si ferma con maggiore cura e più guardinga attenzione sulle poste della iniziazione filosofica e scientifica: sull'incontro di Telesio col Maggi, a Brescia, sui suoi incontri coi dotti di Roma, sulle vicende editoriali, dalla prima pubblicazione del *De rerum* a Roma, 1565, alle successive a Napoli, 1570, 1586.

Fin qui predomina l'erudito e il filologo. Lo stacco fra questa e la seconda parte, più problematica e impegnativa dal punto di vista dottrinale, ma anche dal punto di vista delle convinzioni personali e in certo senso della sua ideologia culturale, si ha al punto in cui l'autore si pone il problema del rapporto fra la filosofia naturalistica di Telesio e la religione, fra sistema telesiano e religione cattolica, o meglio dogmatismo cattolico. Ma non è propriamente uno stacco, quanto piuttosto un pacato transito, una svolta tematica in ambito discorsivo:

Durante la sua vita Telesio, se ebbe, come ho detto, delle preoccupazioni finanziarie per la pubblicazione dei suoi scritti, non ne ebbe alcuna per motivi religiosi; i suoi scritti ebbero facilmente tutti l'*imprimatur* ecclesiastico. Morto lui, però, incominciarono subito ad essere presi provvedimenti non solo nei riguardi dei suoi scritti, ma anche verso i suoi seguaci,

come un T. Campanella, il quale, come si vedrà, ebbe a subire persecuzioni non di poco conto per il fatto che si proclamasse un telesiano.

È doveroso perciò porsi la domanda: perché le cose andarono così?

E di qui in poi il De Franco sviluppa una fitta serie di argomentazioni bene affilate, tese a dimostrare la validità delle proprie meditazioni, dei propri convincimenti critici in contrasto con l'interpretazione vulgata.

Il punto di partenza è il passo del *De rerum* che impegna moralità e scienza in una prospettiva di valutazione fideistica e che giunge a conclusione di un processo meditativo come una vera e propria abiura. Dice Telesio:

... se qualcosa di ciò che noi abbiamo affermato non concordasse con le sacre scritture e con i decreti della Chiesa Cattolica, noi affermiamo e dichiariamo formalmente che non deve essere mantenuto, che anzi deve essere del tutto rigettato. Ad esse infatti dev'essere posposto non solo qualsiasi ragionamento umano, ma anche lo stesso senso; e se non concorda con esse, persino il senso dev'essere rinnegato.

Di solito, questo passo, almeno nei manuali più frettolosi, ma anche in libri ponderati e ponderosi, lo si sistema a contatto con l'affermazione che il soffio di Dio, direttamente, ha pervaso l'essere umano e, accanto e al di sopra dell'agire umano, determinato dal senso e dalla materia, opera in funzione ascensionale, di là dal terreno, verso il divino, destino proprio e unico dell'uomo nel mondo, e in ciò e perciò signore dell'Universo.

In realtà è stato ribadito da studiosi accorti che l'avvento dell'azione di Dio sul mondo non opera come forza determinante sui singoli moti e rapporti di cose e di persone, ma come «fondamento e garanzia dell'ordine che assicura la conservazione di tutte le cose». Per Telesio è indiscutibile l'autonomia della natura, dei suoi moti infiniti, del suo modificarsi, disfarsi, rifarsi. E l'affermazione dell'autonomia della natura da una causa prima, da un motore immoto è il tema più scopertamente antiaristotelico della filosofia telesiana. Natura autonoma, dunque. Dio, rispetto a questa forza autonoma della natura agisce come garanzia di ordine universale: non causa diretta di qualsiasi moto naturale, ma garanzia dell'ordine naturale e quindi della stessa autonomia. Che è ciò che Cartesio avrebbe sostenuto di qui a qualche centinaio d'anni.

Ma De Franco, indipendentemente da queste considerazioni, rovescia il discorso e tenta una sortita a sorpresa. Il sistema telesiano è un sistema compatto e coerente o non lo è? Tutta la intelaiatura argomentativa delle pagine di De Franco è disposta su questo assunto, a dimostrare cioè la salda compattezza e la rigorosa consequenzialità del pensiero telesiano. Procedendo secondo ordinata strategia, con l'occhio sempre rivolto ai testi e la memoria agilmente pronta nel lavoro di spoglio e di scandaglio di schede bibliografiche e, quando è necessario, e spesso è necessario, archivistiche, De Franco conclude che il sistema telesiano è perfettamente coerente e saldamente compatto. Egli si giova, in questa opera di sistemazione, della conoscenza che ha, sicura e criticamente vagliata, dei manoscritti telesiani. La variantistica, che di solito noi letterati impieghiamo per ragioni e funzioni stilistiche, per divagazioni e interpretazioni estetiche, qui è usata per disporre con più serena acribia la trama logica del ragionamento

dimostrativo, badando molto alla *dispositio* e poco alla *elecutio*. La cancellatura di un passo, nei manoscritti del Telesio, ma anche nelle sue stampe, in vista di una edizione successiva; la omissione di una pagina redatta con amore, ma poi al momento della decisione definitiva lasciata cadere; la correzione di termini, la sostituzione o la diversa collocazione dei costrutti, sono tessere che De Franco muove con circospezione e bravura in funzione del risultato. Che è questo: se il sistema telesiano è coerente e compatto, consequenziale in ogni sua svolta, in ogni suo tratto; se ogni suo snodo risulta non condizionato da preoccupazioni morali né da riserve o dubbi religiosi, che senso ha attribuire a quel sistema deviazioni o fratture che non ha, non può avere, non dimostra di avere? «Che Telesio — dice De Franco — sia stato cattolico convinto, non è possibile neanche lontanamente mettere in dubbio; non c'è perciò nessuna ragione di meraviglia, se egli nel delineare il suo sistema mantenga tale sua convinzione. L'importante è che tali convinzioni non spezzino l'unità e la consequenzialità di esso» (p. 96).

È a questo punto che De Franco ha un'impennata: «La verità si è che generalmente ci si è sbagliati nel valutare tale sistema, allorché si è ritenuto che un naturalismo rigido e conseguente dovesse necessariamente condurre a posizioni decisamente irreligiose». È la prima volta, o una delle pochissime volte che un brivido trascorre il quieto fluire della sintassi di De Franco. Pensate un po': un autore che si è tenuto sempre su un tono eguale, che non conosce lo scarto, lo sfaglio, che non tenta mai un mutamento di registro, una sprezzatura, un ardirimento lessicale, una trasgressione, un autore che se poco poco mi fosse meno simpatico direi che ha uno stile insopportabilmente piatto; insomma uno scrittore quieto e pacificamente regolare, apre ad un tratto un periodo con questo vistoso, inaspettato toscanismo: «La verità si è che», sottolineato, e quindi reso più sgradevole, dal ripetersi del «si», a breve distanza, in forme pseudo-impersonale e passivante: «La verità si è che ... ci si è sbagliati ... allorché si è ritenuto».

Per lasciarsi andare a tal punto, per non intervenire bonariamente a rettificare e uguagliare questa sequenza sintattica, vuol proprio dire che a De Franco sono saltati i nervi. È vero che subito dopo si riprende e torna al suo tono consueto, al controllo delle forme, le quali per la verità lo interessano per quel tanto che basti a registrare una onesta comunicazione, come è giusto in scritture del genere. Ma il segno è rimasto. Si ha insomma precisa l'impressione che il contenimento a lungo durato ha una sua prima smagliatura. Era ora. Noi che crediamo di non essere lettori superficiali o distratti, avevamo sentito in lontananza, di là dalla regolarità, diciamo pure di là dalla monotonia di una sintassi sempre uguale e controllata, imbavagliata, avevamo sentito, dico, un'eco di romba. Ma temevamo che sarebbe stata tenuta, quell'eco, sempre su un margine di lontananza, fuori campo. E ci arrovellavamo in pensare come avremmo dovuto giustificare la nostra impressione. Ma ecco che De Franco finalmente si scopre, con nostra gioia e soddisfazione: si scopre sul piano stilistico, voglio dire; ché sul piano dottrinale e concettuale si era già scoperto fin dalla premessa al libro.

Non è mia intenzione, ragionevolmente, condurre un'analisi formale delle pagine del De Franco. Ragionevolmente: perché sarebbe impropria, oltre che futile, l'analisi formale di un testo storico-filosofico, inteso unicamente a discu-

tere, esaminare, rettificare, contestare, dimostrare; e tutto sul piano delle cose e dei concetti, su certezze filologiche e presunzioni o deduzioni logiche.

Del libro di De Franco, per capirne l'essenza, bisogna scoprirne le intenzioni. Che mi pare di aver accennato a fare in apertura di discorso. Per completare presentazione e valutazione del libro, bisogna dare corpo alle dichiarazioni, dimostrando, interpretando.

Non ritengo opportuno riferire sullo sviluppo del discorso del De Franco lungo il corso della ricostruzione, accurata e ferrea, del sistema telesiano. Non voglio privare il lettore della soddisfazione di scoprirlo da sé. Devo dire però che procede convinto e deciso come chiamato a dare l'interpretazione autentica di un dettato oscuro. Preso l'impegno di dimostrare come un sistema di filosofia naturalistica non sia necessariamente proiettato verso soluzioni antireligiose, lo assolve con fermezza e anche con una certa durezza, ribadendo e insistendo con sfoggio di variazioni argomentative di notevole acume, sempre chiaro e pacato, dritto. Affronta e consuma prima il problema del rapporto naturalismo-moralità, per passare subito dopo a quello, conseguente ma più insidioso, del rapporto naturalismo-cattolicesimo, o meglio dogmatismo cattolico.

Si osserva giustamente che il sistema telesiano è più scientifico che filosofico in senso tradizionale. È vero che non si tratta di scienza di tipo galileiano; ma ha presupposti e fini scientifici; non sperimentali e non matematici, ma fuori della sistematica tradizionale, aristotelica: fuori della metafisica. Forse era il caso, vista questa essenzialità scientifica del problema posto da Telesio, liberarlo subito dalle implicazioni etiche. La moralità, come rapporto intersoggettivo, finalizzato o non finalizzato ad un bene superiore, riguarda sempre il dover essere, mentre la scienza indaga l'essere: quello che è, non quello che sarà o che potrà essere. Che è ragionamento cardine dell'interpretazione del De Franco; ma mi sarebbe piaciuto vederlo messo in maggiore evidenza, affrontato con maggiore aggressività. Il fatto è che da questo grumo di idee scaturisce l'affermazione principe del capitolo: che Telesio ha fondato la *libertas philosophandi*. Scrive il De Franco:

È la *libertas philosophandi* la vera grande novità del pensiero telesiano, quella libertà che colpirà tanto favorevolmente Bruno e Campanella; libertà di filosofare, alla quale egli si mantenne sempre fedele e che esercitò sempre nel più completo dei modi. Telesio, si può ben dirlo, rimane sempre e costantemente fedele a questa libertà, anche quando pare pronunciare quell'apparentemente assurda abiura del senso alla fine del Proemio del suo *De rerum natura*. L'abiura del senso, come dicevo, è solo apparente; in Telesio è chiara e netta la distanza tra indagine naturalistica e indagine religiosa. C'è una frase che è dato leggere nei suoi appunti manoscritti; essa esprime molto chiaramente la sua opinione in proposito: «poiché nessun senso può cogliere Dio e gli enti divini». Se perciò con il senso si vogliono fare delle affermazioni che potrebbero essere in contrasto con quello che dicono le sacre scritture o che la Chiesa stabilisce, se cioè il senso osa fare delle affermazioni che potrebbero riguardare argomenti che esulano o travalicano l'ambito delle sue possibilità, è chiaro che esso, per il cattolico Telesio, va posposto ai dettami della Chiesa e, persino, in tali casi, rinnegato.

L'abiura perciò, più che tale, è una vera e propria affermazione dei principi e dei limiti dell'indagine naturalistica; nell'apparente conformi-

simo alla mentalità imperante ai suoi tempi, Telesio in sostanza rivendica ancora una volta e chiaramente l'assoluta autonomia della sua indagine da ogni pregiudiziale di ordine religioso, oltre quelle di ordine filosofico. Telesio è veramente «il primo degli uomini nuovi», come lo aveva definito Bacone, se per «uomo nuovo» intendiamo colui che, messi da parte ogni limite e condizionamento nell'indagine filosofica, si accinge ad essa con una mentalità del tutto diversa da quella degli antichi e dei suoi progenitori, e perciò del tutto nuova.

Questo passo conclusivo, che ho ritenuto opportuno leggere per intero, del saggio su Telesio, è lucida sintesi — lucida nonostante la lentezza guardinga della dizione — del lavoro del De Franco, punto di convergenza delle intenzioni ad esso lavoro sottese.

Un luogo comune, come già abbiamo detto, aduggia l'interpretazione vulgata della filosofia telesiana, insistentemente ripetuto, circa la singolare riserva religiosa che egli avrebbe intruso nel suo sistema, senza per altro toccarlo dal punto di vista teoretico. De Franco lo supera, abbiamo visto, senza scatti e con solide argomentazioni.

Ma ce n'è un altro di luoghi comuni, connesso al primo: che il continuatore del sistema telesiano, scientifico più che filosofico, sarebbe stato Galilei, anche se abissalmente diverso per impostazione di principi e per conduzione di metodo, non Bruno e non Campanella, che, rispetto a Telesio, si presentano come veri e propri autori di una deviazione, ritornando ad un naturalismo di marca metafisica, neoplatonica e magica.

E De Franco si accinge a smontare questo altro luogo comune, dimostrando la diretta influenza del Telesio sia su Bruno sia soprattutto su Campanella, il cui naturalismo, anche se con orientamenti diversi, chiaramente metafisici, riflette direttamente la lezione del Maestro.

Il saggio che il nostro autore dedica a Campanella — significativamente intitolato *La rivoluzione telesiana portata avanti da un utopista: Tommaso Campanella* — è forse la posta più importante del libro, più problematica e variamente rischiosa, per i suoi molteplici addentellati dottrinali; ed è certamente il punto di sutura fra la ricerca e l'ideologia della ricerca. Il saggio sul Campanella, a differenza di quello su Telesio, non vale tanto per gli esiti che offre, per gli apporti che fornisce, ma per l'arco ideologico che stende sulla materia trattata. Tommaso Campanella è quel filosofo che è, uomo di multiforme ingegno, impervio, incontenibile, espressione inquieta e inquietante di un mondo in fermento. La qualifica di personaggio emblematico di una terra, di una condizione storica e sociale come quella calabrese è qualifica estremamente riduttiva; e, al limite, parrebbe anche irriverente, commisurata alla dimensione sconfinata del suo pensiero, alla statura intellettuale dell'uomo.

Certo è però che Campanella non può dirsi calabrese solo perché è nato in Calabria. Questo potrebbe dirsi più per Telesio che per lui, che lo è per qualche cosa di più e di determinante. E De Franco ha fatto bene a sottolineare fortemente la sua iniziazione cosentina e telesiana. La sommosa pensata e, ahimè, montata a Stilo, con poco discernimento politico e con molta enfasi utopistica, avrà certo un suo movente e un suo significato ecumenico; ma intanto parte da Stilo, maturata negli anni cupi e alcionici del suo isolamento in quelle terre. E

infine va tenuto conto del rincorrersi frequente di memorie e di riferimenti calabresi nei versi della sua *Scelta di poesie filosofiche*. Dai grumi di pensiero addensati in quei climi salgono fermenti di fantastiche pelingenesi. Nel gennaio del 1639, dunque pochi mesi prima della sua morte, a Parigi, pubblicò l'*Ecloga in Principis Galliarum Delfini admirandam nativitatem vaticiniis et divinis et humanis celeberrimam*, che si apre con l'invocazione alle *Pierides calabrae*. Le *Pierides* sono calabre perché allattarono Ennio, nato in una Calabria (a Rudiae, presso Taranto) diversa dalla Calabria abitata dal Campanella. E del resto le invoca mutuandole da Orazio (*Carm.* IV 8) e aggiungendo che se le Pieridi allattarono Ennio, questi a sua volta allattò Virgilio. Siamo cioè in ambito classicistico, senza confini. Ma è significativo che Campanella apra la sua ultima profezia invocando le *Pierides calabrae* perché «lo spogliano della vecchiezza — sono sue parole testuali — e faccian sì che in lui giovinezza si rinnovi, mentre si accinge a cantare grandi cose». E intona così il suo canto profetico, tra virgiliano e oraziano:

Redeunt Saturnia regna
et nova progenies coelo demittitur alto,
vatum ut paedixit sanctum ac venerabile carmen,
signaque de Superis praedicta patentia monstrant.

La componente calabra, nel personaggio Campanella, nel suo comportamento, nei suoi modi aggressivi ed aspri di proiezione fantastica, nei suoi programmi palingenteci, è essenziale e irrefutabile. E d'altra parte lui stesso teneva a sottolinearla. È un modo d'essere e concepire, che si innesta su essenze di cultura ecumenica, di là da ogni limite geografico, entro parametri di esplicita ribellione eppure segnati entro il reticolo delle coordinate della grande tradizione italiana ed occidentale.

Una condizione, dunque. Che De Franco illumina dall'interno dei testi e con l'aiuto di una fitta e puntuale documentazione, come è suo costume di ricercatore e di interprete.

Raffaele Sirri

Gustavo Guerrero, *La strategia neobarocca*, Edicions del Mall, Barcelona 1987, pp. 216.

Il concetto di Barocco, così come le sue manifestazioni in letteratura e arti figurative, ha costituito uno dei cardini della riflessione critica di questo secolo. Già dall'ultimo ventennio del secolo XIX (a partire dall'opera di H. Wölfflin *Rinascimento e Barocco*, 1888) si manifesta la tendenza a liberare il concetto di Barocco dalle connotazioni negative — Barocco come sinonimo di decadenza e cattivo gusto — che in buona misura accompagnano il termine fin dal suo apparire, analogamente, non a caso, a quanto accaduto ad altri termini contigui come «Manierismo» o «concettismo». Ad

Eugenio D'Ors si deve il maggior tentativo teorico (già rintracciabile in parte in Wölfflin) di interpretare il barocco in quanto «essenza», in termini astratti e metastorici, mentre gli studi di B. Croce e J.A. Maravall, tra gli altri, hanno riportato con vigore il concetto nell'ambito di una specifica produzione manifestatasi in un determinato momento storico. Il Barocco ha poi costituito il referente più o meno centrale di una serie di poetiche e di esperienze estetiche del Novecento (valga per tutti il recupero di Góngora da parte della «Generazione del '27»), poetiche ed esperienze che non di rado hanno interagito con la letteratura critica sul Barocco (fenomeno su cui è intervenuto polemicamente P. Charpentrat in *Le mirage Baroque*, 1967). Il campo in cui è stata forse più intensa questa dinamica di rispecchiamento e identificazione tra riflessione critica e prassi creativa è quello del «Barocco», o «Neo-barocco», ispanoamericano contemporaneo. La prima formulazione completa e autorevole in questo senso appartiene ad Alejo Carpentier (*Tientos y diferencias*, 1967), per il quale il barocco è una qualità intrinseca e *naturale* non solo della letteratura ma della stessa realtà ispanoamericana. La proposta di Carpentier, in cui non è difficile scorgere una sorta di acclimatazione esotista delle tesi di Eugenio D'Ors, ha costituito il referente di un intero filone critico che ha progressivamente inglobato nell'etichetta neobarocca la quasi totalità del fenomeno letterario in Ispanoamerica. Con minore assiduità ed efficacia si è però assolto il compito di dar conto di quali fossero i criteri di identificazione di un momento creativo contemporaneo (il *Barocco* dei vari Asturias, Lezama Lima, Fuentes) con una serie di opere e di poetiche sorte in coordinate storiche del tutto diverse (il Barocco cinque-seicentesco). Il presente studio del venezuelano — ma europeo di formazione — Gustavo Guerrero tende al superamento di questa lacuna critica, perseguendo una maggiore consapevolezza dei caratteri rispettivamente distintivi dell'era barocca e della produzione latinoamericana di oggi, e nel contempo puntando all'identificazione di quei meccanismi mediante i quali si è realizzato questo «diálogo transhistórico y transtextual» (p. 22).

Il terreno di attuazione di questa indagine è dato dall'opera narrativa di un autore particolarmente attivo nell'ambito della poetica Neobarocco come il cubano Severo Sarduy (cui si devono altresì saggi come «El Barroco y el Neobarroco», 1972 e *Barroco*, 1974), di cui Guerrero analizza i tre romanzi *De donde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1972), *Maitreya* (1978). Questo *corpus* relativamente ridotto ma che presenta un *grado* di elaborazione letteraria altissimo, viene sottoposto a una griglia interpretativa strutturalista, ispirata soprattutto ai lavori di Genette, che si raccoglie intorno a quei nuclei compositivi dell'opera di Sarduy (spazio, tempo, modo, voce, metatestualità) che maggiormente rivelano la sostanziale assimilazione e reinvenzione da parte dello scrittore cubano di procedimenti creativi caratteristici dell'età barocca. Al *topos* barocco del mondo come teatro, ad esempio, corrisponderebbe nei romanzi di Sarduy un'analoga vocazione non realista, la tendenza a identificare gli spazi dell'azione come luoghi non reali, aree circoscritte ai fini di una ulteriore rappresentazione ispirata di volta in volta, o simultaneamente, ai generi teatrali (l'opera, la rivista, il varietà), al cinema (con ad esempio le descrizioni minuziosamente scenografiche di *De donde son los cantantes*), alle arti figurative (il capitolo «La entrada de Cristo en

la Habana» di *De donde son los cantantes*, ricreato a immagine di un quadro di Ensor, o in *Cobra* la descrizione del cadavere del protagonista modellata sulla *Lezione di anatomia* di Rembrandt), agli stereotipi della società dei consumi (monasteri tibetani in *Maitreya*, paesaggi orientali e cantine di Amsterdam in *V Cobra*, tra gli altri). A questa messa in scena consapevolmente artificiosa è solidale uno sviluppo temporale tutt'altro che lineare e univoco, un tempo della storia tortuoso e spesso volutamente incoerente che non poco ha in comune con certe maliziose incongruenze della narrativa barocca (si pensi alle clamorose anacronie del *Quijote*). Questa «teatralità» della narrativa di Sarduy, ossia la tendenza a evidenziare e concentrare in se stessa meccanismi della *rappresentazione* piuttosto che della *narrazione* (o piuttosto a giocare sul continuo abbattimento del diaframma tra queste due categorie) si esprime al massimo anche attraverso il *modo* e la *voce* del racconto. In questo senso Sarduy estende al massimo gli strumenti dialogici e pluridiscorsivi con cui il romanzo fin dall'età barocca rende possibile la creazione di un universo composito e non univoco, fino allo sbriciolamento progressivo del concetto stesso di *storia*. Nel mondo narrativo di Sarduy non è più possibile ristabilire un criterio di verità o almeno di non contraddizione, e ai personaggi che vi si muovono non è concessa quasi altra coerenza testuale che quella della stabilità del nome che li caratterizza. In questo spazio scenico, saturo di segni (descrizioni iperboliche e *meravigliose*, eventi e personaggi al di là di ogni credibilità e orizzonte d'attesa) ma prossimo alla perdita di senso, il narratore e il suo destinatario non di rado appaiono a dibattere i destini della storia e dello stesso discorso narrativo. In Sarduy, come in altri autori contemporanei e come già nel Barocco, il testo rivela la propria natura paradossale di storia di un procedimento discorsivo, di dialogo con il mondo rappresentato prima che con il mondo reale, di letteratura al secondo (o all'ennesimo) grado. Al lettore, oggi come in tanta letteratura seicentesca, non rimane che farsi vincere, più che dalle movenze a scatti delle figurine unidimensionali messe in scena, dal flusso di riferimenti transtestuali di cui è intessuta la pagina di Sarduy. Un reticolo di citazioni e miraggi discorsivi coinvolge non solo il paradigma letterario e artistico ma l'insieme di sistemi di comunicazione e produzione simbolica della società di massa, in cui certamente il teatro non è più, come in età barocca, il veicolo di senso per eccellenza, essendolo piuttosto il cinema, la televisione, la pubblicità. L'analisi di Guerrero mette in luce la sovraversione programmatica dei procedimenti naturalistici operata da Sarduy, che rende le sue opere una sorta di *negativo* del romanzo realista: «el texto sarduyano puede ser caracterizado [...] por su dominante ficcional, por el hecho de que tiende a exhibir sus procesos de fabricación, por la concentración de los mecanismos y procedimientos que aseguran su funcionamiento en la figura del narrador, por la arbitrariedad de los eventos textuales o narrativos que recoge, por la discontinuidad manifiesta de sus unidades y niveles, por la ausencia de un principio de no-contradicción que lo gobierne en su totalidad» (p. 193).

Nella sua stessa rigorosa impostazione formale e testuale l'accurato studio di Guerrero trova nondimeno i suoi limiti. L'analisi dei meccanismi di assimilazione all'interno dei tre romanzi di Sarduy di forme e funzioni proprie all'età barocca passa attraverso l'identificazione, sia pure implicita, di una sorta di

«paradigma barocco» per eccellenza, in cui vengono appiattiti e fatti coesistere stilemi e opzioni discorsive che furono tra loro, in tutto o in parte, estranee o alternative. Anche se comodo, non può che essere limitativo definire ed esaurire nel «Barocco» l'opera di autori tra loro dissimili per tanti versi come Cervantes, Quevedo, Góngora, Alemán, Gracián, Rabelais, Shakespeare, Milton, e soprattutto può essere fuorviante estrapolare dai rispettivi sistemi creativi singolari aspetti e procedimenti per servirsene come chiave di lettura per prodotti di questo secolo. Inoltre, Guerrero tende talvolta ad estendere queste proprietà discorsive «barocche» a testi che difficilmente si potrebbero collocare entro questa periodizzazione (*La lozana andaluza*, cfr. pp. 158-159; «las obras de Fielding, Diderot y de Sterne», p. 139), il che rende ancora più evanescente questa sorta di archi-modello strutturale barocco. Più in generale, è lo stesso presupposto su cui si fonda lo studio di Guerrero, e cioè che sia possibile accettare lo specifico carattere storico del Barocco e al tempo stesso tentare di coglierne l'essenza e l'evoluzione («el barroquismo en un autor contemporáneo y la contemporaneidad del discurso literario barroco», p. 22) attraverso un'analisi strettamente formale, a produrre un'immagine critica a tratti precisa ma ancora incompleta, su cui potranno fruttuosamente innestarsi studi ulteriori di metodologia meno unidimensionale e carattere più globale.

Augusto Guarino

Mario Matucci, *Les deux visages de Rimbaud*, A la Baconnière, Neuchâtel 1986, pp. 213.

Rimbaud, Rimbaud e ancora Rimbaud: una passione quasi trentennale — M. Matucci, fu, come è ben noto, il primo a proporre una traduzione integrale dell'opera rimbaldiana in Italia negli anni '50 — ed un impegno scientifico ininterrotto — anche se coniugato nel tempo con la ricognizione critica di altri scrittori quali, ad esempio, Marivaux e B. Constant — trovano il loro punto di arrivo in questo volume, pubblicato in francese nella raffinata veste grafica della casa editrice svizzera, per la prestigiosa collana «Langages-Littérature».

Grazie ad esso il critico è stato insignito del *Prix littéraire* dell'*Association Internationale des Etudes Françaises* (Parigi, 19 nov. 1987) a coronamento della sua infaticabile operosità. Altra occasione importantissima di bilancio per la critica, infatti, era stato pure il convegno organizzato dallo stesso M. Matucci a Grosseto nel settembre del 1985 ed i cui atti sono stati pubblicati con tempestività: *Arthur Rimbaud: poesia e avventura* (Pisa, Pacini ed., 1987, pp. 285), mentre veniva poco dopo inserita in una miscellanea in onore di M. Décaudin l'inedita versione in versi del *Bateau ivre*.

La dicotomica contrapposizione tra testo poetico e avventura — della scrittura, ma anche della vicenda esistenziale — rimbalza dall'impostazione data al convegno, fino al saggio dove la ritroviamo sia ai livelli del *paratexte* (titolo, divi-

sione del libro in due parti, scansione dell'impegno interpretativo in due fasi temporali: anni '60 e anni '80) sia, in modo molto più sostanziale, nell'approccio tutto che il critico ci propone, allorché distingue il «trajet brûlant» dell'opera poetica dal «trajet hallucinant» dell'avventura africana (p. 10).

Nel primo saggio della raccolta, *Les «Illuminations» ou l'échec vers l'inouï* (pp. 13-27), un'analisi testuale stringente conduce l'A. alla conclusione — difforme dall'opinione di altri studiosi — che le *Illuminations* furono composte almeno in due fasi, per cui all'interno della raccolta «celles qui révèlent une plénitude de vision et de recherche précéderaient la Saison, celles où circule un esprit de subjectivisme seraient postérieures» (p. 27).

Si delinea così una sorta di 'macrotesto' che ingloba *Illuminations*, *Saison* e, lo vedremo in seguito, *Derniers Vers*: storia di un fallimento, libro solitario, eco al tempo stesso della grande forza e della finale impotenza del poeta.

Il saggio successivo, «*Une saison en enfer: testament ou résurrection?*» (pp. 29-46), inedito, propone una lettura della *Saison* in cui ancora una volta sono in primo piano i problemi di datazione: M. Matucci propende per la tesi di una stesura non spezzata in due momenti, ma «développée et progressivement transformée» (p. 35), per cui l'opera finisce per ergersi come *focus* testuale, punto di convergenza — ma non di armonizzazione — di un passato dominato da l'*orgueil*, di un presente animato da un'umana speranza e di un futuro pervaso dalla luce delle «splendides villes», meta mal definita e che comunque il poeta non riuscirà a raggiungere.

La produzione rimbaldiana della primavera del 1872, oggetto da qualche tempo di un'attenzione marcata da parte della critica, è al centro del terzo tassello di questo sapiente mosaico, in un saggio dal titolo particolarmente suggestivo: *La nouvelle et dernière poésie de Rimbaud* (pp. 47-58).

L'A. ribadisce (insieme a J.-P. Richard e I. Margoni e contro l'opinione di Bouillane de Lacoste e di M.-A. Ruff) una tesi da lui già espressa in precedenti interventi: i *Derniers vers* rappresentano il punto più alto di realizzazione del sogno del *voyant* e da essi derivano, in modo diretto, le *Illuminations*. I contorni del 'macrotesto' sono ora completi: *Une saison en enfer* si incastona tra le 'prime' e le 'seconde' *Illuminations* ed insieme ad esse traccia la parabola che conduce il poeta dal grande sogno della *voyance* al suo irreparabile fallimento e a quella scelta del silenzio le cui premesse vanno rintracciate proprio nelle poesie del 1872.

Ma il 1872 è anche l'anno della Comune e nel quarto studio — anch'esso inedito — (*Rimbaud et la Commune*, pp. 59-67) M. Matucci si interroga sull'atteggiamento del poeta di fronte alla rivoluzione della primavera parigina: concorde con I. Margoni nel riconoscere in Rimbaud un romanticismo essenziale e di sinistra, egli ricorda tuttavia che l'adesione del poeta a quanto l'evento conteneva di *rêve* e di immaginazione trovava il suo limite «dans la haine de l'histoire et de l'existence elle-même, dans le nihilisme le plus complet, dans la revolte contre tout et contre tous» (p. 63).

In quest'atteggiamento risiede la grande diversità di Rimbaud, l'originalità delle sue idee, anche se — ed è l'opinione espressa da Matucci nel quinto intervento: *De Baudelaire à Rimbaud: le chemin de la voyance* (pp. 69-80) — non si può

negare una filiazione o meglio un tentativo di identificazione, sia pur votata fin dall'inizio al fallimento, da parte del ribelle nei confronti dell'autore delle *Fleurs du mal*. Non si parli, però — ammonisce M. Matucci — di una vera e propria imitazione e magari circoscritta alle poesie adolescenziali; si rintracci piuttosto, nei *Derniers vers*, nelle *Illuminations* e nella *Saison*, la «toile de fond» costituita da opere di Baudelaire come *La Fanfarlo* e *Les Paradis artificiels*: in esse la fusione dell'etica con l'estetica, la consapevolezza lucida e dolosa dei limiti dell'uomo, i tentativi vani di superarli, il rifiuto e la rivolta indicavano a Rimbaud il cammino che egli si accingeva a percorrere con convinzione. Dissentendo, questa volta, dalla posizione critica di I. Margoni — in un altissimo confronto a distanza — l'A. ribadisce che non si può sottrarre Rimbaud all'influenza preponderante di Baudelaire e situarlo nella linea degli *Illuministes sociaux* che fecero la Comune: egli è convinto che, se le differenze di temperamento tra i due poeti, evocate da Margoni, sono innegabili, forti sono, tuttavia, le affinità e soprattutto il punto di partenza: «un choix, une volonté d'être, de se faire dandy ou voyant» (p. 79).

Certo il rinvio all'autore delle *Fleurs du mal* non esaurisce la presenza nella poesia rimbaldiana di «sensations de lectures qui, une fois absorbées et réelaborées se transforment en nourriture créative» (p. 92). In *Rimbaud et la «Tentation d'Antoine»* (pp. 81-99) Matucci, infatti, dimostra attraverso una puntigliosa ed avvertita ricostruzione di documenti, di immagini e di elementi di stile, che, sia pure solo al livello della sensibilità e in un'ottica del tutto inattesa e sconcertante (senza quindi quella ricerca di 'chiavi' letterarie perseguita da qualche anno da A. Fongaro) alcuni passi della *Saison*, alcune atmosfere delle *Illuminations* e soprattutto lo straordinario ermetismo di *Bonne pensée du matin* possono evocare taluni frammenti della *Tentation de Saint Antoine* (Gautier ne aveva pubblicato quattro episodi ne *L'Artiste* nel 1856 e Baudelaire ne aveva fatto una recensione straordinariamente penetrante). E ciò a confutazione di ogni altra interpretazione, biografica o intertestuale, di questa poesia sulla quale la critica si è a lungo interrogata e che rimane, per Matucci, «l'expression la plus haute des *Derniers vers*» (p. 90).

Sull'invito ad intensificare le indagini nella direzione di una più estesa verifica delle fonti, senza sottovalutare l'unicità della ricerca di un poeta che più di tutti seppe accostarsi all'essenza stessa della poesia e volutamente persegui politemia e ambiguità, si chiude la prima parte del volume.

La seconda parte — sulla quale riferiremo più sinteticamente — illustra l'altro polo dicotomico delineato nel titolo e comprende tre saggi, tutti marcati da un approccio di tipo biografico: *Le dernier visage de Rimbaud en Afrique* (pp. 103-188), *La malchance de Rimbaud* (pp. 189-200), *Sur Rimbaud en Abyssinie* (pp. 201-211).

Percorrendo con rigore scientifico i documenti ufficiali e confrontandoli con i dati ricavabili dalla corrispondenza di Rimbaud, l'A. confuta la tesi che vorrebbe il poeta divenuto mercante di schiavi, ristabilisce i limiti della sua reale attività (commercio di armi) e, rifiutando di aderire alle due posizioni critiche contrapposte che vorrebbero un Rimbaud santo e ascetico missionario o, addirittura, un Rimbaud negriero, riesce a ristabilire i contorni della vicenda umana e della carriera africana di Rimbaud.

Una forte tensione morale anima il critico, sia nel richiedere che la ricerca fondi sempre le sue conclusioni sulle fonti documentarie, sia nel disegnare l'ultimo volto di Rimbaud, quello dell'«homme indompté, l'explorateur toujours en quête d'inconnu (...) créature digne d'admiration et de respect» (pp. 203-204).

E tuttavia anche nella scelta finale del poeta, nel suo votarsi ad un commercio di armi, che era e resta commercio di morte, non è difficile scorgere, a nostro avviso, il ricorrente affiorare della sfida (auto)distruttiva del ribelle indomito.

In questo senso assume tutta la sua pienezza l'immagine del poeta «esclave en effet d'une fatalité implacable» (p. 211), immagine che percorre tutta la seconda parte del volume e che va ricondotta ai temi fondamentali dell'esperienza poetica rimbaldiana, al di là del silenzio e della morte africana.

Maria Rosaria Ansalone

Alessandra Melloni, *Bada a come guardi. Comunicazione televisiva e didattica delle lingue*, Bulzoni, Roma 1986, pp. 123.

Tra le più recenti sperimentazioni didattiche riguardanti l'insegnamento della lingua spagnola, vale la pena di soffermarsi, a nostro avviso, su quella connessa all'uso della «televisione non didattica», non solo per le nuove e interessanti peculiarità che emergono dall'uso della videoregistrazione, ma anche perché consente di raggiungere, con studenti di livello intermedio: «... una più soddisfacente e gratificante competenza linguistica in tempi relativamente brevi» (p. 117).

Ciò nonostante, il lavoro è ancora in una fase iniziale e molti aspetti necessitano di venire ampliati e approfonditi. A questo proposito la stessa autrice mette in evidenza che le limitazioni all'applicazione didattica dei programmi televisivi sono dovute a difficoltà di varia natura quali, per esempio, la mancanza di una ricerca specifica in tale campo e la scarsa disponibilità di corsi di lingua spagnola che si avvalgono di tale metodologia, o «... l'impreparazione degli insegnanti nell'uso delle apparecchiature...» (p. 8).

Lo scopo del libro di cui ci stiamo occupando è quello di ovviare, almeno in parte, a questi inconvenienti. Esso si articola, infatti, su una duplice linea: da un lato, intende fornire al lettore alcune spiegazioni fondamentali sulla nuova metodologia da utilizzare nell'insegnamento della lingua spagnola; dall'altro, vengono portati all'attenzione del lettore i risultati conseguiti durante la sperimentazione effettuata nel corso di due seminari. La proposta sviluppata in questo volume, che si divide in tre parti, viene presentata, quindi, in un ciclo completo.

Il primo capitolo si occupa delle differenze fondamentali tra televisione e cinema sottolineando la specificità del linguaggio televisivo. Vengono inoltre fatte delle proposte applicative in cui si suggerisce a quali criteri generali sarebbe opportuno attenersi nella scelta del materiale da prendere in considerazione «nella situazione pedagogica».

Il secondo capitolo raccoglie un corpus che anche se «assai limitato», a detta dell'autrice, è pur sempre rappresentativo e significativo perché la possibilità di realizzare gli obiettivi didattici proposti non risiede soltanto nel fattore motivazione e interessamento del discente, ma anche nella pluralità delle varietà discorsive che ne arricchiscono, comunque, la formazione linguistica. I materiali analizzati sono di tre generi diversi. Sono stati scelti: un programma divulgativo che riguarda, da una parte il problema della convivenza nella famiglia e nella società, dall'altra il problema dell'adulterio; un originale televisivo; e, infine, le notizie del telegiornale.

Nell'ambito dell'analisi dei testi, per ognuno dei quali vengono messe in evidenza sia le caratteristiche che le difficoltà riscontrate nell'applicazione della prassi didattica, vale la pena di ricordare, tra l'altro, che le strategie televisive intese a «soggettivizzarli» od «oggettivizzarli» riguardano non solo l'uso di elementi linguistici specifici come i possessivi, i pronomi personali, gli avverbi apprezzativi, ma anche, per esempio, la mimica del conduttore. Quanto al telegiornale, la cui funzione informativa viene assolta secondo modelli diversi, l'autrice ne sottolinea alcuni aspetti peculiari e significativi, quali, per esempio, la collocazione gerarchica delle notizie o l'uso della diretta che mira a coinvolgere pienamente il telespettatore dal punto di vista emotivo.

La terza e ultima parte di questo lavoro presenta una proposta di applicazione pratica di quanto elaborato nei primi due capitoli.

A titolo di esempio ricordiamo alcuni interessanti suggerimenti concernenti le varie attività che il docente potrebbe fare con gli studenti. Queste attività riguardano, da un lato, la comprensione delle sequenze, dall'altro, l'analisi delle stesse. Per quanto concerne il primo punto citiamo solamente i diversi usi che si possono fare dell'immagine televisiva in rapporto al testo verbale «... come esempio... come simbolo...» (p. 110); quanto al secondo punto, vale la pena di sottolineare che il materiale audio-visivo, dopo essere stato trascritto, può essere analizzato a diversi livelli. Si inizia con quello morfosintattico, si continua con quello discorsivo per passare, poi, a quello stilistico-retorico. Un ultimo cenno va fatto a proposito del telegiornale. Dopo l'analisi del testo, completata con il confronto delle varietà discorsive degli altri programmi, l'autrice suggerisce anche di: «... ricostruire la medesima notizia in modo più efficace e spettacolare...» (p. 115).

A questo punto, appare evidente che la realizzazione degli obiettivi proposti da Sandra Melloni non è affatto semplice, anche perché oltre alle difficoltà di cui si è già parlato se ne aggiungono altre non meno importanti. Bisogna tener conto, infatti, dei problemi che riguardano il reale fruitore di tali videoregistrazioni, e cioè lo studente che, in effetti, «... è calato in una cornice artificiosa: sa di non essere il destinatario di quei messaggi... accusa difficoltà di ricezione, dovute a una limitata competenza linguistica e psico-socio-culturale di straniero...» (p. 104). Valido appare, a questo punto, il suggerimento dell'autrice mirante a sviluppare le capacità ricettive del discente avvalendosi di opportune «letture propedeutiche sul tema trattato» e di adeguate informazioni socio-culturali preventive. Una volta risolto tale problema, è compito del docente adottare tutte quelle strategie didattiche che gli diano la possibilità di realizzare l'insegnamento della

lingua straniera in maniera soddisfacente sia per lui che per lo studente, al quale dovrebbe essere garantito un apprendimento ottimale.

Rinviamo alle conclusioni dell'autrice che qui appena accenniamo: «... lavorando sulla televisione si chiede agli allievi che vedano e guardino, parlino, scrivano e leggano, insomma che comunichino in spagnolo. Mentirei se affermassi che fanno tutto bene dall'inizio... capiscono, leggono e scrivono meglio di quanto non parlino, ma le abilità comunicative che raggiungono in due anni di studio sono un risultato affatto disprezzabile.» (p. 116), per sottolineare che, da quanto detto sin qui, emerge, a nostro avviso, che questo tentativo di sistematizzazione di materiali eterogenei videoregistrati, può essere d'aiuto a quei docenti che intendano svolgere la loro attività a livello sperimentale e creativo.

Maria Grazia Scelfo Micci

Carlos de Oliveira, *Finisterra — paesaggio e popolamento*, traduzione e introduzione di Giulia Lanciani, L'Aquila — Roma, Japadre ed., 1983, pp. 153.

L'editore Japadre aggiunge ai suoi meriti l'apertura di questa bella collana di poeti e prosatori portoghesi diretta da Giulia Lanciani che, iniziata nel 1983, ha finora dato alla stampa cinque eleganti volumetti con copertina ornata da incisioni di Ornella Lanciani.

La scelta dei curatori di offrire la traduzione di opere particolarmente significative del panorama letterario portoghese appare come un utile contributo alla diffusione della letteratura lusitana in Italia che, per quanto ancora non adeguatamente nota, comincia a suscitare vasto interesse grazie a nomi, primo fra tutti quello di Fernando Pessoa, che hanno da tempo superato le frontiere lusitane.

Aprè la collana *Finisterra*, l'ultimo romanzo di Carlos de Oliveira, prematuramente scomparso nel 1981, alcuni mesi dopo che la critica gli aveva attribuito il premio «Città di Lisbona» per lo stesso romanzo.

Finesterra, intesa come terra della fine, del disfacimento, è l'impetosa radiografia di un mondo i cui elementi si biologizzano insieme alla loro nemesi, fino al proprio dissolvimento. È un romanzo in cui i piani del reale e dell'immaginario, del tempo presente e del tempo passato — in continua intersezione e interferenza —, narrati da una o più voci, costituiscono vari nuclei d'immagini atte a provocare rievocazioni continue, disperati *flash-back* in cui l'immaginario e l'evocato fungono ora da contrasto con il mondo «normale», ora come suo specchio deformato, in una parabola involutiva di cui già nelle prime pagine si avvertono le premesse. I personaggi appaiono tutti impegnati a costruire il proprio spessore, la propria psicologia, le proprie reazioni attraverso metafore ossessive: è il ritorno dei fantasmi dell'immaginario che interagiscono attraverso un gioco che porta alla dissoluzione.

Gli ambienti corrispondono a delle situazioni mentali, che si fanno luogo di

incontro/sconto tra componenti biologiche portate ai limiti della loro autonomia totale di rappresentazione.

Nell'abile e sapiente gioco di rimandi temporali, di recuperi dell'io, ogni interferenza dal mondo esterno viene esclusa ed emarginata dalle pareti di casa, «circondata, per il tempo che dura l'operazione, da una misteriosa luce che la difende dalla degradazione minacciata dagli agenti esterni» (p. VII), così come il feto umano, chiuso nel barattolo/utero di vetro, immerso in una asetticità che tuttavia non ne nasconde la degenerazione, appare rappresentativo dell'atteggiamento ideologico dello scrittore, anch'egli immerso nell'angoscia irrimediabile e mai più spiegata della vita umana.

Pedro Tamen, *Allegria del silenzio*, a cura di Giulia Lanciani e Ettore Finazzi — Agrò, L'Aquila — Roma, Japadre ed., 1984, pp. 136.

Pedro Tamen è considerato come uno dei maggiori poeti viventi. La sua vasta produzione lirica cominciò con *Poema para todos os dias* nel 1956. La sua ultima raccolta, *Horácio e Coriáceo*, risale al 1981.

L'antologia ora proposta dai due curatori, che ne offrono a fronte anche una pregevole traduzione capace di rendere assai bene la musicalità dei testi originali, pone in rilievo il percorso poetico tormentato e «difficile» che si distende in cadenze decisamente liriche. Siamo in presenza di un linguaggio frantumato, scisso, nel quale si avverte — e l'effetto poetico è molto efficace — un rimpianto per momenti di abbandono, sentiti, oggi, come impossibili. La nostalgia (anche di quello che, magari, si è solo sognato), il disincanto, una curiosità sempre viva, sembrano le caratteristiche della poesia tameniana, in cui prende corpo anche una certa propensione narrativa (si veda, ad esempio, la lunga composizione *Os pontos ordinais* o la bellissima *Os dias* che apre l'antologia). Il tutto accompagnato da una sorta di autoanalisi in cui il parossismo descrittivo è occasione per ulteriori costruzioni verbali.

L'antologia ripercorre un tracciato poetico che disegna l'itinerario esistenziale, autobiografico. In esso si avverte, struggente, l'eco di una «infanzia» sentimentale, bella limpida breve e illusoria: evocazione e risonanza di quelle esperienze che nel momento in cui sono vissute sembrano non significative, ma che poi crescono e si amplificano in parallelo col dilatarsi della coscienza lirica del poeta.

Sono quei momenti in cui l'autore raggiunge la rivelazione di una verità poetica o sentimentale o emotiva; ma la sua vicenda continua all'infinito, in una incessante labirintica ricerca del tu/io, attraverso un dialogo fatto di allusioni ed elusioni.

Fernando Namora, *Risposta a Matilde*, traduzione e introduzione di Cesarina Donati, L'Aquila - Roma, Japadre ed., 1986, pp. 120.

Risposta a Matilde, pubblicato nel 1980, è una delle prove narrative di maggior rilievo che Fernando Namora abbia dato — nell'arco di una produzione artistica piuttosto vasta, che va dalla pittura alla poesia alla narrativa —, ed è ora proposta alla critica italiana, con la traduzione del primo racconto della serie, *Era uno sconosciuto*.

La storia offre un saggio dell'impareggiabile stile di Namora, dove l'ironia e il gusto della parola giocano a tessere una elegante quanto gradevole trama satirica in cui riveste un ruolo di primo piano proprio la presenza del narratore che «non esita ad invadere il racconto, predicando, esprimendo giudizi, riassumendo una parte della storia» (1): «questa storia è alla fine ed è necessario che il narratore utilizzi certe piste solo accennate o sviluppate a metà che, alla fine, non hanno avuto né seguito né, tantomeno, conclusione» (p. 109). Il lungo racconto, che per contenuto, si discosta notevolmente dal *corpus* letterario del Namora, sempre preoccupato attraverso un impegno politico diretto di dimostrare di aver compreso e di partecipare ai contenuti della storia fin dalla sua appartenenza alla *Geração de '40*, possiede un andamento narrativo abile e agile al tempo stesso; e propone in una vicenda solo apparentemente scontata di un triangolo amoroso, un ventaglio di personaggi che emergono netti e sufficientemente finiti, pur nell'essenzialità e nella provvisorietà dei loro profili. L'autore li racconta proponendo l'ipotesi di trame aperte, passibili di riflessione e tali da esigere la collaborazione attiva del lettore chiamato a lavorare anch'egli di riflessione: «È necessario che, proposti gli attori e abbozzata la scena, mettiamo in azione una trama (...). Conto però sulla collaborazione del lettore. Mi sono tenuto, ci siamo tenuti, in disparte — ma fin dal principio la mia idea era di infilarci nella pelle di questa gente, di manovrarne i fili» (p. 13).

Matilde è l'improbabile destinataria ideale, ispiratrice di questa storia che narra le vicende di Arnaldo, un personaggio nel quale l'autore legge i segni di un ripetitore di matematica, giovane, che vive, anzi sopravvive, a Lisbona. Solo. La sua esistenza è scandita dalla piattezza del proprio lavoro, senza apparenti ambizioni e senza profondi legami affettivi. Fin quando non incontra Manuela, «magnifico fiore al suo apogeo», sposata con un uomo coinvolto da sempre in relazioni adulterine.

Parrebbe l'inizio del classico triangolo, se la situazione non fosse alterata e sconvolta dalla onnipresenza consapevole del marito, Daniel Trigueiros (procuratore), che regge i fili del tradimento con un'attenzione per i dettagli che pone spesso Arnaldo in difficoltà. La scelta del luogo in cui esso dovrà essere consumato sfugge però al controllo dell'apparentemente imperturbato Daniel che vede nel suicidio l'unico modo per riappropriarsi del gioco che gli era sfuggito dalle mani.

L'importanza fondamentale della dimensione spaziale nell'impianto narrativo di questo racconto, è stata egregiamente analizzata dalla Donati che ne coglie i molteplici significati.

(1) R. Bourneuf, R. Ouillet, *L'universo del romanzo*, Torino, Giulio Einaudi ed., 1976, p. 78.

Gli spazi nei quali si snoda la vicenda di Arnaldo corrispondono alla sua evoluzione psicologica: alla piattezza della vita vissuta fino all'incontro con Manuela, in spazi anonimi e ristretti — il caffè, dove aveva incontrato la donna —, o eccessivamente protettivi e soffocanti — la stanza in cui avvengono i primi incontri con essa —, si contrappone l'improvvisa vitalità che gli fa più volte desiderare e apprezzare spazi ben più ampi, la strada, il cielo limpido, la brezza. Ma sarà ancora una volta lo spazio chiuso — quello scelto per consumare finalmente l'adulterio — a segnare, forse definitivamente, l'esistenza di Arnaldo: il colpo di rivoltella che Daniel si spara probabilmente interromperà per sempre le tappe della metamorfosi interiore dell'uomo.

Ruy Belo, *Verde Vittima del Vento*, a cura di Giulia Lanciani e Ettore Finazzi-Agrò, introduzione di Eduardo Prado Coelho, L'Aquila - Roma, Japadre ed., 1986, pp. 110.

Il volumetto raccoglie una scelta di poesie di Ruy Belo, poeta tra i maggiori del Portogallo contemporaneo, saggista e critico letterario e d'arte, scomparso nel 1978.

Le poesie proposte in questa sede dai due curatori sono esemplari della parabola letteraria che accompagnò la breve vita del poeta. Il discorso lirico di Ruy Belo è quasi tutto caratterizzato da una ricerca esistenziale condizionata da una educazione rigidamente cattolica e nasce anche dal sentimento profondo del proprio distacco storico, lento e inarrestabile, che aveva già provocato una profonda frattura nel sistema sociale portoghese degli anni '60: la rovinosa politica salazarista che aveva condotto il Portogallo ad una lunga guerra coloniale che si sarebbe risolta solo molti anni dopo. Contemporaneamente, i primi movimenti studenteschi cominciavano a far udire le proprie istanze. E la poesia di Ruy Belo ne accolse il messaggio e cominciò a caricarsi di riflessioni e di significati dolenti, come i versi di *Portugal sacro-profano Lugar onde*:

(...)
 País poema homem
 matéria para mais esquecimento
 do fundo deste dia solitário e triste
 após as sucessivas quebras de calor
 antes da morte pequenina celular e muito pessoal natural como descer
 da camioneta ao fim da rua neste país sem olhos e sem boca.

Ma, molto più spesso, la creazione poetica di Ruy Belo è conseguenza di una perlustrazione tra momenti particolarmente intimistici dai quali emerge una profonda tristezza, sovente collegata all'idea della morte, che si insinua ineluttabile nella vita di tutti i giorni, come leggiamo nella bellissima *A mão no arado*:

Feliz aquele que administra sabiamente
 a tristeza e aprende a reparti-la pelos dias
 Podem passar os meses e os anos nunca lhe faltará

(...)
 É triste ir pela vida como quem
 regressa e entrar humildemente por engano pela morte dentro

(...)
 Triste é comprar castanhas depois da tourada
 entre o fumo e o domingo na tarde de novembro
 e ter como futuro o asfalto e muita gente
 e atrás a vida sem nenhuma infância
 revendo tudo isto algum tempo depois
 A tarde morre pelos dias fora
 É muito triste andar por entre Deus ausente

Mas, ó poeta, administra a tristeza sabiamente.

Con un gusto quasi disperato dell'ineffabile, il poeta è pervaso dalla suggestione della natura i cui connotati emergono dallo spettro della memoria atavica, come in *A primeira palavra*:

Acompanhando a recente curvatura da terra
 o primeiro olhar descreveu a sua órbita
 sobre as oliveiras. Só mais tarde
 a pomba roubaria o ramo
 e iria de árvore em árvore propagar a primavera
 Foi então que os olhos se cruzaram
 e estava dita a primeira palavra

e diviene, contemporaneamente, stato d'animo:

Quantas vezes ainda verei eu cair
 as pálidas leves folhas do outono?
 — Não pode o homem vê-las
 cair e conseguir viver
 (E cá estou também eu
 cá estou eu incorrigivelmente a cantar
 as gastas folhas do outono
 as mesmas das minhas mais antigas leituras
 as primeiras e as últimas que tenho visto cair
 Haverá outra poesia que não
 a que cai nas tristes
 folhas do outono?)
 — Não pode o homem ver
 cair as folhas e viver

(Seguendo poema do outono)

David Mourão-Ferreira, *Rampicante sommerso e altri racconti*, traduzione e introduzione di Cesarina Donati. L'Aquila - Roma, Japadre ed., 1988, pp. 114.

L'opera di David Mourão-Ferreira è frutto di una vasta gamma d'interessi che spazia dalla narrativa alla saggistica, dal teatro alla poesia, e che ha meri-

tato fin dalla nascita artistica dell'autore, nel 1959, un grande interesse da parte dei lettori e della critica.

Preceduto da un'ottima introduzione di Cesarina Donati, che ha scelto e tradotto anche i testi, questo libro si compone di otto racconti che «sono con ogni evidenza il frutto di un preciso e motivato rifiuto di adattarsi a seguire perfino le proprie stesse orme, il risultato dello sforzo costante di mantenere vitale la propria arte utilizzando processi narrativi sempre nuovi e pertanto 'dinamici'» (p. VII). E, infatti, accanto agli elementi tipici della narrativa di Ferreira — la donna-madre e amante, la morte, il viaggio nel tempo e nello spazio — il percorso diegetico che caratterizza questi otto racconti, vede l'autore proteso in un vasto sforzo per esprimere l'inesprimibile, in un tentativo di esplorazione dei confini flessibili del corpo e dell'anima.

I protagonisti vivono situazioni suggestive ed a volte allucinate, che possono essere omologate a inquietanti esperienze oniriche; essi tuttavia presentano tutti i requisiti ideologici e metaforici che consentono «di trasformare il potere distruttivo del tempo irreversibile in forza creatrice» (p. XVI) e di piegare — ove non sia possibile annullare — quella cappa oscura e ineluttabile che grava sui loro destini. Sono pertanto connotati da una strana simmetria che è, in definitiva, la cifra emotiva adottata dall'autore, che tende a restituire la complessa e contraddittoria ineffabilità della vita: il suo scorrere e il suo accamparsi, nonostante tutto, a ineludibile protagonista.

Annamaria Pagliaro Micieli

Agustín Rubio Vela, *Epistolari de la València medieval*. Institut de Filologia Valenciana, València 1985.

Poco più di un anno fa veniva alla luce pubblicata da l'Institut de Filologia Valenciana dell'Università e curata da un giovane medievista, l'edizione di una raccolta di epistole redatte a Valenza nell'arco di circa un secolo (dal 1311 al 1412) che, per motivi presto chiariti, si è subito positivamente imposta alla nostra attenzione.

Grazie a una pluriennale frequentazione dell'Arxiu Municipal e un paziente setaccio dei fondi documentari ivi custoditi, l'A. allestisce un *corpus* di 145 lettere ufficiali che egli, studioso attento soprattutto alle componenti socio-politico-economiche dello svolgimento storico e culturale della civiltà medievale (come per altro si evince dai richiami bibliografici a precedenti studi dello stesso A.), seleziona tra varie centinaia, con l'obiettivo di ricostruire il profilo della società valenzana a cavallo fra trecento e quattrocento e di rappresentarne, attraverso fatti e dati d'immediata concretezza, gli aspetti molteplici del vivere quotidiano.

La chiarezza d'impostazione e l'opportunità della scelta operativa si rinven-

gono subito in quelli che sono a nostro avviso i due motivi di maggior interesse emergenti dal tipo di materiale raccolto: il periodo storico privilegiato nella selezione delle lettere, vale a dire quegli anni fitti di trasformazioni socio-politiche che preparano il momento sfavillante dell'espansione demografica e del possente sviluppo economico (come segnala anche il Prologo di A. Ferrando Francés) e la classe sociale su cui si fa cadere il punto di osservazione, vale a dire quella dei *jurats* della città, firmatari ed emittenti delle lettere, espressione del patriziato mercantile egemone che pilota la vita politica ed economica del *Regne* e ne gestisce gli strumenti di informazione e di comunicazione.

A ridosso di un'ottica pluritematica organicamente mantenuta, l'A. spartisce le epistole, tratte dal *corpus* delle *Lletres missives* e dei *Manuals de Consells* in cinque capitoli, la cui catturante intitolazione (*Patriciat Burgés i poder municipal / València urbs cosmopolita i focus comercial / Temps de crisi i terrors / Moros, jueus i marginats: L'ordre social i els seus transgressors*) già mostra come tutti i tratti dominanti della problematica sociale e politica dell'epoca siano stati presenti alla sua attenzione.

L'aspirazione borghese alla carica politica come segno di operosità e prosperità economica, la pugnace difesa dei propri *furs* e istituzioni contro gli autoritarismi regi, il coesistente senso della 'catalanitat' come comune radice di appartenenza, la pertinace tutela delle attività commerciali e traffici marittimi, sono i sottoinsiemi tematici attraverso cui Rubio Vela snoda la sua indagine e ricostruisce sul terreno concreto del documento d'epoca la struttura mentale e ideologica del ceto cittadino allora dominante. Raccogliendo poi lettere incentrate sui problemi urbanistici e sulla necessità di possedere scuole e strutture educative efficienti, meglio ancora se illustrate dalla presenza di prestigiosi predicatori 'opportunamente' scelti, l'A. offre una non meno efficace rappresentazione dell'ansia di cultura e dell'ambiziosa intraprendenza magnatizia. Come pure di non minore interesse e altrettanto ricchi di particolari coloristici e minuti sono i materiali epistolari eletti per far aleggiare l'atmosfera della realtà attuale sul piano delle calamità e avversità di ogni giorno. Peste, guerre, carestia, episodi di intolleranza religiosa (a carico di ebrei e mussulmani), tensioni sociali, faziosità e violenza nobiliare, delinquenza comune completano una carrellata tematica che vede, dunque, tutti i fatti della storia, compresi i grandi eventi, filtrati e vissuti nella dimensione spicciola della vita quotidiana.

Se il primo prezioso servizio reso dall'A. consiste nell'aver organizzato e sistematizzato in un discorso unitario un'ingente documentazione storica (il più delle volte, mette conto dirlo, inedita, e quando edita comunque dispersa in lavori settoriali), un ulteriore notevolissimo motivo d'interesse risiede anche negli aspetti storico-letterari e linguistici che la silloge presenta.

Nel dibattito sulla nozione di 'Umanesimo catalano' un dato di radicata acquisizione è consistito infatti, dopo gli studi miliari di Rubió i Balaguer, Riquer, Olivar, nel riconoscimento del non irrilevante ruolo giocato dai 'professionisti' della Cancelleria che avrebbero preparato all'assimilazione dei nuovi canoni estetici un terreno di precoce e sensibile assorbimento. Se allora al cice-

ronianismo dei notai, giuristi, burocrati (cultori, è noto, delle *Artes dictandi*: puntualizzazioni sostanziali sui *dictatores* e il loro *modus operandi* sono, val la pena rammentarlo, in F. Rico, *Petrarca y el «Humanismo catalán»* in «Actes del sisè Col. loqui internacional de llengua i literatura catalanes», Publ. Abadia de Montserrat, 1983, pp. 270 sgg.) si deve un contributo al processo di nobilitazione e omogeneizzazione della lingua scritta, è indubbiamente importante osservare come anche l'amministrazione valenzana disponesse di una presenza intellettuale attiva nello stesso senso. Non a caso il formalismo cui soggiacciono le epistole valenzane (si legge nell'Introduzione: «... abunden paraules i frases en llatí, axí com girs i expressions que no són sinó la versió catalanitzada d'altres de llatins... amb les tres parts de rigor — protocol, text i escatocol —, l'ús de fórmules rutinàries en les salutacions i comiats... tecnicismes i expressions de cortesia... i un afany de precisió... s'hi curarà la forma sintàctica, s'hi buscarà el ritme de la frase, s'hi esmerçaran termes cultes, s'hi citaran autors clàssics, ... s'hi faran exhibicions de retòrica i refinament», pp. 38-39, 43-44) ricalca i tratti sintattici e stilistici dei prodotti della Cancelleria reale e delle *Lletres de batalla*.

Pubblicando lettere in massima parte redatte nell'ultimo trentennio del periodo indicato, l'A. può di conseguenza esibire campioni del momento di maggiore sostenutezza formale ed evidenziare il rapporto d'integrazione che viene a costituirsi tra i funzionari della città e i 'colleghi' della Cancelleria. La documentazione addotta e personalità di spicco come il notaio Bartomeu de Vilalba gli consentono di poter vedere nella classe colta valenzana non soltanto 'un centre de recolzament i difusió, però també un focus creador de primer ordre' (p. 46) e di offrire alle tesi già espresse de Ferrando Francés materiali per un'obiettiva e immediata verifica.

A parte l'ovvio interesse che suscita il tessuto espressivo di tali epistole il cui carattere ibrido di documento ufficiale e lettera privata (v. p. 39) fa sì che il fraseggiare latineggiante, il vocabolo culto, la citazione classica possano coesistere disinvoltamente con proverbi correnti, idiotismi, uscite insolenti, va da sé che l'A. offra con l'edizione de *l'Epistolari* una piattaforma di riferimento a una serie di ulteriori e circostanziate indagini sul versante sintattico e su quello retorico (ci riferiamo alla distribuzione dei membri del periodo, alle loro corrispondenze interne, all'accumulazione di coordinate e subordinate, di sostantivi, aggettivi, verbi, di participi e gerundi, alla figura etimologica, ecc.). Questo anche in funzione degli sviluppi che la prosa avrà lungo il XV sec.

Strettamente conservativi sono i criteri di trascrizione; quelli di edizione seguono la prassi corrente. Una norma di accurata selettività regola l'allestimento del Glossario che raccoglie voci e accezioni assenti nel *DCVB* o presenti ma con attestazione posteriore, i regionalismi e, ancora, «... les variants formals... d'interès filològic» e 'mots que... han esdevingut molt inusitats'. Alcuni lemmi (non registrati dal *DCVB*) come *plivença* 'profitto', *puydar* 'evacuare, abbandonare', sono già entrati a far parte della documentazione del *DECLL* di J. Coromines.

Annamaria Annicchiario

Ramón del Valle-Inclán, *Aromi di leggenda. Il passeggero*, a cura di Giovanni Allegra, Edizioni Novecento, Palermo 1987.

L'opera poetica di Ramón del Valle-Inclán ha finora occupato un ruolo relativamente periferico all'interno della riflessione critica sull'opera dello scrittore galiziano. Le due raccolte liriche, *Aromas de leyenda* e *El pasajero*, proposte insieme in Italia a cura di Giovanni Allegra, in edizione bilingue e con un ampio studio introduttivo, mostrano invece, per temi ed esiti, la sostanziale omologia della poesia di Valle-Inclán con le sue opere più note di ambito narrativo e teatrale. In esse è dato altresì di scorgere l'intima coerenza dell'itinerario poetico ed estetico di Valle-Inclán, pur nel mutare di modalità e cifre espressive. La prima raccolta, apparsa nel 1907, reca le tracce della trasfigurazione simbolistica di temi che già appartennero all'*idearium* romantico: il ritorno alla terra natale e alla casa abbandonata, la riconciliazione tra mito pagano e misticismo cristiano, la riappropriazione del medioevo «barbarico» e popolare. Il microcosmo rappresentato dell'Io poetico entra in sintonia con il grande ordine immoto dell'universo attraverso il filtro della «patria-prisma», la natia Galizia «attraverso la quale non è eccessivo pretendere di poter capire tutta l'opera del nostro autore» (*Introduzione*, p. 10). Le brume galiziane sono il confine che racchiude e conclude in se stesso un mondo ove è possibile il superamento delle antinomie, in cui si mescolano gli *aromi* della tradizione: il profumo delle fronde celtiche e l'odore di santità degli eremiti sparsi lungo il cammino di Santiago.

È una poesia percorsa non solo dal dialogo a distanza con le immagini (gli «aromi») di un archetipale patriarcato agreste, una società armonica sottratta al dominio del tempo (in cui solo raramente esplodono pulsioni carnevalesche, come nel poema a ritmo di ballo *Suono di Muñera*), ma anche e soprattutto animata dal grande mito della poesia galiziana delle origini, nella versione popolare o in quella aristocratico-medievale. Tra *Aromi di leggenda* e *Il passeggero* (che è del 1920) si colloca la raccolta poetica del 1919 *La pipa de kif*, che porta la poesia di Valle-Inclán in ambito urbano e moderno, mettendo in scena i movimenti convulsi della società contemporanea, nella sua grottesca lacerazione. Senza l'esperienza di *La pipa de kif* non si comprenderebbe *Il passeggero*, la complessità poetica, di tenore iniziatico, del ritorno che in essa si intraprende verso l'unità primigenia, dopo la cacciata dal paradiso georgico descritto e circoscritto in *Aromi di leggenda*. Il poeta non può più limitarsi al ritorno all'infanzia, ad un mondo che è esso stesso «infanzia», ma deve percorrere un itinerario gnostico, passare attraverso il senso dei simboli per giungere alla pienezza estetica.

Il simbolo per eccellenza è quello della rosa, in cui si addensano i significati misterici della tradizione biblica ebraica e cristiana, dell'occultismo egiziano, babilonese e classico, della leggenda medievale, del pensiero rosacrociano. Per l'uomo moderno — per il poeta *modernista* — tuttora «Oltre la bruna terra castigliana / s'apre il verde prodigio d'una terra» (*Rosa mattutina*) ma i boschi della Galizia possono altresì popolarsi di spiriti maligni e demoniaci (cfr. *La rosa dell'orologio*) incrinando profondamente l'idillio primigenio: «Scompare

dall'orizzonte il volto sereno dei beati eremitani e appare la smorfia degli 'enigmi', emergono i terrori dell'immaginario agreste» (*Introduzione*, p. 39). Si impone dunque la consapevolezza dell'ambivalenza dei simboli, il loro rimandare a un mondo scisso e conflittuale. L'universo è segnato dalla lotta agonica tra luce e tenebra (*Rosa di fuoco*), dall'esplosione delle «utopie delle coscienze nuove» (idem), dalle tentazioni di una sensualità di peccaminosa incompletezza (*Rosa panica, Rosa del peccato*). Lo scorrere del tempo, la febbre dell'agire, portano in sé un malefico richiamo luciferino. Nella ricerca dell'unità e dell'immobilità il poeta si fa catalizzatore di tutta la sapienza umana orientata al distacco delle cose. Nella sostanziale rinuncia all'azione, che, come sottolinea Allegra, rende Valle-Inclán estraneo alle forme a lui contemporanee di regionalismo rivendicativo e piccolo-borghese, la poesia avvolge in una spirale sincretica l'immobilità del mito celtico, lo stoicismo seneciano, l'*apatheia* magico-bizantina, il senso di deperibilità del tempo medievale e manriquiano, il quietismo molinista, la dottrina orientale del *Karma*. In questa straordinaria sintesi culturale, sulla maturità e profondità della quale è lecito comunque avanzare delle riserve (come indica lo stesso Allegra), Valle-Inclán ha quantomeno il merito di conquistare alla letteratura di lingua spagnola territori a lei ignoti o da tempo non più frequentati.

Augusto Guarino

Théophile de Viau, *Oeuvres complètes*, t. IV *Lettres françaises et latines*. Edition critique publiée par Guido Saba, Librairie A.-G. Nizet, Paris, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1987, pp. XXVIII-274.

L'edizione critica delle *Oeuvres Complètes* di Théophile de Viau, in corso di stampa da alcuni anni, a cura di Guido Saba, si è conclusa con la pubblicazione del IV volume, dedicato alle lettere del poeta.

Dobbiamo essere grati a Guido Saba che, con anni di lungo e paziente lavoro, ci ha dato la possibilità di avvicinarci a tutta l'opera di Théophile de Viau, come il poeta l'aveva concepita e l'andava pubblicando durante la sua vita, senza dovere ricorrere all'edizione Alleaume, ormai difficilmente reperibile, che per oltre un secolo è stata necessariamente, pur con le sue carenze, il punto di riferimento degli studi teofiliani.

Com'è noto, per esigenze editoriali, i volumi non sono seguiti in ordine cronologico. Il tomo I delle *Oeuvres complètes*, pubblicato nel 1984, comprende la *Première partie* delle opere di Théophile, fino al 1621: le composizioni poetiche, il *Traité sur l'immortalité de l'âme ou la mort de Socrate, Larissa*; il tomo II, pubblicato nel 1978, comprende la *Seconde partie* (1623): le composizioni poetiche, la *Première journée* e la tragedia *Les Amours de Pyrame et Thysbé*. Il tomo III, pubblicato nel 1979, comprende la *Troisième partie* (1625) ossia le composizioni di Théophile in prosa e in versi fino a tale data. In un primo momento

l'A. aveva pensato di includere nel volume anche le lettere, come spiega nell'Avvertenza, ma aveva poi rinunciato all'idea, con felice scelta, per inserire in una lunga appendice tutte le pièces scritte da Théophile o a lui attribuite, che non sono state raccolte nella sua opera prima del 1626: «Bien que différentes entre elles, elles présentent cependant une certaine homogénéité dans la mesure où toutes se rattachent aux vicissitudes de sa persécution, de sa captivité et de son procès».

I pregi di questa edizione, dovuta alla competenza di uno studioso che aveva già dato importanti contributi per la conoscenza di Théophile de Viau, sono a tutti noti, essendo stati ampiamente segnalati e unanimamente riconosciuti al momento della pubblicazione dei singoli volumi (1).

Se, dopo l'edizione curata dall'Alleaume nel 1855-56, le poesie, come pure in misura minore gli scritti in prosa, avevano conosciuto parziali ristampe, registrate nelle documentatissime bibliografie dell'edizione Saba, le lettere di Théophile non erano state più riprodotte, sebbene la loro importanza, sia dal punto di vista biografico sia da punto di vista letterario, fosse stata più volte segnalata dagli studiosi.

Lachèvre le aveva utilizzate per ricostruire la biografia del poeta nell'ambito del suo monumentale studio sul *Libertinage au XVIIe siècle*, formulando delle ipotesi di datazione, messe successivamente in discussione dall'Adam che, nella sua ampia tesi su *Théophile de Viau et la libre pensée en 1620* (1935) lo aveva spesso attaccato «de façon très vive», sia pure precisando in una nota della sua prefazione: «Cela n'enlève rien à l'admiration que nous inspirent ses travaux» (2).

In epoca recente Cecilia Rizza nel suo studio su *Le «lettres» de Théophile de Viau (La prosa francese del primo Seicento)*. Pubblicazioni dell'Istituto di Lingua e letteratura francese. Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Genova, 1977) ha sottolineato l'aspetto letterario delle lettere francesi e, analizzandone alcune, ha mostrato che «l'apparente spontaneità dello stile epistolare di Théophile maschera un impianto molto organico e sapientemente articolato di discorso».

Mancava però a tutt'oggi un'edizione aggiornata che presentasse l'epistolario di Théophile in maniera completa e sistematica, tenendo conto per ogni lettera, come era stato fatto per le composizioni in versi e in prosa, dei vari contributi e valutandoli criticamente.

(1) Si vedano in particolare, in occasione della pubblicazione del III volume dell'edizione (*Première partie*), i contributi di Aurelio Roncaglia, Enea Balmas et Wolfgang Leiner in *Hommage à Guido Saba*, «Papers on French Seventeenth Century Literature», n. 25, vol. XIII, 1986, p. 55-74 e la recensione di Cecilia Rizza in «Studi francesi», n. 90, pp. 451-453.

(2) La precauzione non era servita ad evitare una polemica che aveva assunto toni assai violenti. Pubblicando nel 1637 *Un second cas d'envoûtement littéraire* (Paris, Librairie historique Margraff), Lachèvre scriveva: «Adam envoûté par Théophile? Ainsi se comprendrait et se justifierait l'opiniâtreté de M. Adam à anéantir notre biographie de ce poète. Il a entendu le posséder tout entier, sans admettre de partage; tout ce qui a été dit et écrit avant lui ne saurait compter. Il est le premier et sera le dernier historien de Théophile».

Il IV volume dell'edizione Saba viene incontro a questa esigenza e completa degnamente la pubblicazione dell'opera omnia di Théophile de Viau.

Il volume comprende le lettere francesi e latine pubblicate da Mairet nelle *Nouvelles Oeuvres de Théophile de Viau* nel 1641, e ristampate nel 1642, nel 1648 e nel 1656; a differenza dell'Alleaume, che segue la ristampa del 1656, l'A. riproduce l'edizione originale del 1641, continuando a rispettare i criteri seguiti nei precedenti volumi (3).

Riprendendo il discorso iniziato con il suo studio su *Aspetti di Théophile de Viau prosatore (Saggi e ricerche di letteratura francese, 1968)*, in cui solo marginalmente aveva affrontato il problema delle lettere, lo studioso sottolinea l'importanza dell'epistolario: «Les lettres de Théophile sont importantes non seulement parce qu'elles confirment les extraordinaires qualités du prosateur doué d'une facilité naturelle dans l'invention verbale, mais aussi parce qu'elles sont des documents précieux pour mieux connaître une existence peu commune et parce qu'elles offrent les moyens de pénétrer plus à fond dans la connaissance de son monde intérieur» (p. XXIII).

Una prima parte dell'ampia ed esauriente introduzione, ricca di analisi stimolanti e di prospettive nuove, è volta ad illustrare le caratteristiche del *Recueil* di Mairet, che si inserisce nel clima di particolare interesse per gli epistolari ed è preceduto da una *Epître* a Richelieu e da un *Advis au lecteur*, in cui l'autore esprime le sue intenzioni: onorare Richelieu, pubblicando «les meilleures lettres» di Théophile per tirare dall'oblio in cui era caduta la figura del poeta, adempiere a un dovere verso l'amico morto, rendere omaggio alla memoria del comune protettore Henry de Montmorency, che gli aveva confidato, probabilmente alla morte di Théophile, «deux livres couverts d'un velin blanc, avec des rubans rose seiche, contenant plusieurs pieces rares de mon auteur, écrites de sa propre main».

La storia che Mairet racconta sulla perdita dei due libri, prestati a «un gentilhomme de mérite et de condition» chiamato Soudeilles (4), e sul successivo ritrovamento di copie più o meno conformi agli originali ha suscitato nell'A. qualche giusta perplessità: «Comment est-il possible qu'il ait vu dans les deux

(3) Le considerazioni di Guido Saba a favore delle edizioni originali delle opere di Théophile ci hanno fatto venire in mente in un numero delle «Nouvelles de la République des Lettres» del 1703, le *Remarques de l'auteur de ces Nouvelles sur les différentes éditions des livres*, in cui l'autore dell'articolo si proponeva «de désabuser certains lecteurs trop prévenus en faveur des dernières éditions et de leur faire voir que le préjugé qu'ils ont à cet égard est le plus souvent mal fondé».

(4) Il conte de Soudeilles, per il quale Mairet aveva scritto il sonetto *Sur une absence*, aveva partecipato a tutte le campagne di Montmorency, in particolare negli anni 1625-1626. Si veda in proposito Philip Tomlison, *Jean Mairet et ses protecteurs*, Biblio 17, 1983, p. 34. Facendo allusione alla storia della perdita dei manoscritti, lo studioso giustifica Mairet: «Vu l'énorme intérêt que l'on portait aux ouvrages et à l'iconographie théophilienne, Mairet a sans doute reçu beaucoup de demandes d'emprunt de ces livres. Comment aurait-il pu les refuser surtout si elles venaient de plus grands que lui? Il faut lui savoir gré au contraire, des efforts considérables qu'il a dû faire pour recueillir des copies. Sans cela nos connaissances seraient énormément réduites» (Ibid., p. 81).

“livres” les originaux des lettres de Théophile, alors que les originaux se trouvaient certainement entre les mains de leurs destinataires respectifs. [...] La seule explication possible est que les deux livres contenaient non pas les originaux mais les brouillons des lettres qu'il avait envoyées à ses différents correspondants ou bien des copies faites par lui-même» (p. XXV). In questo caso si può pensare «que Théophile lui-même a déjà considéré ses propres lettres [...] comme de possibles manifestations de son activité littéraire» (p. XXVI).

La lettera latina (XX) al principe di Polonia, nella quale Théophile chiede copia delle sue lettere avvalora l'ipotesi che il poeta, uscito di prigionia «doit avoir eu l'intention de récupérer ses lettres (ou les copies de ses lettres) en vue non pas de constituer une sorte d'archive de sa correspondance mais bien d'une éventuelle publication des lettres les plus intéressantes du point de vue littéraire» (p. LI).

Ma pur avendo Théophile manifestato quest'intenzione, in che modo avrebbe poi pubblicato l'epistolario? E fino a che punto Mairet ha rispettato il testo delle lettere o ha apportato dei cambiamenti? La raccolta pone degli interrogativi che non possono avere facilmente risposta. Mancando gli originali non siamo infatti in grado di «évaluer l'étendue des modifications apportées aux lettres de Théophile par l'auteur lui-même, ou par le copiste ou par Mairet, nous trouvant dans l'impossibilité de les confronter aux originaux» (p. XXVII).

Basandosi sulle due lettere alla sorella Maria e al procuratore generale Molé, che ci sono pervenute in originale (5), l'A. ritiene che «les lettres publiées par Mairet ne doivent avoir subi de profondes modifications ni sur le plan stylistique ni sur celui de contenu». (Ibid.), tanto più che a differenza degli altri epistolari, Mairet conserva il nome dei destinatari di ogni lettera: «De cette manière, il a gardé aux lettres qu'il a publiées une valeur documentaire considérable pour connaître certains aspects de la vie de Théophile» (p. XXVIII).

Un altro problema del *Recueil* riguarda la datazione. Solo pochissime lettere risultano datate (le lettera I al duca di Montmorency in apertura del *Recueil* e qualche lettera latina), ma proprio questo lascia supporre che Mairet non avrebbe soppresso le altre date se ci fossero state. L'A. analizzando in maniera circostanziata ogni lettera nel ricco e documentato commento, riesce a proporre una data per molte di esse con precisione o con sufficiente approssimazione, soprattutto per quelle che si riferiscono agli anni 1625-1626; una parte, però delle lettere non può assolutamente essere datata e le ipotesi di Adam e di Lachèvre, messe a confronto e a volte contrastanti fra di loro, non possono ricevere né conferma né rettifica.

L'A. conclude l'analisi delle caratteristiche dell'epistolario riconoscendo che «sans le recueil de Mairet, malgré ses défauts d'après nos exigences d'aujourd'hui, nous ne pourrions pas même entamer un discours sur Théophile épistolier et que nous serions privés de documents parfois précieux sur la bio-

(5) Le due lettere non fanno però parte della raccolta Mairet. Le lettere francesi IV e VIII e la lettera latina XXIV, di cui si conservano delle copie manoscritte, presentano un certo numero di varianti, puntualmente registrate nell'apparato dell'edizione critica.

graphie morale et intellectuelle de Théophile» (p. XXIX), e passa poi all'esame preciso e puntuale delle lettere stesse.

L'epistolario comprende 72 lettere francesi, indirizzate a una molteplicità di destinatari, più della metà aristocratici e gli altri magistrati e uomini di stato. In questa molteplicità di destinatari gli unici elementi unificanti, individuati dall'A., sono rappresentati dalla personalità del poeta e dal riferimento alle note vicende che travagliarono gli ultimi anni della sua vita.

Lo studioso sottolinea la principale caratteristica dell'epistolario che «prend souvent l'aspect d'un recueil de modèles de presque tous les types possibles de lettres», ma mette in evidenza l'abilità di Théophile a discostarsi dai modelli, riuscendo ad evitare i luoghi comuni e a personalizzare ogni tipo di lettera.

Sette lettere sono rivolte a Caliste, ultimo amore tormentato della sua vita fra il 1621 e il 1623 (6); se queste lettere rispettano la tipologia delle *lettere d'amore* e potrebbero essere inserite in qualche *Secrétaire galant* dell'epoca «cela n'empêche pas pour autant qu'elles soient de précieux témoignages d'une situation amoureuse réelle et parfois douloureuse ressentie» (p. XXXIII). Lo stesso si può dire delle numerose lettere di circostanza (complimento, felicitazione, ringraziamento ecc.) che «se différencient généralement des lettres analogues contenues dans les nombreux recueils et manuels de ce siècle. En effet Théophile réussit même à modifier les lettres de ce genre en messages personnels qui se rattachent à la réalité vécue» (p. XXXIII).

Altrettanta importanza rivestono nella raccolta le numerose *lettere di amicizia*. Da questo punto di vista due lettere al marchese di Liancourt sono particolarmente significative: «dans chacune d'elles, le ton respectueux n'empêche pas le sentiment d'affection qui lie le poète à son jeune protecteur de se manifester par des notes délicates» (p. XXXIV).

Le tre *lettere di consolazione* (IV, V, XLIII) illustrano un genere di antica tradizione: «dans chacune d'elle, l'auteur ne s'est pas limité à reprendre les thèmes et les motifs traditionnels que nous trouvons aussi dans ses Consolations en vers, mais il a su montrer sa propre participation au deuil de son correspondant avec des références concrètes à sa sensibilité humaine et à son activité d'écrivain» (p. XXXVI). In quest'ottica è particolarmente interessante la lettera a Des Barreaux (iv) nella quale il poeta «exprime avec lucidité non pas de vagues sentiments suggérant sa participation au deuil de son cher ami mais sa pensée personnelle devant le destin inélectable de l'homme» (p. XXXVII).

Un'altra lettera di Théophile a Liancourt può essere classificata fra le *lettere di consiglio o d'avis*: «l'art déployée pour réussir à persuader son noble protecteur d'interrompre une relation indigne de lui, cet art qui fait de cette lettre un texte littéraire et un modèle dans son genre, ne détruit pas le caractère de message privé qui est le propre d'une véritable lettre» (p. XL).

(6) Di quest'amore restano probabilmente tracce nella lettera latina XVII del 1626, se la Caliste menzionata nel testo della lettera è la stessa donna cantata dal poeta nelle sue poesie del 1621-1623.

Fra le altre lettere della raccolta, bisogna ricordare la lettera *A un sot amy* (XVIII) e quella *A son amy Tircis* (LXVI). Quest'ultima lettera apologetica e satirica nello stesso tempo, divenuta com'è noto, l'*Épître au lecteur* che precede la *Première partie* delle opere di Théophile (1621); la lettera *A un sot amy*, non meglio identificato, è unicamente una *lettera satirica* nella quale il poeta «affirme avec force le sentiment orgueilleux de sa propre originalité, son individualisme et son anticonformisme qui lui font refuser toute forme d'imitation» (p. XLII). In questa lettera come in altri passaggi in versi e in prosa Théophile esprime la sua concezione della scrittura, sintetizzata nella ben nota frase: «Qui ne sçait pas bien écrire, ne sçaurait bien imaginer».

Le lettere per noi più interessanti sono quelle in cui il poeta si abbandona all'introspezione, mettendo a nudo le sue qualità e i suoi difetti, alla maniera di Montaigne. Benché in tutte le lettere vi siano allusioni al carattere del poeta, che ci possono aiutare a ricomporre per tratti successivi, un suo ideale ritratto coerente e mutevole al tempo stesso, le lettere intere o lunghi passaggi da cui emerge l'io del poeta sono piuttosto rari, come indica l'A., che considera giustamente la lettera al marchese d'Asserac (XXXIV) «l'une des plus significatives et importante dans cette perspective» (p. XLIV).

L'A. conclude il suo esame delle lettere francesi, sottolineando che queste lettere «au delà de leur valeur littéraire et documentaire servent à compléter ce que nous connaissons déjà de lui à travers son œuvre proprement littéraire en vers et en prose» (p. XLV).

Un posto a parte merita l'*Épître d'Actéon a Diane*, scritta secondo la moda delle lettere poetiche in prosa, imitata dalle *Héroïdes* di Ovidio.

La lettera, che rimase manoscritta fin quando Mairet non l'incluse nella sua raccolta, può rientrare nella tipologia delle *lettere d'amore* in quanto Théophile modificando la leggenda fa morire Acteone non per avere sorpreso la Dea nuda, ma per avere osato confessarle il suo amore. La lettera è infatti una dichiarazione d'amore in tre momenti. Nell'esordio il narratore spiega i motivi che lo spingono ad amare la dea, nella parte centrale racconta le varie fasi dell'innamoramento e nel lungo monologo della terza parte esprime i suoi sentimenti più segreti: «Comme dans la *Première journée*, ce texte confirme la profonde tendance de Théophile à analyser les mouvements intimes de son âme, en se servant de l'instrument privilégié de la narration psychologique qui est la première personne» (p. XLVIII) (7).

Proseguendo nella sua analisi, l'A. passa poi in rassegna le lettere latine, che confermano le qualità di Théophile prosatore latinista, già messe in evidenza negli *Aspetti di Théophile de Viau prosatore*.

Le lettere, che sono ventiquattro (8), presentano una tipologia meno varia

(7) Joan Dejean osserva in proposito che il poeta «établit entre la vie et le texte un jeu de miroir si constant qu'à la fin il est impossible de dire où l'homme finit et où l'œuvre commence» (*Une autobiographie en procès*, «Poétique», 1981, p. 446).

(8) Tutte trascritte nell'edizione Saba, che parla tuttavia di ventitré lettere (p. L). Per Cecilia Rizza le lettere latine sono ventidue. Secondo l'indice delle edizioni secentesche dell'epistolario tale è infatti il loro numero. Le lettere XXIII e XXIV non sono segnalate, come per la lettera VI.

delle lettere francesi; infatti a parte un piccolo gruppo che possono essere definite parzialmente *lettere di complimenti o di ringraziamento*, la maggior parte rientrano nelle *lettere di amicizia*.

Inoltre soltanto tre lettere si rivolgono a nobili, il principe di Polonia e il duca di Candale; le altre sono indirizzate a letterati e amici intimi, fra cui cinque a Luillier e sette a De Barreaux. «Curieusement, ces lettres écrites dans une langue par elle-même nécessairement conventionnelle et modelée sur des exemples empruntés, ont un caractère moins conventionnel que maintes lettres françaises» (p. LV).

Fra tutte le lettere di cui Guido Saba segnala l'interesse e i pregi — per la loro ricchezza e varietà è impossibile rendere conto di tutte le sue analisi — sottolineiamo l'importanza della lettera al fratello Paul (XXIX) che chiude la raccolta e si articola in due parti: nella prima esorta il fratello ad abbandonare la religione protestante (*lettera di consiglio*), nella seconda chiede notizie dei suoi familiari (*lettera familiare di amicizia*).

Le considerazioni con le quali Théophile invita il fratello a convertirsi alla religione cattolica e qua e là altri passi delle sue lettere — pensiamo alla lettera V a Luillier: «Caeterum magis magisque propagatur in nobis catholicae pietatis amor, et diebus singulis ad altaria et mentem et genua flectere jam cessit in voluptatem: uno verbo Theophilus sum» (9) — ci inducono a riflettere sul presunto ateismo del poeta, ritenuto nel corso del XVII secolo un autentico «libertino», nel senso peggiore del termine, com'è tra l'altro testimoniato da una breve nota del *Recueil* Tralage (t. II, p. 227): «Un auteur rebuté: Théophile qui sous Henry IV [sic] a été longtemps à la Bastille, persécuté par les Jésuites et qui pensa y être bruslé comme sentant le fagot». La tendenza attuale della critica a ridimensionare il libertinismo di Théophile comincia a distruggere una leggenda tenace e meriterebbe un ulteriore approfondimento.

L'edizione comprende inoltre con il titolo *Lettres diverses qui n'ont pas été recueillies dans les Nouvelles Œuvres* cinque lettere tutte ugualmente importanti, che si rifanno, come l'A. sottolinea, a precisi modelli tipologici.

La lettera alla sorella Maria è una *lettera familiare* che mostra i legami che univano Théophile alla sua famiglia; la lettera al procuratore generale Molé è una *lettera di preghiera*, legata alle note vicissitudini del suo processo; la lettera al Re è una *lettera di giustificazione* e una supplica per ottenere il suo perdono; la lettera a Tristan l'Hermite è una *lettera di amicizia* che testimonia dei rapporti fra i due letterati e la lettera a Balzac, infine, una *lettera satirica* che si avvicina per il suo tono polemico e il suo stile alla lettera *A un sot ami*.

La lettera di Balzac contro Théophile, pubblicata per la prima volta nel 1629 e inserita dall'A. nell'appendice del III volume, fra gli scritti apologetici e polemici, aveva suscitato, com'è noto, vivaci reazioni di cui si trova un'eco

(9) «D'ailleurs, je suis de plus en plus gagné par l'amour de la foi catholique et, chaque jour, plier mon esprit et mes genoux devant les autels m'est devenu plaisir. En un mot je suis bien Théophile». L'allusione del poeta alla *Doctrine curieuse* del Garasse, in cui il gesuita aveva mostrato con un excursus storico che i Théophile, lungi dall'essere amici del Signore, erano tutti libertini, ci sembra chiara.

nella *Bibliothèque française* di Sorel: «On se plaignait [...] qu'il avait insulté aux malheurs du poète Théophile à qui les dévots du temps faisaient fort la guerre».

La lettera, unica ad essere inserita nell'antologia di Richelet *Les plus belles lettres des meilleurs auteurs français*, come lettera satirica, può essere considerata a giusto titolo un modello del genere: «L'élimination de tout remplissage rhétorique, l'extrême simplicité de la syntaxe des propositions et la rigueur structurale de l'ensemble s'adaptent parfaitement à la volonté lucide et acérée que Théophile a de nuire et de savourer le plaisir amer de la vengeance à l'égard de celui qui fut son ami» (p. LXII-LXIII).

Le lettere a Balzac e a Tristan l'Hermite sono riprodotte secondo il testo delle edizioni originali del 1629 e del 1642; le altre tre, alla sorella Maria, al Re e al procuratore generale Molé, seguono il testo dei manoscritti da cui sono state tratte.

Sottolineamo, al termine di questo breve excursus dell'edizione, che la lettura dell'epistolario e le illuminanti analisi di Guido Saba rendono piena giustizia all'apprezzamento che Mairet aveva dato delle lettere, con straordinaria modernità e anticipando di secoli le tendenze attuali della critica: «on peut remarquer en ces Lettres, une force d'imagination, une vivacité d'esprit, et une beauté de style concis, qui se rencontrent rarement toutes ensemble en un mesme Genie».

La conclusione dello studioso può essere, crediamo, da tutti sottoscritta: «Le talent de Théophile auteur de lettres se manifeste de manière différente mais toujours avec des résultats dignes d'attention et parfois d'admiration, soit quand il écrit ses lettres avec la spontanéité et l'immediate propre à la correspondance destinée à rester privée, soit quand il les écrit en pensant non seulement à son interlocuteur mai aussi à un public plus vaste comme dans le cas des lettres *A un sot amy*, à Tircis, a Balzac, ou bien au procureur Molé ou au roi» (p. LXIV).

Le appendici I e II con le traduzioni francesi rispettivamente delle lettere e degli altri scritti latini (*Larissa e Théophilus in carcere*), un lessico in cui sono riportati i termini che si allontanano dall'uso attuale e l'indice dei nomi propri citati nelle lettere completano questa pregevole edizione che fa onore, come è stato giustamente osservato, alla francesistica italiana.

Lea Caminiti Pennarola

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

- AA.VV., *La América Española en la Epoca de las Luces. Tradición - Innovación - Representaciones* (Coloquio franco-español, Maison des Pays Ibériques, Burdeos, 18-20 septiembre 1986), Instituto de Cooperación Iberoamericano. V Centenario. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid 1988, pp. 423.
- AA.VV., *Eros in Francia nel Seicento*. Prefazione di P. Carile. Adriatica - Nizet, Bari-Paris 1987, pp. 365.
- AA.VV., *Hispanos en los Estados Unidos*. Edición a cargo de Rodolfo J. Cortina y Alberto Moncada. Instituto de Cooperación Iberoamericana. V Centenario. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid 1988, pp. 320.
- AA.VV., *Quinto Centenario. Economía - Sociedades - Mentalidades*. 1. Departamento de Historia de América. Universidad Complutense, Madrid 1981, pp. 217.
- AA.VV., *Resonancias Románticas: Evocaciones del Romanticismo Hispánico*. En el Sesquicentenario de la muerte de Mariano José de Larra. Ediciones José Purrúa Turanzas, Madrid 1988, pp. 238.
- Ada Speranza Armani, *Maurice Scève nelle 'Vies des poètes français' di Guillaume Colletet*, Schena, Fasano 1988, pp. 120.
- Enrique M. Barba, *Don Pedro de Cevallos*. Instituto de Cooperación Iberoamericana. V Centenario. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid 1988, pp. 334.
- Antonio De Capmany, *Centinela contra franceses*. Edición, con introducción, notas y apéndices documentales por Françoise Etienvre, Tamesis Books Limited, London 1988, pp. 193.
- Andrés De Claramonte, *La Infelice Dorotea*. Edition, Introduction and notes by Charles Ganelin, Tamesis Books Limited, London 1987, pp. 198.
- Luciana Cocito-Giovanni Farris, *Manoscritto Franzoniano 56*, Facoltà di Magistero, Istituto di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Genova, 1988, pp. 88.
- Sonia González, *De un mismo pájaro lanzada*, Centro de Estudios Latinoamericanos 'Rómulo Gallegos', Caracas 1984, pp. 63.
- Habla culta de la ciudad de Buenos Aires (El)*. *Materiales para su estudio*. 2 volumi. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso», 1987, pp. 309, 531.

- Franco Meregalli, *Nuovi studi su scrittori spagnoli del Novecento*, Bulzoni, Roma 1988, pp. 139.
- Gloria Inés Ospina Sánchez, *España y Colombia en el siglo XIX. Los orígenes de las relaciones*. Comisión del V Centenario. Ediciones Cultura Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid 1988, pp. 207.
- Candido Panebianco, *L'esotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer*, Bulzoni, Roma 1988, pp. 109.
- Paloma Pedrero, *Besos de lobo. Invierno de luna alegre*, Editorial Fundamentos, Madrid 1987, pp. 128.
- Margaret Pol Stock, *Dualism and polarity in the novels of Ramón Pérez de Ayala*, Tamesis Book Limited, London 1988, pp. 153.
- Luis Lorenzo-Rivero, *Larra: Técnicas y Perspectivas*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid 1988, pp. 193.
- William Rowe, *Rulfo: El llano en llamas* (Critical guides to spanish texts). Grant & Culter Ltd in association with Tamesis Books Ltd, London 1987, pp. 84.
- Semana de Autor: *Arturo Uslar Pietri*. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid 1988, pp. 125.
- Benedetto Vetere, *Strutture e modelli culturali nella Società merovingia. Gregorio Di Tours: una testimonianza*. Università degli Studi di Lecce. Facoltà di Lettere e Filosofia. Istituto di Storia Medievale e Moderna. Congedo Editore, Galatina 1979, pp. 315.
- J. Walker, *Rivera: La Vorágine* (Critical Guides to Spanish Texts), Grant & Culter Ltd in association with Tamesis Books Ltd, London 1988, pp. 108.
- D. Gareth Walters, *The poetry of Francisco de Aldana*, Tamesis Books Limited, London 1988, pp. 143.
- Ann E. Wiltrout, *A patron and a playwright in Renaissance Spain: the house of feria and Diego Sánchez de Badajoz*, Tamesis Books Limited, London 1987, pp. 179.
- Leopoldo Zea, *Discorso sull'emarginazione e sulla barbarie*. Traduzione di Elena Sfondrini. Premessa di Giuseppe Bellini. Bulzoni, Roma 1988, pp. 231.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO

- «Acta Litteraria Academiae Sientiarum Hungaricae». Budapest, vol. XXIX (1987), nn. 3, 4.
- «Aevum». Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, vol. LXI (1987), n. 3, vol. LXII (1988), nn. 1, 2.
- «Alfa». Universidade Estadual Paulista, 30 (1986); 31 (1987); 32 (1988).
- «Analele Universitatii Bucuresti». Limbasi Literatura Romana, vol. XXXVI (1987).
- «Analele Universitatii Bucuresti» - Filosofie. Vol. XXXII (1988).
- «Annali». Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Napoli, vol. XXVIII, n.s. XVI (1985-86).
- «Annali della Fondazione Luigi Einaudi». Torino, vol. XX (1986); vol. XXI (1987).
- «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa». Serie III, vol. XVII (1987), nn. 1, 2, 3; vol. XVIII (1988), n. 1.
- «Anuario de Letras». Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XXIII (1985); vol. XXIV (1986); vol. XXV (1987).
- «Anales de la Literatura Española». Universidad de Alicante, 1 (1982); 3 (1984); 4 (1985); 5 (1986-87).
- «Boletín de la Academia Nacional de la Historia». Caracas, vol. LXX (1987), n. 280; vol. LXXI (1988), nn. 281, 282.
- «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo». Santander, año LXIV (1988).
- «Boletín de la Real Academia de Córdoba, Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes». Año LVIII (1987), n. 113.
- «Boletim Informativo». Universidade de São Paulo, 14 (1984); 1, 2 (1985).
- «Bollettino». Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 15 (1986).
- «Bulletin Hispanique». Bordeaux, Faculté des Lettres, LXXXVIII (1986), nn. 3, 4.
- «Bulletin of Hispanic Studies». Liverpool University Press, LXV (1988), nn. 1, 2, 3, 4.
- «Cadernos de Estudos Linguísticos». Universidade Estadual Campinas, 13 (1987); 14 (1988).
- «Cadernos de Literatura». Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 23, 24 (1986).

- «Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien (Caravelle)». Université de Toulouse - Le Mirail, 5é, 51 (1988).
- «Casa de las Américas». La Habana, Ministerio de Cultura, vol. XXVII (1987), nn. 160, 161, 162, 163, 164, 165.
- «Colóquio - Letras». Lisboa, Fundação Gulbenkian, 100 (1987; 101, 102, 103, 104, 105, 106 (1988).
- «Comparative Literature». Eugene, University of Oregon, XXXIX (1987), nn. 3, 4; XL (1988), nn. 1, 2, 3.
- «Filología». Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, año XXII (1987), n. 1.
- «Forum for Modern Language Studies». University of St. Andrews, XXIV (1988), nn. 1, 2; 3, 4.
- «Grial». Vigo, XXVI (1988), n. 99.
- «Ibero-Romania». Tübingen, 25, 26 (1987).
- «Incipit». Buenos Aires, Seminario de Edición y Crítica Textual, vol. VII (1987).
- «Índice Histórico Español». Universidad de Barcelona, XXVII (1981), nn. 90, 92.
- «Italian Quartely». Rutgers University, New Brunswick, XXVII (1986) Fall-Summer; XXVIII (1987) Winter-Spring.
- «Latin-American Theatre Review». Lawrence, University of Kansas, XXI (1987) Fall; XXI (1988) Spring.
- «Letras de Deusto». Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, 40, 41, 42 (1988).
- «Letras de Hoje». Porto Alegre, Pontificia Universidade. Rio Grande do Sul, Centro de Estudos de Língua Portuguesa, 70 (1987); 71, 72 (1988).
- «Les Lettres Romanes». Université Catholique de Louvain, tome XLII (1988), nn. 1, 2, 3, 4.
- «Limba Româna». Ed. Academiei Republicii Socialiste Româna, Bucaresti, XXXVII (1987), nn. 1, 2, 3.
- «Manuscripta». Saint Louis University Library, vol. XXXI (1987), nn. 1, 2, 3.
- «Montalbán». Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 18, 19 (1987); 20 (1988).
- «Neuphilologische Mitteilungen». Helsinki, LXXXVIII (1987), nn. 1, 2, 3, 4; LXXXIX (1988), nn. 1, 2.
- «Nueva Revista de Filología Hispánica». El Colegio de México, México, XXXV (1987), nn. 1, 2.
- «Poetica». Amsterdam, 1, 2, 3, 4 (1988).
- «Quaderni di Lingue e Letterature». Verona, 10 (1985); 11 (1986); 12 (1987); 13 (1988).
- «Quaderni». Facoltà di Magistero, Lecce, 7 (1987).
- «Quaderni di Lingue e Letterature». Verona, Facoltà di Economia e Commercio, 13 (1988).
- «Quaderni». Facoltà di Magistero, Università di Lecce, 5 (1983); 6 (1984); 7 (1987).

- «Rassegna Iberistica». Università di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, 31 (1987); 32 (1988).
- «Reseña de literatura, arte y espectáculos». Madrid, XXV (1988).
- «Revista Chilena de Literatura». Universidad de Chile, 29 (1987); 31 (1988).
- «Revista de Letras». Universidade Estadual Paulista, 26, 27 (1987); 28 (1988).
- «Revista do Instituto de Estudos Brasileiros». Universidade de São Paulo, 27 (1987).
- «Revista Iberoamericana». University of Pittsburgh, Centro Internacional de Literatura Ibero-americana, LIV (1988), nn. 142, 143, 144, 145.
- «Revue Romane». Université de Copenhague, XXIII (1988), nn. 1, 2.
- «Revue Roumaine de Linguistique». Bucaresti, XXIV (1987), nn. 1, 2; XXV (1988), nn. 1, 2.
- «Revue Roumaine de Linguistique». Bucaresti, Ed. Academiei Republicii Socialiste Româna, XXXIII (1988), nn. 1, 2, 3, 4.
- «Revista Camoniana». Universidade de São Paulo, V (1982/83); VI (1984/85).
- «Revista Chilena de Literatura» (1987) noviembre, n. 30.
- «Revista da Faculdade de Letras». Lisboa, 5 (1986); 6 (1987).
- «Revista do Instituto de Estudos Brasileiros». Universidade de São Paulo, 27 (1987).
- «Rinascimento». Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, XXVII (1987).
- «Studium Ovetense». Oviedo XIV (1986); XV (1987).
- «Thesaurus». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, XLII (1987), nn. 2, 3; XLIII (1988), n. 1.
- «Thesaurus». Índice (dal vol. XXVI al vol. XLI - 1971 - 1986).
- «Universitas Humanística». Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Filosofía y Letras, XVI (1988), n. 28.
- «Verba». Universidad de Santiago de Compostela, 14 (1987); 15 (1988).

INDICI DEI PRIMI TRENTA VOLUMI (1959-1988)
DEGLI «ANNALI - SEZIONE ROMANZA»
DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE DI NAPOLI

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

	<i>pag.</i>
M. García Blanco, <i>Benedetto Croce y Miguel de Unamuno (Historia de una amistad)</i>	1
E. von Jan, <i>Die regionalistische Literatur im gegenwärtigen Frankreich</i> . .	31
Y. Le Hir, <i>Directions stylistiques dans l'« Agneau » de François Mauriac</i> . .	43
J. do Prado Coelho, <i>Situação de Fialho na literatura portuguesa</i>	49
G. C. Rossi, <i>Il Petrarca e l'Umanesimo italiano nell'opera di Frei Heitor Pinto</i>	65

Contributi e rassegne:

J. G. Fucilla, <i>Imitazioni e traduzioni spagnuole di poesie italiane alla fine del Seicento</i>	97
R. Ricard, <i>Calamités et évènements notables au Portugal entre 1569 et 1628 d'après une publication récente</i>	107

Recensioni:

Dámaso Alonso, <i>De los siglos oscuros al de oro</i> (L. Stegagno Picchio) . . .	113
Ramón Menéndez Pidal, <i>Poesía juglaresca y juglares</i> (G. Tavani)	116
Barbosa Lima Sobrinho, <i>A Língua Portuguesa e a Unidade do Brasil</i> (L. Stegagno Picchio)	118
Serafim da Silva Neto, <i>História da língua portuguesa</i> (G. Tavani)	122

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

S. Battaglia, <i>Gli scritti danteschi di G. Pascoli</i>	1
L. Stegagno Picchio, <i>Diavolo e inferno nel teatro di Gil Vicente</i>	31
G. Tavani, <i>Appunti sul giudeo-portoghese di Livorno</i>	61

<i>Contributi e rassegne:</i>	<i>pag.</i>
Y. Le Hir, <i>Lettres inédites de Lamennais a madame Yeméniz</i>	101
G. C. Rossi, <i>Ancora del petrarchismo iberico</i>	173
G. C. Rossi, <i>Un canzoniere portoghese sconosciuto del Cinquecento</i>	181

Recensioni:

Mário de Andrade, <i>Antologia da poesia negra de expressão portuguesa</i> (Zdenek Hampejs)	191
Albin Eduard Beau, <i>D. Carolina Michaelis de Vasconcelos</i> (Zdenek Hampejs)	193
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	195
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	199

VOLUME II (1960)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

<i>Saggi e articoli:</i>	<i>pag.</i>
Claude-Henri Frèches, <i>Le «Port-Royal» de Montherlant</i>	1
E. Glaser, <i>Tirso de Molina's «La mujer que manda en casa»</i>	25
A. Nascentes, <i>Lheismo no português do Brasil</i>	43
B. Reynolds, <i>Dante's Tale of Ulysses</i>	49
G. C. Rossi, <i>Andrés Bello traduttore di poesia italiana</i>	67
W. T. Starr, <i>Edgar Quinet and Goethe</i>	91

Recensioni:

Maria de Lourdes Belchior Pontes, <i>Itinerário Poético de Rodrigues Lobo</i> (Jacinto do Prado Coelho)	97
José Leite de Vasconcellos, <i>Lições de filologia portuguesa</i> (Erlde Reali)	102

Varia:

Luciana Stegagno Picchio, <i>Il «IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros»</i>	105
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	109
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	113

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

Henrique Houwens Post, <i>Machado de Assis et le Mythe de Sisyphe</i>	1
---	---

	<i>pag.</i>
Friedrich Schürr, <i>Miguel de Unamuno, romancier et dramaturge existentialiste</i>	17
Luciana Stegagno Picchio, « <i>Arremedilho</i> »	31
Giuseppe Tavani, <i>Spunti narrativi e drammatici nel Canzoniere di Joam Nunes Camunês</i>	47

Contributi e rassegne:

Israel Salvator Révah, <i>J. Cointa, sieur des Boulez exécuté par l'Inquisition de Goa en 1572</i>	71
Israel Salvator Révah, <i>Un document sur l'application de l'Index de Paul IV: l'instruction de Février 1555</i>	77

Recensioni:

Afonso X, o Sábio, <i>Cantigas de Santa Maria</i> editadas por Walter Mettmann (Luciana Stegagno Picchio)	83
Serafim da Silva Neto, <i>A língua portuguesa no Brasil</i> (Luciana Stegagno Picchio)	85
João de Barros, <i>Diálogo em louvor da nossa linguagem</i> . Lettura critica dell'edizione del 1540 con un'introduzione su <i>La questione della lingua in Portogallo</i> , a cura di Luciana Stegagno Picchio (Giuseppe Tavani)	91
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	97
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	107

VOLUME III (1961)

FASCICOLO 1 (contiene gli Atti del primo convegno italiano di studi filologici e storici portoghesi e brasiliani: Pisa, 9-10 dicembre 1960)

	<i>pag.</i>
Giuseppe Caraci, <i>L'Italia e il Principe Enrico</i>	5
Manuel Pereira de Carvalho, <i>Pacheco e o Dr. Câmara</i>	29
Claude-Henri Frèches, <i>Le théâtre du P. Anchieta</i>	47
Ruggero Jacobbi, <i>La letteratura drammatica in Brasile</i>	71
Alessandro Martinengo, <i>Il genovese Carlo Antonio Paggi e la «Lusiada italiana»</i>	79
Murilo Mendes, <i>Conflito de culturas em três poetas brasileiros</i>	101

	pag.
Giovanni Battista Pellegrini, <i>Sulla nasalizzazione del portoghese e sui parallelismi romanzi e extraromanzi</i>	115
Silvio Pellegrini, <i>Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X</i>	127
Giuseppe Carlo Rossi, <i>I lirici portoghesi del Cinquecento all'esame di un settecentista</i>	139
Giuseppe E. Sansone, <i>Il canzoniere amoroso di Joan Garcia de Guilhade</i>	165
Luciana Stegagno Picchio, <i>Il Pater Noster dell'« Auto do Velho da Horta »</i>	191
Giuseppe Tavani, <i>Motivi della canzone d'alba in una cantiga di Nuno Fernandez Torneol</i>	199

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

Nino Accaputo, <i>Gérard de Nerval a Napoli</i>	207
Jacinto do Prado Coelho, <i>La mise-en-relief stylistique de quelques possibilités syntaxiques du portugais</i>	247

Contributi e rassegne:

Antenor Nascentes, <i>Guanabarensis?</i>	267
Giuseppe Carlo Rossi, <i>La « Gazeta Literaria » del Padre Francisco Bernardo de Lima, Porto, 1761-1762, Parte I</i>	269

Recensioni:

Joseph G. Fucilla, <i>Estudios sobre el petrarquismo en España</i> (Alessandro Martinengo)	309
Dante Alighieri, <i>Paradiso</i> , trad. inglese a cura di Dorothy L. Sayers e Barbara Reynolds (Massimo Puccini)	314
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	317
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	327

VOLUME IV (1962)

FASCICOLO 1 (dedicato alla Spagna e all'America Spagnola)

Saggi e articoli:

	pag.
Félix Fernández Murga, <i>El Conde de Lemos, Virrey-mecenas de Nápoles</i>	5

	pag.
Edward Glaser, <i>Lope de Vega's: « La creación del mundo y primera culpa del hombre »</i>	29
Alessandro Martinengo, <i>La cultura letteraria di Juan Rodriguez Freyle. Saggio sulle fonti di una cronaca bogotana del Seicento</i>	57
Arnold G. Reichenberger, <i>Competitive Imagery in Spanish Poetry</i>	83
Robert Ricard, <i>Les vestiges de la prédication contemporaine dans le « Quijote »</i>	99

Contributi e rassegne:

Giuseppe Carlo Rossi, <i>La « Gazeta Literaria » del Padre Francisco Bernardo de Lima, Porto, 1761-1762, Parte II (inizio)</i>	113
--	-----

Recensioni:

J. Richard Andrews, <i>Juan del Encina. Prometheus in Search of Prestige</i> (Luciana Stegagno Picchio)	135
Ignacio B. Anzoátegui, <i>Manuel Gálvez</i> (Juan Antonio Barrera)	139
Carmelo Samonà, <i>Profilo di storia della letteratura spagnola</i> (Giuseppe Tavani)	141

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

Beatrice Corrigan, <i>Congreve's « Mourning Bride » and Coltellini's « Almeria »</i>	145
Erlide Reali, <i>Il canzoniere di Pedro Eanes Solaz</i>	167
Giuseppe Tavani, <i>I versi provenzali attribuiti ad Ayra Nunez</i>	197

Contributi e rassegne:

Luciana Cocito, <i>Ancora sulla « Gaité de la tor »</i>	207
Joseph G. Fucilla, <i>Un tema tansilliano nella lirica del Camões</i>	213
Robert Ricard, <i>Les affaires d'Afrique et la date de la « Práctica de oito figuras »</i>	217
Giuseppe Carlo Rossi, <i>La « Gazeta Literaria » del Padre Francisco Bernardo de Lima, Porto 1761-1762, Parte II (continuazione e fine)</i>	221

Recensioni:

<i>Actas</i> , voll. I e II, del « III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros » (Erlide Reali)	261
--	-----

	<i>pag.</i>
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	265
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	271

VOLUME V (1963)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

Panos Paul Morphos, <i>The Pictorialism of Lemaire de Belges in «Le Temple d'Honneur et de Vertus»</i>	5
Luciana Stegagno Picchio, <i>Il «Pranto de Maria Parda» di Gil Vicente. Introduzione, edizione e commento</i>	35

Contributi e rassegne:

Nemesio González Caminero, <i>El Ortega póstumo</i>	127
Robert Ricard, <i>Trois mots du vocabulaire de Galdós: «cebolla», «araña» et «barbero»</i>	173

Recensioni:

C. Cunha, <i>Estudos de poética trovadoresca</i> (Giuseppe Tavani)	177
--	-----

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

I. Bar-Lewaw, <i>Traces of the Nahuatl Language in Mexican Castilian</i>	183
Cecil H. Clough, <i>Yet again Machiavelli's «Prince»</i>	201
Eirilde Reali, <i>La prima «Grammatica» italo-portoghese</i>	227

Contributi e rassegne:

Teresa Cirillo, <i>Notizia bibliografica su Don Alvaro de Luna</i>	277
Giovan Battista Pellegrini, <i>Zerbino «Stoino» (Nota etimologica)</i>	293
Jules Horrent, <i>Cavilaciones bibliograficas sobre las primeras ediciones de la «Celestina»</i>	301
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	311
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	324

VOLUME VI (1964)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

	<i>pag.</i>
I. Bar-Lewaw, <i>Las novelas históricas de Arturo Uslar Pietri</i>	5
Julio García Morejón, <i>Miguel De Unamuno y Manuel Laranjeira</i>	21
Giovanni Pischetta, <i>Lingua e stile dei rimatori civili del '200: I Pisani</i>	43

Contributi e rassegne:

Giuseppe Carlo Rossi, <i>Metastasio, Goldoni, Alfieri e i Gesuiti spagnoli in Italia</i>	71
--	----

Recensioni:

Jorge Manrique, <i>Poesie</i> (Giovanni Meo Zilio)	117
Maria Manuela Moreno de Oliveira, <i>Processos de intensificação no português contemporâneo</i> (Eirilde Reali)	119
Isabel Vilares Cepeda, <i>A linguagem da «Imitação de Cristo»</i> (Eirilde Reali)	123
Indici dei primi cinque volumi (1959-1963) degli «Annali - Sezione Romanza»	127

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

Manuel García Blanco, <i>Unamuno y Papini</i>	133
Claudia Liver, <i>Theater auf dem Theater in der italienischen Literatur, besonders bei Goldoni und Pirandello</i>	163
Eirilde Reali, <i>Le «cantigas» di Juyão Bolseyro</i>	237

Recensioni:

Eduard von Jan, <i>Französische Literaturgeschichte</i> (Enzo Giudici)	337
Giovanni Macchia, <i>Il Paradiso della ragione</i> (Nivea Melani)	343
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	347
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	361

VOLUME VII (1965)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli: pag.

- Félix Fernández Murga, *Pompeya en la literatura española* 5
 Giovanni Pontiero, *Brazilian Modernismo* 53

Contributi e rassegne:

- Luciana Cocito, *Noterella sulla «Quaedam Profetia»* 75
 Anna Maria Gallina, *La traiettoria drammatica di Espronceda: dal neo-classicismo al romanticismo* 79

Recensioni:

- A. Balaci, N. Façon, G. Petronio, *Piccolo vocabolario romeno-italiano e italiano-romeno dell'uso moderno* (Pasquale Buonincontro) 101
 François Gribal, *Bernard Lamy. Étude biographique et bibliographique* (Marcel Françon) 105
 Ramón Menéndez Pidal, *El Padre Las Casas, su doble personalidad* (Giuseppe De Gennaro) 110
 Giuseppe E. Sansone, *Studi di filologia catalana* (Félix Fernández Murga) 113
 Pilar Vázquez Cuesta y María Albertina Mendes de Luz, *Gramática portuguesa* (Erlde Reali) 115

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

- Willy Bal, *Portugais pombeiro 'Commerçant ambulante du «sertão»'* 123
 Joseph G. Fucilla, *A Group of Spielberg-Prison Poems by Silvio Pellico* 163
 Herman Iventosch, *Garcilaso's sonnet «Oh dulces Prendas»: A Composite of Classical and Medieval Models* 203

Contributi e rassegne:

- Giuseppe Di Stefano, *Una nota su moralismo e didattica nel Libro de la Caza di Pero López de Ayala* 229
 Erlde Reali, *«Leonoreta / fin roseta» nel problema dell'«Amadis de Gaula»* 237
 Fernando Wagner, *Perfil del teatro mexicano moderno* 255

Recensioni:

- «Filologia» (*Homenaje a María Rosa Lida de Malkiel*) (Teresa Cirillo) 261

pag.

- Libri ed estratti ricevuti* 265
Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono 285

VOLUME VIII (1966)

FASCICOLO 1 (contiene gli Atti del secondo convegno italiano di studi filologici e storici portoghesi e brasiliani: Napoli, Istituto Universitario Orientale, 20-21 marzo 1965)

Saggi e articoli: pag.

- Giovanna Aita, *Il portoghese del Brasile con speciale riguardo al «carioca» e al «paulista»* (Schema della comunicazione) 5
 Miquel Batllori S. I., *Alcuni aspetti dell'Umanesimo nella Penisola Iberica: Catalogna - Castiglia - Portogallo* (Schema della comunicazione) 7
 Valeria Bertolucci, *Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi* 13
 Maria Helena Frascione de Almeida Esteves, *Dois poemas elegiacos do século XVIII: «Noites Josefinas», de L. R. Soyé, e «Notti Clementine», de A. Bertola* 31
 Claude-Henri Frèches, *Frei Francisco de St. Agostinho de Macedo à la cour de France et la représentation d'«Orfeo» (1647)* 43
 Federico G. Peirone, Sac. della Consolata, *Il poeta arabo-lusitano Al-Bataliawski e la teoria della «saudade»* 59
 Erlde Reali, *Il «meio Albuquerque» di Almeida Garrett* 71
 Giuseppe Carlo Rossi, *Un erudito portoghese a Madrid alla fine del Settecento* 83
 Renato de Sá, *A língua portuguesa antes e depois das Reformas Pombalinas em Goa* 105
 Jole Scudieri Ruggieri, *A proposito della «cantiga» CV.209 = C.607* 117
 Paul Teyssier, *La prononciation des voyelles portugaises au XVIe siècle d'après le système orthographique de João de Barros* 127
 Albero Várvaro, *Lo scambio di «coplas» fra Juan de Mena e l'infante D. Pedro* 199

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

- Georg Rabuse, *I corpi celesti, centri di ordinamento dell'immaginazione poetica di Dante* 215

<i>Contributi e rassegne:</i>	<i>pag.</i>
William Myron Davis, <i>Uma critica de « Camunhengue » de Valdomiro Silveira</i>	245
Marcel Françon, « <i>Thélème</i> »	257
Richard L. Jackson, <i>Notas sobre « Los de Abajo » y « La negra Angustias »</i>	261
Joseph L. Laurenti, <i>Ensayo de una bibliografía del « Lazarillo de Tormes » (1554) y de la « Segunda Parte de la Vida de Lazarillo de Tormes... » de Juan de Luna (1620)</i>	265

Recensioni:

Arthur Lee - Francis Askins, <i>The Cancioneiro de Evora - Critical Edition and Notes by... (Giuseppe Carlo Rossi)</i>	319
Valeria Bertolucci, <i>A proposito di una recente edizione di Johan Ayras de Santiago (Manuel Rodrigues Lapa)</i>	323
Manuel Rodrigues Lapa, <i>Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses (Eriilde Melillo Reali)</i>	327
<i>Necrologio</i>	337
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	339
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	353

VOLUME IX (1967)

FASCICOLO I

<i>Saggi e articoli:</i>	<i>pag.</i>
Izhak Bar-Lewaw, <i>Apostillas a la primera traducción española de la « Guía de los descarriados » de Maimónides</i>	5
Cecil H. Clough, <i>Machiavelli Researches</i>	21
Ignacio Soldevila-Durante, <i>Ambigüedad y frutos del azar en la filología medieval</i>	131

Contributi e rassegne:

André Jansen, <i>Orientación de la novelística española actual</i>	145
Claire-Eliane Engel, <i>Le voyage d'Horace-Bénédict de Saussure en Italie</i> . . .	159

Recensioni:

A. Godoy, <i>Anthologie de l'oeuvre poétique d'Armand Godoy, précédée d'une dédicace et d'un sonnet à Jean de La Varendé; e Milosz, le poète de l'amour</i> (G. C. Menichelli)	171
<i>Varia</i>	175

FASCICOLO 2

<i>Saggi e articoli:</i>	<i>pag.</i>
Jane Hawking, <i>Madre Celestina</i>	177
Antonio L. Mezzacappa, <i>The Performance of Scribe's Plays in Naples</i> . . .	191
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Il Goldoni nel Portogallo del Settecento - Documenti inediti</i>	243

Contributi e rassegne:

Nora I. Kirchner, <i>Don Quijote de la Mancha: A Study in Classical Paranoia</i>	275
Teodoro Onciulescu, <i>Giovenale Vegazzi-Ruscalla, traduttore e cultore della letteratura portoghese</i>	283

Recensioni:

James Geddes et Adjutor Rivard, <i>Bibliographie linguistique du Canada Français (Giuseppe Carlo Rossi)</i>	305
Bernard Lamy, <i>Entretiens sur les sciences, éd. crit. présentée par François Girbal et Pierre Clair (Marcel Françon)</i>	308
Eriilde Reali, <i>Il Canzoniere di Pedro Eanes Solaz (Manuel Rodrigues Lapa)</i>	310
Eriilde Reali, <i>Le Cantigas di Juyão Bolseyro (Manuel Rodrigues Lapa)</i> . .	313
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	323
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	341

VOLUME X (1968)

FASCICOLO I

<i>Saggi e articoli:</i>	<i>pag.</i>
Antonio Illiano, <i>Pirandello filologo</i>	5
Casimir Kupisz, <i>Le « roman avec la France » de Boy-Zelenski</i>	19
Nivea Melani, <i>La structure des « Lettres Persanes »</i>	39
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Per una storia del teatro italiano del Settecento (Metastasio) in Portogallo</i>	95

Contributi e rassegne:

I. Bar-Lewaw, <i>El ceceo y seseo españoles en luz de la primera traducción castellana de la « Guía de los descarriados » de Maimónides</i>	149
Orietta del Bene, <i>Alberto Caeiro: un atteggiamento di Fernando Pessoa</i> . . .	153

	pag.
Maria Helena Frascione de Almeida Esteves, <i>Nota sobre a interpretação de um verso de Juião Bolseiro</i>	169
Jacqueline Gerday, <i>Le remaniement formel des actes primitifs dans « La Célestine » de 1502</i>	175
<i>Recensioni:</i>	
Sever Pop, <i>Recueil posthume de linguistique et dialectologie</i> (Mircea Popescu).	183
<i>Varia</i>	187
FASCICOLO 2	
<i>Saggi e articoli:</i>	
Giovanna Marroni, <i>Le poesie di Pedr' Amigo de Sevilha</i>	189
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Nemesio González Caminero, S. I., « <i>Generación del 98</i> » en la crítica literaria del P. Quintín Pérez (1886-1947) (con cinco cartas inéditas de Azorin)	341
Maria Teresa Graziosi Acquaro, <i>Note su Paolo Cortesi e il dialogo « De hominibus doctis »</i>	355
William Myron Davis, <i>Animals in the Afro-Antillean Poems of Luis Palés Matos</i>	377
Patrizio Rossi, <i>La corte letteraria di Carlo Emanuele I, duca di Savoia (1580-1630)</i>	399
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	421
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	433

VOLUME XI (1969)

FASCICOLO 1

	pag.
<i>Saggi e articoli:</i>	
Jean Dubu, <i>Racine, Les plaideurs & les juges</i>	3
Silvestro Fiore, <i>Nouvelles considérations sur la fusion des éléments orientaux et cambriens dans la formation du Roman Courtois</i>	33
Maria Helena Frascione de Almeida Esteves, <i>Três cartas de prisão - Marino, Manuel de Melo, Quevedo apócrifo</i>	53

	pag.
Joseph L. Laurenti, <i>Observaciones sobre la estructura de los prólogos en las novelas picarescas españolas de los siglos XVI, XVII y XVIII</i>	77
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Teresa Cirillo, <i>Bibliografia italiana su José Ortega y Gasset</i>	87
Stefania Spada, « <i>Arlequin sauvage</i> » di Lisle de La Drevetière e la « <i>Commedia dell'arte</i> »	93
<i>Recensioni:</i>	
Fernán López Yanguas, <i>Obras dramáticas</i> . — Fernando González Ollé, <i>El Bachiller de la Pradilla, humanista y dramaturgo</i> (Osvaldo Chiarenno)	113
Franco Petralia, <i>Il « Parnasse »</i> (Gian Carlo Menichelli)	117
<i>Cronaca bibliografica</i>	127
<i>Varia</i>	141
Indici dei primi dieci volumi (1959-1968) degli « <i>Annali - Sezione Romanza</i> » dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli	143

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

Silvio Pellegrini, <i>Il canzoniere di D. Lopo Liáns</i>	155
Jack Weiner, <i>The Introduction of Spain's Golden Age Theater into Russia (1672-1800)</i>	139

Contributi e rassegne:

Eriilde Melillo Reali, <i>Note sull'esotismo linguistico nella « Peregrinação » di Fernão Mendes Pinto</i>	225
Leszek Slugocki, <i>Goldoni et quelques problèmes stendhaliens</i>	235
<i>Cronaca bibliografica</i>	243
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	257
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	271

VOLUME XII (1970)

FASCICOLO 1

<i>Saggi e articoli:</i>	<i>pag.</i>
Bruno M. Damiani, «Lazarillo de Tormes»: <i>Present state of scholarship</i>	5
Claude-Henri Frèches, <i>Renaissance et italianisme en la «Conceição Velha» de Lisbonne</i>	21
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Alphonse Bouvet, <i>Rhétorique, grammaire et poésie (notes sur le sonnet «Le vierge, le vivace...» et «Don du Poème» de Mallarmé)</i>	35
Raffaella Longobardi, <i>Fernando Pessoa: ancora sugli eteronimi</i>	43
Alberto Porqueras-Mayo e Joseph L. Laurenti, <i>Notas para una bibliografía crítica del prólogo en la literatura española</i>	91
<i>Recensioni:</i>	
Erasmus, <i>Declaratio de pueris statim ac liberaliter instituendis. Etude critique, traduction et commentaire par Jean-Claude Margolin (Marcel Françon)</i>	103
<i>Cronaca bibliografica</i>	107
<i>Necrologi</i>	125

FASCICOLO 2

<i>Saggi e articoli:</i>	
Erilde Melillo Reali, <i>Garrett e i miti del sebastianismo</i>	127
Erich von Richthofen, <i>Dante «apollinian»</i>	147
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Alfredo Bonadeo, <i>Appunti sul concetto di conquista e di ambizione nel Machiavelli e sull'antimachiavellismo</i>	245
Teresa Di Scanno, <i>Les contes de fées de Mademoiselle Bernard ou la vérité psychologique</i>	261
Alan Soons, <i>Characteristics of the late mediaeval facetia in «La Tia Fingida»</i>	275
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	281
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	295

VOLUME XIII (1971)

FASCICOLO 1

<i>Saggi e articoli:</i>	<i>pag.</i>
Richard F. Glenn, <i>The Impact of the Spanish Pastoral Romance on Lope de Vega's Dramatic Art</i>	5
Susan Janet McMullan, <i>The World Picture in Medieval Spanish Literature</i>	27
Zenaida Gutiérrez-Vega, <i>Visión crítica de «La Vorágine» de Rivera</i>	107
Winston A. Reynolds, <i>Capítulos del «Carlo Famoso» de Zapata que se le olvidaron a Medina, tocantes al descubrimiento y conquista del nuevo mundo</i>	117
<i>Contributi e rassegne:</i>	
José Adriano de Carvalho, <i>Notas sobre un tema de Séneca en el Epistolario de Juan de Avila</i>	129
Keith Whinnom, <i>Lucrezia Borgia and a lost Edition of Diego de San Pedro's «Arnalte y Lucenda»</i>	143
<i>Recensioni:</i>	
Victor de Sá, <i>A crise do liberalismo e as primeiras manifestações das ideias socialistas em Portugal (1820-1852) — Joel Serrão, Antologia do pensamento político português 1 Liberalismo, Socialismo, Republicanesimo — António José Saraiva, Maio e a crise da civilização burguesa (Erilde Melillo Reali)</i>	153

FASCICOLO 2

<i>Saggi e articoli:</i>	
Marcel Françon, <i>De la renaissance littéraire aux IVE et VE siècles à la Renaissance</i>	157
Erilde Melillo Reali, <i>Jorge Amado nella 'Tenda' delle verità</i>	175
Giuseppe E. Sansone, <i>Nota ai preamboli poetici di V. Foix</i>	199
William T. Starr, <i>Romain Rolland and Schiller</i>	209
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Maria Luisa Cusati, <i>Note lessicali: terminologia mercantile nella 'Peregrinação' di Fernão Mendes Pinto</i>	227
Nicola Di Landa, <i>Una testimonianza inedita del teatro di Alves Redol</i>	235

	pag.
Joseph L. Laurenti, <i>Ensayo de una bibliografía del 'Lazarillo de Tormes' (1554) y de la 'Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes...'</i> de Juan de Luna (1620): Suplemento	293
Nivea Melani, <i>Un aspetto nuovo di una filiazione già conosciuta: Dufresny-Montesquieu (Note sull'idea-base offerta dagli 'Amusements sérieux et comiques' alle 'Lettres persanes')</i>	331
Leszek Slugocki, <i>Une énigme du livre du Stendhal 'De l'Amour' ('Fragments divers': Fragment 87)</i>	351
<i>Cronaca bibliografica</i>	359
<i>Varia</i>	375
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	377
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	395

VOLUME XIV (1972)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:		pag.
A. Owen Aldridge, <i>Polly Baker and Boccaccio</i>		5
David S. Fagan, <i>Some Historical Parallels with Galician-Portuguese 'Nasalization'</i>		19
George W. Martin, <i>Constants in the Fiction of Mme de La Fayette</i>		45
<i>Contributi e rassegne:</i>		
Martin Franzbach, <i>Die Darstellung des Ehebruchs bei Aluísio Azevedo und Guy de Maupassant</i>		75
Germán de Granda, <i>Un ejemplo lingüístico del proceso de reinterpretación de rasgos culturales africanos en América (kikongo 'nsimbu', «lengua Congo» de Cuba 'simbo')</i>		87
Enrique Pupo-Walker, <i>La creación de personajes en «Pedro Páramo»: notas sobre una tradición</i>		97
Marina Tarallo, <i>Per un indice di periodici letterari portoghesi (1910-1927)</i>		107
<i>Recensioni:</i>		
A. Machado Pires, <i>D. Sebastião e o Encoberto</i> (Erilde Melillo Reali)		169
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di Claudio Bagnati, Teresa Cirillo, Giuseppe De Gennaro, Gerardo Grossi, Filomena Liberatori, Giuseppe Carlo Rossi)		175

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:		pag.
David M. Gitlitz, <i>Cervantes y la poesia encomiástica</i>		191
Erilde Melillo Reali, <i>Una lettura di Manuel Alegre</i>		219
Nivea Melani, <i>Di Giovanni Paolo Marana e del suo «Esploratore turco» (o della cristallizzazione di una «fonte»)</i>		287
<i>Contributi e rassegne:</i>		
Alfredo Bonadeo, <i>Poverty in the Society of «I Malavoglia»</i>		321
Yves Giraud, <i>Clément Marot et les amours d'Anne, MEMBRA DISJECTA d'un «canzoniere»</i>		337
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Ancora due traduzioni settecentesche portoghesi dal Metastasio</i>		361
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di Claudio Bagnati, Gerardo Grossi, Filomena Liberatori, Erilde Melillo Reali)		383
<i>Congressi</i>		391
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>		393
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>		411

VOLUME XV (1973)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:		pag.
Franz Rauhut, <i>Pirandello's letzte Einsichten</i>		5
Patrizio Rossi, <i>Verga e l'Italia nella corrispondenza di D. H. Lawrence</i>		25
Justin Vitiello, <i>Lope de Vega's «Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos»</i>		45
<i>Contributi e rassegne:</i>		
Alma Novella Marani, <i>Tonos y motivos pascolianos en Leopoldo Lugones</i>		125
Erilde Melillo Reali, <i>Schede per il sebastianismo letterario: la prima metà dell'Ottocento</i>		139
<i>Recensioni:</i>		
Salvatore Battaglia, <i>Grande Dizionario della lingua italiana, VII — GRAVING</i> (Giuseppe Carlo Rossi)		143

	pag.
Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, <i>Istoria limbii române literare</i> , vol. I (Gheorghe Carageani)	146
FASCICOLO 2	
<i>Saggi e articoli:</i>	
Maria Helena Frascione de Almeida Esteves, <i>O sistema alegórico de «Os Lusíadas». Tentativa de interpretação e síntese</i>	153
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Katherine Eaton, <i>The Character of Lucrecia in «La Celestina»</i>	213
Joseph V. Ricipito, <i>Algunas observaciones más sobre «Contóme su hacienda» en el «Lazarillo de Tormes»</i>	227
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Ancora su Fernão Mendes Pinto</i>	235
Alessandra Tagliatela Riccio, <i>Sopravvivenza e validità del surrealismo (a proposito di «Rayuela» di Julio Cortázar)</i>	269
<i>Recensioni:</i>	
Carlo Michelstaedter, <i>La persuasione e la retorica</i> , a cura di Maria A. Raschini (Nemesio Gonzalez Caminero, S.I.)	279
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di Claudio Bagnati, Gheorghe Carageani, Annamaria Pagliaro)	287
<i>In memoria di Silvio Pellegrini</i>	297
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	299
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	313
Indici dei primi quindici volumi (1959-1973) degli «Annali - Sezione Romanza» dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli	319

VOLUME XVI (1974)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

C. Cutler, <i>Melo and Quevedo's Views of Each Other's Writings in the «Hospital das Letras»</i>	5
V. Minervini, <i>Le poesie di Ayras Carpancho</i>	21

	pag.
<i>Contributi e rassegne:</i>	
M. L. Covuccia Cusati, <i>Rapporti tra il Regno di Napoli e il Regno del Portogallo (1734-1829): documenti dall'Archivio di Stato di Napoli</i>	115
J. Weiner, <i>Cartas rusas del conde de la Viñaza</i>	121
<i>Recensioni:</i>	
J. M. Carrascal, <i>Groovy</i> (M. G. Micci Scelfo)	127
L. Pollmann, <i>La «Nueva Novela» en Francia y en Iberoamérica</i> , versión española de J. Linares (A. Tagliatela Riccio)	130
FASCICOLO 2	
<i>Saggi e articoli:</i>	
A. M. Annichiarico, <i>Per una lettura del canzoniere di Johan Vaasquiz de Talaveyra</i>	135
M. Majorano, <i>Lingua e ideologia nel canzoniere di Jaufres Rudels</i>	159
F. Welfzettel, « <i>Beatus ille...</i> »: <i>Zum Stadt-Land-Konflikt im Spätwerk von Pereda und Eça de Queiroz</i>	203
<i>Contributi e rassegne:</i>	
S. G. Armistead and J. H. Silverman, <i>Romancero antiguo y moderno (Dos notas documentales)</i>	245
G. Di Santo, <i>A proposito de «La folla» di Paolo Valera</i>	261
<i>Recensioni:</i>	
N. Saramandu, <i>Cercetari asupra aromânei vorbite in Dobrogea. Fonetica. Observatii asupra sistemului fonologic.</i> (G. Carageani)	281
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di C. De Caprio, E. Giammattei)	287
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	293
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	308

VOLUME XVII (1975)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

G. Allegra, <i>Spagna schlegeliana: i Böhl von Faber e il nuovo calderonismo</i>	1
A. Bart Rossebastiano, <i>I «Colloquia» di Noel de Berlaimont nella versione contenente il portoghese</i>	31

	pag.
C.-H. Frèches, <i>Tradition et nouveauté dans les « Saudades » de Bernardim Ribeiro</i>	87
<i>Contributi e rassegne:</i>	
C. Di Girolamo, <i>Il verso di Pavese</i>	99
G. Dünnhaupt, <i>Die früheste Dichtung vom Rasenden Roland: Ein Beitrag zum 500. Geburtstag Ludovico Ariostos</i>	113
C. Izzo Galluppi, <i>Tra Rousseau e Sade: I tre saggi su « L'éducation des femmes » di Choderlos de Laclos</i>	125
A. Riccio, <i>Una nuova chiave di lettura per « Paradiso »: il Surrealismo</i>	141
<i>Recensioni:</i>	
S. Battaglia, <i>Grande dizionario della lingua italiana - VIII - INI-LIBB</i> (G. C. Rossi)	159
L. Ionescu-Ruxándoiu, <i>Probleme de dialectologie româna</i> (G. Carageani)	162
<i>In memoriam Carles Riba (1959-1969)</i> (G. E. Sansone)	168
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di C. Bagnati, A. Pagliaro, G. C. Rossi)	175
 FASCICOLO 2	
<i>Saggi e articoli:</i>	
A. De Stefani, « <i>Orpheu</i> »: eclissi di un Movimento	193
<i>Contributi e rassegne:</i>	
R. Barchiesi, « <i>Os Sucessos de Sepulveda</i> ». Tragedia portoghese del XVIII secolo	229
G. Carageani, <i>La proposizione soggettiva nei testi aromeni dell'Ottocento e del Novecento</i>	241
T. Cirillo, <i>Realtà individuale e sociale nei romanzi di Mario Vargas Llosa</i>	263
M. La Tella Bartoli, <i>A proposito di Aquiles Estaço e dei « Carmina » del Codice Vallicelliano B 106</i>	293
D. Maestri, I « <i>Dialoghi della vita civile</i> » negli « <i>Ecatommiti</i> » di G. B. Giraldo Cinzio e nella trattatistica rinascimentale	363
A. Porqueras Mayo e J. L. Laurenti, <i>Hacia una bibliografía crítica del prólogo en la literatura hispánica</i>	379
M. Zito, <i>Una nuova dimensione dello spazio sensibile dal 1630 al 1650; il sógno in Rotrou</i>	397

	pag.
<i>Recensioni:</i>	
B. M. Damiani, <i>Francisco Delicado</i> (E. M. Gerli)	419
J. L. Laurenti, <i>Bibliografía de la Literatura Picaresca: desde sus Orígenes hasta el Presente</i> (G. Grossi)	423
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di C. De Caprio, E. Giammattei, R. Duarte Ralha Longobardi, G. C. Rossi)	427
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	441
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	457

VOLUME XVIII (1976)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

N. L. D'Antuono, <i>Genoese History and Lope's « El genovés libera! »: Sources and Implications</i>	5
E. Melillo Reali, <i>Il doppio segno di « Zero »</i>	15

Contributi e rassegne:

A. Caimmi, <i>Una lettura de « Il visconte dimezzato » di Italo Calvino</i>	93
G. Grossi, <i>Per un aggiornamento della bibliografia su García Lorca</i>	111
C. Izzo, <i>Volney e il viaggio in Oriente</i>	125
A. Riccio, « <i>Mamita Yunai</i> » e « <i>Pedro Arnáez</i> »: due ideologie a confronto	137
A. Soons, <i>The Fiction of a Time of Dearth: « Historia de Historias »</i>	145
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di M. Galdenzi Capobianco, E. Giammattei, G. C. Rossi)	151

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

A. Morino, « <i>Pantaleó y las visitadoras</i> »: un caso di autoregolazione testuale	163
S. Poletti, <i>Apertura cultural, estética y lingüística del escritor argentino</i>	187

Contributi e rassegne:

R. Barchiesi, <i>Un tema portoghese: il naufragio di Sepulveda e la sua diffusione</i>	193
J. A. de Freitas Carvalho, <i>No texto do cancioneiro de corte e de magnates: os psalmos penitenciaes de D. Jorge de Soto Mayor</i>	233
J. Alves Osório, <i>Em torno do humanismo de Damião de Góis: A divulgação dos opusculus através da correspondência latina</i>	237

	pag.
T. Onciulescu, <i>Theodor Gartner e i suoi studi sul romeno</i>	343
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di G. Chiarini, C. De Caprio, G. Di Santo, G. Marchi, G. C. Rossi)	357
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	373
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	386

VOLUME XIX (1977)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

G. Allegra, <i>I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan-Eduardo Cirlot</i>	5
G. De Gennaro, <i>Il « Prologo » al « Cántico Espiritual » di Juan de la Cruz</i>	43

Contributi e rassegne:

E. Catemario, <i>La nuova stagione di Carlo Levi</i>	109
J. L. Laurenti e J. Siracusa, <i>Literary Relations between Spain and Italy: a Bibliographic Survey of Comparative Literature. First Supplement (1882-1974)</i>	127
F. Liberatori e M. G. Micci Scelfo, <i>Importanza della lingua parlata in contrapposizione ai metodi tradizionali. Uso e funzioni della lingua</i>	151
F. Meregalli, <i>Nuove tendenze della critica calderoniana</i>	159
T. Onciulescu, <i>Il Danubio nella poesia popolare romena, I</i>	181
C. G. Peale, <i>La estructura didáctica del « Anfitrion » de Fernán Pérez de Oliva</i>	203
A. Santorio, <i>Ideologia, potere e società in « Zero » di Ignácio de Loyola Brandão</i>	213
M. T. Gil Mendes da Silva, <i>A carta do Barahona (Ms. I.E. 31 da Biblioteca Nacional de Napoles)</i>	241

Recensioni:

S. Battaglia, <i>Grande dizionario della lingua italiana - IX - LIBE-MED</i> (G. C. Rossi)	273
G. Cabrera Infante, <i>Tre Tristi Tigri</i> (A. Riccio)	277
M. Caragiu Marioteanu, <i>Compendiu de dialectologie româna</i> (G. Carageani)	281
J. Champion, <i>Les langues africaines et la francophonie. Essai d'une pédagogie du français en Afrique Noire par une analyse typologique de faute</i> (M. Calixte)	290

	pag.
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di C. Bagnati, E. Melillo Reali, G. C. Menichelli, G. C. Rossi, M. Zito)	295
<i>Prossimi congressi</i>	312

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

P. Elia, <i>Una satira anonima del XV secolo: « Abre, abre las orejas »</i>	313
M. N. Muñiz Muñiz, <i>Mimesis e romanzo storico: gli « Episodios Nacionales » di Benito Pérez Galdós</i>	343

Contributi e rassegne:

G. Carageani, <i>A proposito di « Considerazioni sul problema lingua-dialetto con particolare riguardo agli idiomi romanzi sud-danubiani » di G. Piccillo</i>	381
T. Cirillo, <i>Note sulla traduzione spagnola della « Peregrinação » di Fernão Mendes Pinto</i>	407
P. Colonnello, <i>« Honra » e « honor » nelle « Coplas por la muerte de su padre » di J. Manrique: loro ámbito semantico</i>	417
C. Comella, <i>Note per una definizione ideologica e storica del « Costumbrismo » nella letteratura spagnola</i>	435
C. De Caprio, <i>Il giovane Di Giacomo: i « racconti fantastici » dimenticati</i>	455
F. Liberatori, <i>Observaciones sobre algunos cursos audiovisuales de español empleados en Italia</i>	489
M. G. Micci Scelfo, <i>Miguel Delibes e « Las guerras de nuestros antepasados »</i>	523
G. C. Rossi, <i>Un « adattamento al gusto portoghese » dello « Alessandro in Sidone » di Apostolo Zeno</i>	571

Recensioni:

AA. VV., <i>I Contemporanei</i> (M. Zito)	583
M. Ferreira, <i>No Reino de Caliban</i> (A. M. Pagliaro)	586
A. Ruffinato, <i>Struttura e significazione del « Lazarillo de Tormes » I. La costruzione del modello operativo. Dall'intreccio alla fabula</i> (M. Spagnuolo)	590
Castro Soromenho, <i>Terra Morta</i> (M. T. Gil Mendes Da Silva)	593
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	597
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	709

VOLUME XX (1978)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:	pag.
E. Melillo Reali, <i>La spirale del testo nella ricerca di Osman Lins</i>	5
G. C. Rossi, <i>La critica al Manzoni in letterature di lingue iberiche</i>	71

Contributi e rassegne:

P. Buonincontro, <i>Echi della rivolta agraria romena del 1907 nella stampa italiana</i>	107
G. Carageani, <i>Considerazioni sulla lingua letteraria romena nei suoi rapporti con le produzioni dialettali</i>	125
M. L. Cusati, <i>O léxico marítimo na «Peregrinação» de Fernão Mendes Pinto</i>	141
V. Galeota, <i>Il realismo nel cinema spagnolo dal 1951 al 1964</i>	163
B. Pieresca, <i>Il «marivaudage» ovvero «la Clarté du discours»</i>	183
G. Pontiero, <i>Manuel Bandeira in the Role of Literary Critic</i>	203
A. Porqueras Mayo y J. L. Laurenti, <i>Rarezas bibliográficas. Traducciones alemanas de libros de la Edad de Oro (siglos XVI y XVII) en la Universidad de Illinois</i>	241
A. M. Teja, <i>El mito en «Redoble por Rancas»: su función social</i>	257
M. Zito, <i>Le teorie estetiche di Corneille</i>	279

Recensioni:

A. Quaglia, <i>Studi su «I Fioretti di San Francesco»</i> (G. C. Menichelli)	299
«Hispano-Italic Studies», Washington (G. C. Rossi)	303
Congressi	305

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:	pag.
Raffaele Sirri, <i>L'artificio linguistico di G. B. della Porta. - I - Le tragedie</i>	307

Contributi e rassegne:

Gheorghe Carageani, <i>La proposizione relativa nei testi aromeni dell'Ottocento e del Novecento</i>	359
Claude-Henri Frèches, <i>Camões à l'âge romantique</i>	379
Vito Galeota, <i>Introduzione alla problematica del racconto letterario</i>	389

pag.

Giuseppe Grilli, <i>Libertà vs coazione: per una lettura distanziata di «Tiempo de silencio»</i>	409
Gerardo Grossi, <i>Blasco Ibáñez: una rilettura possibile? - I - La «fortuna» negli anni Venti-Trenta</i>	429

Recensioni:

<i>Almanacco Dada</i> , a cura di Arturo Schwarz (Anna Paola Mossetto Campra)	469
AA. VV., <i>Verga inedito</i> , numero monografico di «Sigma» (Caterina De Caprio)	473
Enrico Guaraldo, <i>Lo specchio della differenza, Proust e la poetica della «Recherche»</i> (Daniela De Agostini)	478
Ramona F. del Valle Spinta, <i>La conciencia social de Miguel Delibes</i> (Maria Grazia Micci Scelfo)	483
J. Hernández, <i>Martin Fierro: la partenza</i> , a cura di G. Meo Zilio (Mario Pinna)	487
Urbano Tavares Rodrigues, <i>Viamorolência e As pombas são vermelhas</i> (Maria Luisa Cusati)	494
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	497
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	508
Indici dei primi venti volumi (1959-1978) degli «Annali - Sezione Romanza» dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli	513

VOLUME XXI (1979)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

Gheorge Carageani, <i>Elementi francesi in alcune commedie di F. Alessandri: calchi fraseologici ed etimologie popolari</i>	5
Erilde Melillo Reali, <i>Racconti in un romanzo: l'esperimento di Ignácio de Loyola Brandão</i>	37
Raffaele Sirri, <i>L'artificio linguistico di G. B. della Porta II</i>	59

Contributi e rassegne:

Gladys Joele Antonelli, <i>Astérix ou les avatars de Sémiotrix le Gaulois</i>	113
Claudio Bagnati, <i>«Teresa Batista cansada de guerra» di Jorge Amado; una lettura del personaggio</i>	153
Maria Teresa Bulciolu, <i>Le chevelure, voyage et rêve exotique de Che. Baude- lairé</i>	159

	pag.
Anna Cerbo, <i>Didone in Boccaccio</i>	177
Adele Galeota Cajati, <i>Julio Cortázar: un hombre cruzando un puente</i>	221
Erica Gay Di Carlo, <i>Arguedas: l'indigenismo e la scrittura</i>	235
Margherita Leozappa, <i>Zola e l'Arte Ufficiale («Le Sémaphore de Marseille»), 1871-1877</i>	267
Otello Lottini, <i>Lo scrittore e la scrittura (preludio alle «Sonatas» di Valle-Inclán)</i>	283
Annamaria Pagliaro Micieli, <i>Il Nordeste di José Lins do Rego: fra autobiografia e messianismo</i>	313
Maria Grazia Scelfo Micci, <i>Problemi della traduzione e ipotesi di lavoro per una didattica appropriata</i>	325

Recensioni:

<i>Breton e il Surrealismo</i> , a cura di Ivos Margoni (A. M. Battaglia)	337
F. A. Ugolini, <i>Nuovi dati intorno alla biografia di Francesco Delicado desunti da una sconosciuta operetta</i> (A. Fucelli)	341
P. A. Urbina, <i>El Seductor</i> (C. Bagnati)	346
<i>Lectures Pirandellienes</i> (F. Mangiardi)	348
<i>Necrologi</i> (a cura di Erilde Melillo Reali e di Giuseppe Carlo Rossi)	353
<i>Congressi</i>	355

FASCICOLO 2

Contributi e rassegne:

Giovanni Allegra, <i>Ermene modernista - Occultisti e tesofisti in Spagna, tra fine Ottocento e primo Novecento</i>	357
Alda Bart Rossebastiano, <i>La «chanson d'aube» di Filippo di Novara</i>	416
Lucio Basalisco, <i>Da «Cien años de soledad» a «El otoño del patriarca»: aspetti e temi dell'arte narrativa di Gabriel Garcia Márquez</i>	425
Nicola Bottiglieri, <i>Considerazioni e appunti sul «Gran Zoo» di Nicolás Guillén</i>	439
Gheorghe Carageani, <i>Sul «significato» del nome proprio «Trahanache» nella commedia di I. L. Caragiale «O scrisoare pierduta»</i>	455
Maria Luisa Cusati, <i>As armas no léxico da «Peregrinação» de Fernão Mendes Pinto</i>	461
Rosaria Galeota, <i>I labirinti aperti di Fernando Arrabal</i>	469
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Un adattamento «moderno» da «O Judeu»</i>	499
Vincenzo Valeri, <i>Considerazioni sullo sviluppo vocalico romanzo</i>	511

Recensioni:

	Pag.
R. Barthes, <i>Fragments d'un discours amoureux</i> (L. Faro)	525
S. Battaglia, <i>Grande dizionario della lingua italiana - X - MEE-MOTI</i> (G. C. Rossi)	528
M. Delibes, <i>El disputado voto del señor Cayo</i> (M. G. Scelfo Micci)	531
<i>Necrologio</i> (a cura di Sergio Zoppi)	535
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	537
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	547
<i>Congressi</i>	551

VOLUME XXII (1980)

FASCICOLO 1

Articoli:

Gheorghe Carageani, <i>La subordinazione circostanziale ipotattica nella frase del dialetto aromeno (macedoromeno)</i>	5
Maria Grazia Pesce Massa, <i>La disgregazione dell'io in «El lugar sin limites» di José Donoso</i>	79

Contributi e rassegne:

Nello Avella, <i>Fortuna critica di Machado de Assis: una società allo specchio?</i>	103
Annette Bossut Ticchioni, <i>Forme et signification du «Martyre de Saint Sébastien» de D'Annunzio: une nouvelle poétique théâtrale?</i>	117
Alma Novella Marani, <i>Resonancias argentinas de temas y ritmos carduccianos</i>	135
Edouard Roditi, <i>Huntington Library Manuscript HM 1104: A Religious Orthodox Text in Provençal</i>	191

Recensioni e segnalazioni:

W. Martins, <i>História da inteligência brasileira</i> (G. C. Rossi)	201
G. Massa, <i>Introduzione alla storia culturale dell'Uruguay</i> (Tomás Stefanovics)	203
M. C. Simón Palmer, <i>Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona</i> (G. C. Rossi)	205
<i>Avis aux lecteurs du françaisches etymologisches Wörterbuch de Walther von Wartburg</i> (G. Hilty - C. Th. Gossen)	209
<i>Congressi</i>	211

FASCICOLO 2

Articoli:	Pag.
Gheorghe Carageani, <i>La subordinazione circostanziale ipotattica nella frase del dialetto aromeno (macedoromeno)</i> , Parte seconda	213
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Rosalba Campra, « <i>El sueño de los héroes</i> » di Bioy Casares; <i>la classe come destino</i>	291
Anna Cerbo, <i>Tecniche narrative del Boccaccio latino</i>	317
Valeria De Gregorio Cirillo, <i>Il doppio in «Mademoiselle de Maupin»</i>	359
Richard F. Glenn, <i>The Evolution of a Dramatic Style: Lope de Vega's First Urban Plays</i>	397
Francisco Lafarga, <i>Acerca de las versiones españolas del retrato de Voltaire</i>	411
Giuseppe Carlo Rossi, <i>La Spagna di Ramalho Ortigão</i>	419
Valeria Scorpioni, <i>Un ritratto a due facce: «La loçana andaluza» di F. Delicado</i>	441
<i>Recensioni e segnalazioni:</i>	
AA. VV., <i>Terra America</i> (C. Bagnati)	477
<i>Dizionario Letterario delle Opere di tutti i Tempi e di tutte le Letterature. Dizionario letterario Bompiani delle Opere. - Appendice - Volume terzo, A-Z, Indici</i> (G. C. Rossi)	480
F. Marcu - C. Maneca, <i>Dictionar de neologisme</i> - III ed. (G. Bertini)	484
<i>Recherches et Etudes Comparatistes Ibéro-Françaises de la Sorbonne nouvelle</i> (G. C. Rossi)	488
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	493
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	502

VOLUME XXIII (1981)

FASCICOLO 1

Articoli:	
Annette Bossut Ticchioni, <i>Structures littéraires et structures musicales dans «Portrait de l'artiste en jeune singe» di Michel Butor</i>	5
Gheorghe Carageani, <i>La subordinazione circostanziale ipotattica nella frase del dialetto aromeno (macedone)</i> , Parte Terza	35
Giovanni Battista De Cesare, <i>Tra il mito e la storia: «El espejo de Lida Sal»</i>	115

	pag.
Vintila Horia, <i>El mundo empresarial en la novela contemporánea</i>	125
Mariantonia Liborio, <i>La logique de la déception dans les romans de Tristan et Yseut</i>	151
Erlide Melillo Reali, <i>Il romanzo concentrico di Dinis Machado</i>	165

Contributi e rassegne:

Claudio Bagnati, <i>Militari, accademici e donne innamorate in una recente «favola» di Jorge Amado</i>	181
Maria Teresa Favero, <i>Il momento delle «Soledades», Appunti per una «rilettura» di Góngora</i>	187
Giovannella Fusco Girard, « <i>La Fille née sans mère</i> »: <i>ricerca di senso</i>	205
Vito Galeota, <i>Intervista, giornalismo e critica letteraria</i>	235
Giuseppe Carlo Rossi, <i>La Spagna nella «Livraria do Convento de Nossa Senhora de Jesus» in Lisbona</i>	265

Recensione:

M. T. Biason, <i>Tre studi su Huysmans</i> (V. De Gregorio Cirillo)	381
---	-----

FASCICOLO 2

Articoli:

Maria Teresa Bulciolu, <i>Documenti dell'utopia sansimoniana: scrittura maschile e scrittura femminile</i>	385
Giuseppe Grilli, <i>Decadenza, arcadia e barocco nella Catalogna del XVII secolo</i>	409
Harri Meier, <i>Lautgeschichte - Wortbildung - Etymologie. Zu ital. «abbagliare sbagliare», «strocciare», «svignarsela», «truffare»</i>	435
Giampiero Posani, <i>Mallarmé e il discorso dell'Altra: lettura di «Prose»</i>	459

Contributi e rassegne:

Maria Vittoria Calvi, <i>Funzione e significato del fiume ne «El Jarama» Rafael Sánchez Ferlosio</i>	483
Giuseppe Castrillo, <i>La metafora in Vincenzo Monti</i>	509
Anna Cerbo, <i>Una novella in latino del Boccaccio: «De Paulina romana femina»</i>	561
Zenaide Gutiérrez-Vega, <i>Aproximaciones a «La última niebla» di María Luisa Bombal</i>	607
Rosa Maria Losito, <i>Il testo, i sottintesi e la lettura della «Histoire de Noé Sarambuca» di J. Rivière</i>	615

	Pag.
Otello Lottini, <i>Proliferazione linguistica e metafora sociale (a proposito di « Rol de cornudos » di Camilo José Cela)</i>	643
Anna Napoli, <i>La trasgressione nei « Contes cruels » di Villiers de l'Isle-Adam: viaggio inconsapevole nella dimensione dell'incertezza</i>	671
Giuseppe Carlo Rossi, <i>L'Eugénio de Castro di Rubén Darío</i>	683
<i>Recensioni:</i>	
Z. Sângeorzan, <i>Pelerini români la Columna lui Traian</i> (G. Caregeani)	691
C. Maingon, <i>L'Univers artistique de J.-K. Huysmans</i> (V. De Gregorio Cirillo)	700
F. Caballero, <i>La Gaviota</i> (R. Martinelli)	704
P. Vásquez Cuesta - M. A. Mendes da Lux, <i>Gramática da Língua Portuguesa</i> (A. Pagliaro Miceli)	707
E. Castelli, <i>El texto literario - Teoría y método para un análisis integral</i> (G. C. Rossi)	709
<i>Dizionario della letteratura mondiale del 900</i> , diretto da F. L. Galati (G. C. Rossi)	712
S. Sarduy, <i>Barroco</i> (E. Sánchez García)	714
A. Melloni-P. Capanaga, <i>Materiales lingüísticos para la comunicación social - nivel 1</i> (M. G. Scelfo Micci)	717
<i>Necrologio</i> (a cura di P. Buonincontro e G. Carageani)	723
<i>Congressi</i>	725
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	727
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	738

VOLUME XXIV (1982)

FASCICOLO 1

Articoli:

Louis Antoine Alivier, <i>The Idea of the Connoisseur in France; Roger de Piles and Jonathan Richardson</i>	5
Jean Sgard, <i>Le voyage à Naples du Marquis de Sade (1775-1776)</i>	23
Raffaele Sirri, <i>Una tessera del mosaico calabrese: S. Angelo di Cetraro</i>	37

Contributi e rassegne:

Nerina Costanzo, <i>Ricorrenze ritmico-semantiche ne « L'Infinito »</i>	99
Francisco Lafarga, <i>Ramón de la Cruz adaptador de Carmontelle</i>	115

	pag.
José da Costa Miranda, <i>Libretos, libretistas e compositores italianos no Portugal do século XVIII: alguns apontamentos dispersos</i>	127
Mario Pinna, <i>Didattismo e poeticità nelle « Coplas para el señor Diego Arias de Avila » di Gómez Manrique</i>	135
Giovanni Pontiero, <i>The Amorous Theme in the Poetry of Carlos Drummond de Andrade</i>	143
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Ancora sul Metastasio in Brasile</i>	157
Jack Weiner, <i>Lope de Vega's « Fuenteovejuna » Under Tsars, Commissars, and the Second Spanish Republic (1931-1939)</i>	167

Recensioni:

M. T. Bulciolu, <i>L'Ecole Saint-Simonienne et la femme</i> (F. Daenens)	225
<i>Romanica Europaea et Americana. Festschrift für Harri Meier zum 8. Januar 1980</i> (La Redazione)	229
« Revista da Biblioteca Nacional », Lisboa, vol. 1, n. 1, 9181 (G. C. Rossi)	233
M. Delibes, <i>Los santos inocentes</i> (M. G. Scelfo Micci)	235
G. B. Della Porta, <i>Gli Duoi Fratelli Rivali / The Two Rival Brothers</i> (R. Sirri)	239
<i>Congressi</i>	243

FASCICOLO 2

Articoli:

Gheorghe Carageani, <i>La subordinazione circostanziale ipotattica nella frase del dialetto aromeno (macedoromeno) - Parte Quarta</i>	245
Raffaele Sirri, <i>Il dizionario calabrese di Luigi Accattatis</i>	365

Contributi e rassegne:

María R. Capote, <i>Influencia de Martí en Agustín Acosta</i>	385
Gilberto Greco, « El Licenciado Vidriera » dalla novela di Cervantes alla comedia di Moreto: trasmutazione e ideologizzazione	399
Mai Mouniama, <i>De la citation pervertie (Quand Diderot cite Poussin...)</i>	413
Pina Rosa Piras, « Yo » tra metafora e letteralità: lettura del sonetto « Quando me paro a contemplar mi 'stado » di Garcilaso de la Vega	427

Recensioni:

H. Zmijewska, <i>La critique des Salons en France du temps de Diderot (1759-1789)</i> (V. De Gregorio Cirillo)	433
M. Corti, <i>Dante a un nuovo crocevia</i> (M. Liborio)	436

	pag.
G. García Márquez, <i>Crónica de una muerte anunciada</i> (G. B. De Cesare)	439
S. Battaglia, <i>Grande dizionario della lingua italiana - XI - MOTO-ORAC</i> (G. C. Rossi)	444
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	447
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	456

VOLUME XXV (1983)

FASCICOLO 1

Articoli:

Mario Agrimi, <i>Per i 250 anni dell'Istituto Universitario Orientale</i>	3
Vito Galeota, <i>La composizione del racconto in Horacio Quiroga</i>	9
Erildo Melillo Reali, <i>'Missa do galo' e variazioni sul tema. Sei riscritture di un racconto machadiano</i>	69
Franco Meregalli, <i>Lettori e letture</i>	125
Paul Zumthor, <i>Communication vocale et poésie</i>	139

Contributi e rassegne:

Lorelisa Costa, <i>Per una lettura verso-visiva del testo letterario Battaglia racconta Maupassant</i>	161
Lucio Basalisco, <i>L'ultima produzione di Miguel Hernández (Teatro en la guerra, Pastor de la muerte)</i>	191
Maria Luisa Cusati Covuccia, <i>Introduzione bibliografica all'«Arte de Furtar»</i>	215
Stéphane Darbousset, <i>Sur «La Camorra» de Hugues Rebell</i>	253
Caterina De Caprio, <i>Benigno, l'edito e l'inedito</i>	271
Anna Maria Tango - Giovannella Fusco Girard, <i>Du perceptuel au conceptuel: «La cravate et la montre» di Apollinaire</i>	287
Bruno Mazzoni, <i>Lo sguardo della medusa. L'universo minerale di Tudor Arghezi</i>	313
Vincenzo Minervini, <i>Postilla lulliana</i>	333
Alessandra Riccio, <i>La revista «Orígenes» y otras revistas lezamianas</i>	343
Annamaria Pagliaro Micieli, <i>Il folclore 'crioulo' in un romanzo di Manuel Ferreira</i>	391

Recensioni:

	pag.
D. Diderot, <i>Teatro e scritti sul teatro</i> , commedie e teorie teatrali presentate, tradotte e annotate da Marialuisa Grilli (M. R. Ansalone)	407
G. Díaz-Plaja, <i>El combate por la luz. La hazaña intelectual de Eugenio d'Ors</i> (A. Fucelli)	420
A. Gullon, <i>La novela experimental de Miguel Delibes</i> (M. G. Scelfo Micci)	428
<i>La semiotica e il doppio teatrale</i> , a cura di G. Ferroni (E. Sánchez García)	428
A. Robbe-Grillet, <i>Djinn - Un trou rouge entre les povés disjoint</i> (C. Diglio)	413
<i>Congressi</i>	433

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

Caterina De Caprio, <i>L'umorista allo specchio</i>	437
Vito Galeota, <i>Appunti per una analisi letteraria di «Naufragios» di A. Núñez Cabeza de Vaca</i>	471
Gordon Poole, <i>Boccaccio's «Comedia delle ninfe fiorentine»</i>	499
Marina Zito, <i>Lo spirito del disordine e la condizione dell'uomo ne «La tentation de Saint Antoine»</i>	519

Contributi e rassegne:

Annette Bossut Ticchioni, <i>Le Moyen Age d'Henri Ghéon</i>	539
Elena Candela, <i>Un contadino in commedia</i>	569
Teresa Cirillo, <i>Per una lettura de «La Habana para un Infante Difunto» di G. Cabrera Infante</i>	583
Maria Luisa Cusati Covuccia, <i>O apógrafo eborense da «Arte de Furtar»</i>	605
Antonella De Cesare, <i>Il poeta sulla pista: acrobazie del corpo e della lingua nella Francia del XIX secolo</i>	635
Valeria de Gregorio Cirillo, <i>«Certains»: double registre et négativité dans la description huysmansienne</i>	651
Joseph L. Laurenti - Alberto Porqueras Mayo, <i>Hacia una bibliografía crítica del prólogo en la literatura hispánica (Parte III)</i>	671
Giampiero Posani, <i>Lettera d'amore/Amore della lettera: l'amore ha essenza di discorso</i>	687
Giuseppe Carlo Rossi, <i>La «verità» su D. Sebastião re di Portogallo</i>	693
Chiara Sibona, <i>Création-imitation. Un essai sur la poétique de Louise Labé</i>	709

Recensioni:

	pag.
G. Bellini, <i>De tiranos, héroes y brujos. Estudios sobre la obra de Miguel Angel Asturias</i> (V. Galeota)	739
«Bibliothèque médiévale», série dirigée par Paul Zumthor (M. Liborio)	743
I. Maclean, <i>The Renaissance Notion of Woman: a study in the fortunes of scholasticism and medical science in European intellectual life</i> (F. Daenens)	731
V. Sereni, <i>Il Sabato tedesco</i> (G. Palli Baroni)	745
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	749
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	758

VOLUME XXVI (1984)

FASCICOLO I

Articoli:

Micke Bal, <i>Réfléchir la réflexion: du nom propre à la mise en abyme</i>	7
Marlantonía Liborio, <i>Les glissements progressifs de l'«inventio»</i>	49
Giulia Papoff, <i>Histoire et témoignage dans l'oeuvre d'André Chamson</i>	59

Contributi e rassegne:

Jacques Bergassoli, <i>Le prisme de la lecture</i>	91
Pasquale Buonincontro, <i>La lingua romena in Italia nel secolo XIX</i>	109
Pasquale Buonincontro - Gheorghe Carageani, <i>Della preposizione italiana «A» e romena «LA»: approccio contrastivo</i>	125
Angelo Colombo, <i>Due sconosciute edizioni delle «Rime» di Claudio Achillini</i>	159
Mirella Galdenzi Capobianco, <i>Cronache da un labirinto - Appunti per la poetica di Gadda</i>	173
Maï Mouniama, <i>Comment détruire une petite, très petite ruine</i>	209
Véronique Portevin, <i>Cyrano de Bergerac, pour ou contre les sorciers? [Etude des lettres «Pour les sorciers» et «Contre les sorciers» in «Lettres Diverses» (1654)]</i>	235
Maria Grazia Scelfo Micci, <i>Aspetti della traduzione letteraria. Riflessioni in margine alla versione italiana di un romanzo di M. Delibes</i>	249
Barbara Spaggiari, <i>Una nota per Fernando Guimarães</i>	275

Recensioni:

	pag.
Maria do Carmo Gaspar de Oliveira, <i>Caleidoscópio</i> . Rio de Janeiro, Edições Achiamé Ltda, 1983, pp. 47 (Claudio Bagnati)	281
Ugo Piscopo, Vittorio Pic, <i>La Protoavanguardia in Italia</i> . Napoli, Editore Ermanno Cassitto, 1982, pp. 98 (Gian Carlo Menichelli)	282
Idalina Resina Rodrigues - José Adriano de Freitas Carvalho - Alberto Navarro, <i>IV Centenário do nascimento de Francisco de Quevedo (Ciclo de Conferências)</i> . Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1982, pgs. 116 (Filomena Liberatori)	288

FASCICOLO II

Articoli:

Maria Picchio Simonelli, <i>A proposito dell'«Alba bilingue»</i>	297
Vincenzo Placella, <i>Presenze eraclitee nel «De Antiquissima Italarum Sapientia» vichiano</i>	331

Contributi e Rassegne:

Clara Borrelli, <i>Tema tragico in commedia</i>	353
Gheorghe Carageani, <i>Considerazioni su 'false' e 'partial cognates' in romeno e italiano (Approccio di lessicologia differenziale)</i>	371
Anna Cerbo, <i>Una «Reina di Scotia» poco nota</i>	395
Maria Teresa Favero, <i>Góngora tra «veras» e «burlas». Lineamenti di un'indagine</i>	433
Maria Lourdes Möller, <i>La Ben Plantada-Bérénice, realitat, simbol o desig?</i>	441
Mario Pinna, <i>L'indio nel «Martín Fierro»</i>	461
Marino Zito, <i>Ipotesi sul ruolo della 'Foule' in «Salammbô»</i>	467

Recensioni:

G. B. Marino, <i>Amori</i> . Introduzione e note di A. Martini. Commento a cura del Seminario di Letteratura Italiana dell'Università di Friburgo (Svizzera), Rizzoli, Milano 1982, pp. 200 e IX ill. f.t. (Angelo Colombo)	481
C. Sibona, <i>Le sens qui résonne. Une étude sur le sonnet français a travers l'oeuvre de Louise Labé</i> , Longo Editore, Ravenna 1984, pp. 146 (Laura Mancinelli)	490

Cronache bibliografiche:

	<i>pag.</i>
J. de Entrambasaguas, <i>Bibliografía</i> , Madrid 1984 (Filomena Liberatori)	493
G. De Scudéry, <i>Poésies diverses</i> , par Rosa Galli Pellegrini. - A. Hardy, <i>La Belle Egyptienne</i> , Tragi-comédie, par Bernadette Bearez Caravaggi. - L. Beffroy De Reigny, dit le Cousin-Jacques, <i>Nicodème dans la Lune</i> , Folie en prose et en trois actes, par Michele Sajous. Fasano di Puglia, Schena/Paris, Nizet, 1983 (Giovanni Marchi)	494
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	497
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	501

VOLUME XXVII (1985)

FASCICOLO I

Articoli:

Gheorghe Carageani, <i>Osservazioni sull'analisi del comico nell'opera di I. L. Caragiale</i>	5
Mariantonia Liborio, <i>L'«effictio ad vituperium»: le funzioni del 'brutto'</i>	39
Alberto Varvaro, <i>Forme di intertestualità. La narrativa spagnola medievale tra Oriente e Occidente</i>	49

Contributi e Rassegne:

Claudio Bagnati, <i>Ipotesi di una ricerca: l'infanzia di Jorge Amado tra mito e realtà</i>	67
Annette Bossut Ticchioni, <i>«La vie profonde de Saint François d'Assis» de Henri Ghéon: un myte renouvelé pour Gide?</i>	77
José da Costa Miranda, <i>Itália nas páginas de Ramalho Ortigão. Breves apontamentos</i>	89
Valeria De Gregorio Cirillo, <i>L'io negato: Huysmans e l'autobiografia</i>	99
Giuseppe Grilli, <i>Gabriel Ferrater lettore di Carles Riba</i>	117
Annamaria Pagliaro, <i>Per un'analisi delle novelle di Júlio Dinis</i>	131
Encarnación Sánchez García, <i>Una comedia de transformación de los Alvarez Quintero: «Don Juan, Buena Persona»</i>	169
Manuela Vanella, <i>Per una rilettura di 'Thallusa'</i>	193

Recensioni:

	<i>pag.</i>
AA.VV., <i>Estudios sobre Miguel Delibes</i> , Universidad Complutense, Madrid 1983 (Maria Grazia Scelfo)	223

FASCICOLO II

Articoli:

Maria Teresa Bulciolu, <i>Mallarmé: coscienza della parola ed esperienza del silenzio</i>	231
David S. Fagan, <i>Competing Sound Change via Lexical Diffusion in a Portuguese Dialect</i>	263
Giuseppe Grilli, <i>Poesia artificiosa e metametrica nella letteratura catalana</i>	293
Giancarlo Mazzacurati, <i>Nievo dall'Epistolario all'«Antiafrodisiaco»: la catastrofe dell'amore romantico</i>	357
Marina Zito, <i>Il mito dell'unità e «Madame Bovary»</i>	377

Contributi e rassegne:

Jacques Bergassoli, <i>De quelques obscurités de l'azur</i>	395
Maria Teresa Favero, <i>Góngora in prosa: prospettive dall'epistolario</i>	407
Maria Teresa Gil Mendes da Silva, <i>O «Mayombe» na produção de Pepetela</i>	419
Sabrina Jannelli, <i>Appunti sull'«Ars Reminiscendi» di Giordano Bruno</i>	437
Pina Rosa Piras-Maria Teresa Ferraris, <i>Il 'punto di vista' nelle «Cartas Marruecas» e il cervantismo di Cadalso</i>	455
Alessandra Riccio, <i>Literatura e historia en «La guerra del fin del mundo» de Vargas Llosa</i>	479
Encarnación Sánchez García, <i>Una traducción italiana manierista de «El Abencerraje»</i>	491

Recensioni:

Juan Manzano Manzano, <i>Colón y su secreto. El predescubrimiento</i> , Ediciones Cultura Hispánica, Madrid 1981 (Augusto Guarino)	537
<i>La Segunda Parte del Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades</i> . Studio e testo a cura di Emanuele Sicurella. Libreria Sapere, Napoli 1983 (Augusto Guarino)	439
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	543
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	547

VOLUME XXVIII (1986)

FASCICOLO I

Articoli:

Enzo Noè Girardi, <i>Il canto XI del «Purgatorio»</i>	pag. 5
Giuseppe Mongelli, <i>Qui amare amat: pour un Genet courtois</i>	25
Vincenzo Placella, <i>Il resoconto di Vico su una mancata edizione della «Scienza Nuova» e i problemi ecdotici dell'Autobiografia. Con un'appendice di testi</i>	53
Giampiero Posani, <i>La cucina di Gervaise. Gastrografie zoliane</i>	165

Contributi e rassegne:

Gheorghe Carageani, <i>Gli studi storici di G. Murnu sui Romeni balcanici</i>	205
Adele Galeota Cajati, <i>Bestiari cortazariani</i>	217
Giovanna Malquori Fondi, <i>Ancora sulle «Lettres Portugaises»: remarques sur un 'faux problème'</i>	239
Patrizia Matino, <i>L'incesto occultato: il «Lai de deus amanz» di Marie de France</i>	247
Angelo Morino, <i>Risposta a suor Juana Inés</i>	257
François Orsini, <i>Lecture 'expressioniste' de «La Notte»</i>	299
Joan Ramon resina, <i>Eugenio d'Ors y la obra continua</i>	321
Maria Grazia Scelfo Micci, <i>Entre mito y realidad en «Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso» de M. Delibes</i>	337
Raffaele Sirri, <i>Il letterario nel «Discorso sopra il vero fine delle lettere e delle scienze» del Genovesi</i>	361
Rena A. Syska-Lamparska, <i>Vico: tradizione e interpretazione nel primo Novecento</i>	377

Recensioni:

G. Bellini, <i>Historia de la literatura hispanoamericana</i> , Madrid 1985 (G. B. De Cesare)	399
A. Boscolo-F. Giunta, <i>Saggi sull'età colombiana</i> , Milano 1982 (A. Guarino)	401
J. de Carvajal, <i>El descubrimiento del río Apure</i> , Madrid 1985 (A. Guarino)	403
R. de la Cruz, <i>Marta abandonada y Carnaval de París</i> , Roma 1984; J. López de Sedano, <i>Marta aparente</i> , Roma 1984 (F. Liberatori)	404
I. Fónagy, <i>La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica</i> , Bari 1982 (R. Pasanisi)	407

A. Núñez Cabeza de Vaca, <i>Nafragios</i> , Milano 1984 (A. Guarino)	pag. 410
F. de la Torre, <i>Poesía Completa</i> , Madrid 1984 (G. B. De Cesare)	412
A. Unali, <i>La «Carta do Achamento» di Pero Vaz de Caminha</i> , Milano 1984; S. Castro, <i>La lettera di Vaz de Caminha sulla scoperta del Brasile</i> , Padova 1984; S. Castro, <i>A carta de Pero Vaz de Caminha - O descubrimento do Brasil</i> , Porto Alegre 1985 (A. Pagliaro Micieli)	415

FASCICOLO II

Articoli:

Florence Angeli, <i>Momenti di storia della lingua italiana nelle traduzioni dell'«Assommoir»</i>	421
Philippe Goudey, <i>Colette en Italie</i>	453
Marziano Guglielminetti, <i>L'autobiographie en Italie. XVI^e-XVII^e siècles</i>	491
Paul Zumthor, <i>Poésie et théâtralité: l'exemple du moyen âge</i>	509

Contributi e rassegne:

Claudio Bagnati, <i>Note su Miguel Jorge, operatore culturale</i>	541
Mario Casella, <i>«Adeu-siau, turons»</i>	547
Domenico D'Alessandro, <i>La descrizione in Chrétien de Troyes: i segni di demarcazione</i>	553
Robert DiAntonio, <i>Alcântara Machado's «Gaetaninho»: a passage from myth to anti-myth</i>	567
Salvatrice Di Giovanni, <i>'Hombre y Dios' in Dámaso Alonso. (Note per una analisi del tema religioso)</i>	573
Maria Teresa Favero, <i>Tra erudizione e poesia: un ricordo lucreziano in Garcilaso de la Vega e Diego Hurtado de Mendoza</i>	587
Pier Luigi Pinelli, <i>La polisemia della finestra e la 'vue plongeante' in «Madame Bovary» e nei «Bourgeois de Molinchart»</i>	595
Alessandra Riccio, <i>El cambio en la fijeza. (Alejo Carpentier y Monsú Desiderio)</i>	619
Encarnación Sánchez García, <i>Un episodio de la «Diana» en la versión italiana de Celio Malespini</i>	629
Anna Scafuri, <i>L'io narrante e il commento d'autore in «Souvenirs Pieux» di Marguerite Yourcenar</i>	651
Anita Tatone Marino, <i>Sulla pragmatica della comunicazione in Stendhal: «L'Abesse de Castro»</i>	671

Recensioni:

	pag.
AA.VV., <i>Transhumances Culturales - Mélanges</i> . «Histoire et critique des Idées». Pise 1985 (Maria Teresa Bulciolu)	681
M. R. Ansalone, <i>Una donna, una vita, un romanzo</i> . Saggio su « <i>La vie de Marianne</i> » di Marivaux. Bari 1985 (Valeria De Gregorio Cirillo)	686
J. Chabot, <i>L'autre moi. Fantômes et fantastiques dans les Nouvelles de Merimée</i> . Aix-en-Provence 1983 (Valeria De Gregorio Cirillo)	689
Congresso sobre a situação actual da Língua Portuguesa no mundo. Lisboa 1983. Lisboa 1985 (Roberto Barchiesi)	693
P. Gaytán, <i>Historia de Orán y de su cerco; El llanto que hizo Sant Pedro quando negó a Jesús Cristo</i> . Fasano di Puglia 1985 (Augusto Guarino)	696
V. Martínez Colomer, <i>El Valdemaro</i> . Alicante 1985 (Augusto Guarino)	698
A. Pigafetta, <i>Primer viaje alrededor del mundo</i> . Madrid 1985 (Maria Grazia Scelfo Micci)	700
E. Pittarello, « <i>Espadas como labios</i> » di Vicente Aleixandre: prospettive. Roma 1984 (Augusto Guarino)	701
M. Soares Pereira, <i>A navegação de 1501 ao Brasil e Américo Vespúcio</i> , Rio de Janeiro 1984 (Annamaria Pagliaro Micieli)	703
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	705
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	709

VOLUME XXIX (1987)

FASCICOLO I

Articoli:

Mariantonia Liborio, <i>I luoghi privilegiati della descrizione</i>	5
Dario Puccini, <i>La presenza degli occhi nella poesia di Hernández. (Una chiave di lettura)</i>	13
Raffaele Sirri, <i>Padula e il suo "Bruzio"</i>	23

Contributi e Rassegne:

Clara Borrelli, <i>Interpunzione nel pieno e tardo Rinascimento: teoria e prassi</i>	43
Mauda Bregoli-Russo, <i>Boiardo, Ariosto e i Commentatori del Cinquecento</i>	77
Anna Cerbo, <i>Il narrativo in commedia</i>	87

pag.

André Jansen, <i>¿Es "La consagración de la primavera" (1978) la obra maestra de Alejo Carpentier?</i>	109
Ana María Oliveros, <i>La funzione dei sogni di Cadalso in "Miau" di Galdós</i>	127
François Orsini, <i>Elementi espressionistici nel teatro di Luigi Pirandello</i>	145
Annamaria Pagliaro Micieli, <i>L'impero del Brasile nelle relazioni diplomatiche del barone Antonini</i>	177
Roberto Pasanisi, <i>Saggio di "Metroanalisi"</i>	187
Antonio Saccone, <i>Formule e produzione del testo nello "Charroi de Nîmes"</i>	195

Recensione:

Erminio G. Neglia, <i>El hecho teatral en Hispanoamérica</i> , Roma 1985 (Augusto Guarino)	225
--	-----

FASCICOLO II

Articoli:

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

Contributi e Rassegne:

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
María 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

	pag.
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

Recensioni:

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
--	-----

VOLUME XXX (1988)

FASCICOLO I

(Contiene gli Atti del Convegno Internazionale «Dall'Umanesimo Napoletano dell'Età Aragonese al Rinascimento in Italia e in Spagna». Napoli-Caserta 11-15 maggio 1987).

Premessa	7
--------------------	---

Relazioni:

Félix Fernández Murga, <i>Las ruinas y el Renacimiento</i>	7
Rinaldo Frolidi, <i>Antonio de Guevara, manierista?</i>	27
Luis Gil, <i>Humanismo y sociedad española</i>	41
Franco Meregalli, <i>La Corte Valenzana del duca di Calabria ne «El Cortesano» di Luis Milán</i>	53
Giorgio Petrocchi, <i>Spagna e Spagnoli nel Tasso</i>	71

	pag.
Giuseppe E. Sansone, <i>Note sulla versificazione nei sonetti di Garcilaso</i>	83
Francesco Tateo, <i>L'immagine della Spagna negli scrittori dell'età aragonese</i>	91
Giuseppe Tavani, <i>L'asse culturale Napoli-Barcellona fra Tre e Quattrocento</i>	105

Comunicazioni:

Maria Teresa Acquaro Graziosi, <i>La conquista di Granata nelle farse del Sannazaro: storia e allegoria</i>	117
Giovanni Caravaggi, <i>La «Nao de Amor» di Juan de Dueñas</i>	123
Francesco Cesare Casula, <i>La scrittura umanistica nella corte di Alfonso il Magnanimo</i>	129
Maria Teresa Cattaneo, <i>Al margine dell'«Eufemia» di Lope de Rueda</i>	135
Angel Chiclana Cardona, <i>Un periodista o gacetillero español en la Italia del Renacimiento. (Sobre un versátil género literario recacentista)</i>	137
Maria Cicala, <i>Cristoforo Castelletti e la sua opera teatrale. Tracce napoletane</i>	143
Teresa Cirillo, <i>Plurilinguismo nelle commedie di Torres Naharro</i>	173
Domenico Defilippis, <i>Un accademico romano e la conquista di Granata</i>	223
Laura Donadio, <i>Tipologia drammatica di Filippo Caetani</i>	231
Giuseppe Grili, <i>Dell'eredità poetica ausiasmarchiana</i>	249
Massimo Rosi, <i>Influenze e autonomia nell'architettura meridionale del Rinascimento</i>	259
Fiammetta Rutoli, <i>Sui prologhi delle commedie di Giambattista Della Porta</i>	263
Andrés Soria, <i>Poesía española en las «Imprese» de Paolo Giovio</i>	273

FASCICOLO II

Saggi e articoli:

Rosalba Campa, <i>Neruda o la palabra contra la nada</i>	291
Giampiero Posani, <i>Mallarmé: una rivoluzione molecolare?</i>	311
Angelo R. Pupino, <i>L'antimanzonismo di Enrico Cardile, poeta simbolista siciliano</i>	321
Raffaele Sirri, <i>Ferdinando Galiani e il (suo?) «Socrate immaginario»</i>	353
Bruna Soravia, <i>Continuità e innovazione nella poesia italiana del Duecento: il caso di Gianni Alfani</i>	381

Contributi e Rassegne:

	<i>pag.</i>
Silvia Biassoni, <i>Funzione teatrale e manierismo nella «Trappolaria» di Giambattista Della Porta</i>	409
Alberto Brambilla, <i>Benedetto Croce - Emilio Teza: un dialogo dimenticato</i>	427
Anna Cerbo, <i>Giacomo Leopardi e la poesia sepolcrale a Napoli</i>	439
Daniele Conversi, <i>Gli studi sociolinguistici in Catalogna: dalla teoria alla prassi; proposte per l'inclusione di una metodologia qualitativa</i>	473
Robert E. DiAntonio, <i>Chthonian visions and mythic transfiguration in «Romance de la Guardia Civil Española»</i>	485
Carolina Diglio, <i>Il destino, la collettività ed il singolo</i>	493
Joseph L. Laurenti, <i>Notas sobre la colección del Siglo XVII de las obras de Juan Luis Vives (1492-1540) en la biblioteca de la Universidad de Illinois»</i>	503
Louis Antoine Olivier, <i>Art Enthusiasts in the Old Régime - A Choice of Names</i>	509
Laura Silvestri, <i>Gustavo Adolfo Bécquer: el rayo de luna es ciencia y también poesía</i>	531
Marina Zito, <i>L'esperienza spirituale nella poesia di Raïssa Maritain</i>	549

Recensioni:

Giuseppe Bellini, <i>Sor Juana e i suoi misteri. Studio e testi. Milano 1987 (Augusto Guarino)</i>	559
Luigi De Franco, <i>Filosofia e scienza in Calabria nei secoli XVI e XVII. Co-senza 1988 (Raffaele Sirri)</i>	561
Gustavo Guerrero, <i>La strategia neobarocca. Barcelona 1987 (Augusto Guarino)</i>	569
Mario Matucci, <i>Les deux visages de Rimbaud. Neuchâtel 1986 (Maria Rosaria Ansalone)</i>	572
Alessandra Melloni, <i>Bada a come guardi. Comunicazione televisiva e didattica delle lingue. Roma 1986 (Maria Grazia Scelfo)</i>	575
Carlos de Oliveira, <i>Finisterra - paesaggio e popolamento; Pedro Tamen, Allegria del silenzio; Fernando Namora, Risposta a Matilde; Ruy Belo, Verde Vittima del Vento; David Mourão-Ferreira, Rampicante sommerso e altri racconti. L'Aquila-Roma 1983, 1984, 1986, 1986, 1988 rispettivamente (Annamaria Pagliaro Miceli)</i>	577
Agustín Rubio Vela, <i>Epistolari de la València medieval. València 1985 (Annamaria Annichiarico)</i>	582
Ramón del Valle-Inclán, <i>Aromi di leggenda. Il passeggero. Palermo 1987 (Augusto Guarino)</i>	585
Théophile de Viau, <i>Oeuvres Complètes, t. IV, Lettres françaises et latines. Paris-Roma 1987 (Lea Caminiti Pennarola)</i>	586

	<i>pag.</i>
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	595
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	597
<i>Indice dei primi trenta volumi (1959-1988) degli «Annali - Sezione Romanza» dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli</i>	601