

ANNALI  
SEZIONE ROMANZA

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

XXXI, 1

Gennaio 1989

SOMMARIO

Articoli:	p.
Teresa Cirillo, «Valente Ercilla, mandami un sonetto»: rime in lode di Giovanna Castriota	5
Laura Dolfi, Il «Doctor Carlino» di Luis de Góngora e la dissacrazione dell'onore	85
Raffaele Sirri, Romanticismo in Calabria	109
Contributi e Rassegne:	
Clara Borrelli, Su alcune lettere ottavianesi di Gabriele D'Annunzio	125
Maria Teresa Bulciolu, «Fragment d'histoire future»: una fantasia sociologica di G. Tarde	141
Amalia Cecere, Usi retorici boccacciani nel «Proemio» del «Decameron»	147
Maria Luisa Di Gioia, Le fiabe di Guido Gozzano	161
Laura Donadio, Filippo Caetani - Note per una biografia	173
Maria Luisa Indini, Poesia della metafora nelle «Coplas» di Jorge Manrique	191
Mai Mouniama, Le corps et sa parure	205
Roberto Pasanisi, Lorenzo Spirito: note sulla possibile data di nascita e sul nome	211
Harry Redman, Jr., Sticks and stones broke his bones: a curious and persistent variant as to how Roland died at Roncevaux	221
Victoriano Roncero López, Degradación caricaturesca en el «Estebanillo González»: dos ejemplos	233
Maria Grazia Scelfo Micci, Al margen de «377A, maderá de héroe» de Miguel Delibes	245
Recensioni:	
AA.VV., Huysmans - Une esthétique de la décadence, Paris 1987 (Valeria De Gregorio Cirillo)	251
AA.VV., La letteratura francese (Tomo IV e V), Milano 1987 (Marina Zito)	256
A. Manzoni, Los novios, Madrid 1985 (Emanuele Sicurella)	260
G.B. Marino, Rime amorose, Modena 1987 (Angelo Colombo)	262
B. Papásogli, La Lettera e lo Spirito. Temi e figure del Seicento francese, Pisa 1986 (Maria Teresa Bulciolu)	265
C. Rosso, Novecento francese ed europeo. Saggi e ritratti, Napoli 1988 (Maria Teresa Bulciolu)	266
N. Stanescu, Undici elegie (L'ultima cena), Milano 1987 (Anca Giurescu)	268
Stendhal, Interni di un convento, Roma 1987 (Giannantonio Stegagno)	271

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

ISSN: 0547-2121

ANNALI  
SEZIONE ROMANZA

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

XXXI, 1

Gennaio 1989

ARTICOLI

Teresa Cirillo (Prof. associato di Letterature Iberoamericane di Lingua Spagnola, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), «Valente Ercilla, mandami un sonetto»: rime in lode di Giovanna Castriota (ventisei sonetti in lingua spagnola, organizzati in una sezione ben distinta, fanno parte di un libro di Rime raccolte da Scipione de Monti in onore della discendente di Giorgio Scanderberg e stampate a Vico Equense nel 1585. Vengono esaminati e presentati nel loro aspetto formale e storico), pp. 5-84.

Laura Dolfi (Prof. straordinario di Lingua e Letteratura Spagnola, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Salerno; via Piagentina 11/D, 50121 Firenze), Il «Doctor Carlino» di Luis de Góngora e la dissacrazione dell'onore (si analizza il ridimensionamento della tematica dell'onore operato da Góngora nella Comedia del Doctor Carlino. Un ribaltamento basato sulla scelta a protagonisti di veri e propri antieroi tesi più al profitto personale e al gusto per la burla, che ad una partecipata rivendicazione dell'onore violato), pp. 85-108.

Raffaele Sirri (Prof. di ruolo di Letteratura Italiana, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), Romanticismo in Calabria (l'articolo verifica la nota tesi del De Sanctis sul Romanticismo calabrese riesaminando testi, soprattutto quelli di Domenico Mauro, e confrontando miti e topoi narrativi su diagrammi valutativi e descrittivi di disincantati viaggiatori inglesi), pp. 109-123.

CONTRIBUTI E RASSEGNE

Clara Borrelli (Ricercatore confermato di Letteratura Italiana, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), Su alcune lettere ottavianesi di Gabriele D'Annunzio (le lettere da Ottaviano, in parte inedite, sono utilizzate per ricostruire, in modo non approssimativo e convenzionale, un momento del soggiorno napoletano dello scrittore), pp. 125-140.

Maria Teresa Bulciolu (Prof. associato di Lingua e Letteratura Francese, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), «*Fragment d'histoire future*»: una fantasia sociologica di G. Tarde (presentazione e riproposta ai lettori contemporanei di una fantasia a sfondo sociologico di G. Tarde; lavoro giovanile di uno studioso affermatosi poi con studi celebri all'epoca, che sviluppano molte idee contenute in nuce nel *Fragment d'histoire future*), pp. 141-146.

Amalia Cecere (Ricercatore confermato di Letteratura Italiana, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Usi retorici boccacciani nel «Proemio» del «Decameron»* (si evidenzia come il Boccaccio, nel *Proemio* del *Decameron*, fonde abilmente il *cursus* melodico sfruttando la possibile bivalenza armonica delle frasi), pp. 147-159.

Maria Luisa Di Gioia (Laureata in Lettere Moderne presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli; via Grazia Deledda 12, 81031 Aversa - Caserta), *Le fiabe di Guido Gozzano* (si analizzano le fonti delle fiabe di Gozzano e di alcune di queste viene effettuata un'analisi formale, retorica e metrica), pp. 161-172.

Laura Donadio (Ricercatore confermato di Letteratura Italiana, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Filippo Caetani - Note per una biografia* (le vicende biografiche di Filippo Caetani di Sermonea segnano il profilo emblematico di un intellettuale gentiluomo del più maturo Rinascimento, attivamente impegnato fra politica e letteratura), pp. 173-190.

Maria Luisa Indini (Prof. associato di Filologia Iberoromanza, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bari; via Cardinale Mimmi 30, 70124 Bari), *Poesia della metafora nelle «Coplas» di Jorge Manrique* (le metafore nelle *Coplas* di Manrique, osservate come raro modello di fusione fra retorica e contenuto in un'opera tardo-medievale, contribuiscono a rafforzare la lettura critica unitaria del poemetto), pp. 191-203.

Mai Mouniana (Prof. associato di Lingua e Letteratura Francese, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Le corps et sa parure* (il lavoro tratta della descrizione del corpo e del vestito della protagonista nella prima parte della *Vie de Marianne* di Marivaux. La descrizione che non costituisce un blocco ornamentale, ma viene intrecciata nella narrazione dei fatti, contribuisce allo sviluppo dell'intreccio e rispecchia le relazioni interpersonali e sociali dei protagonisti), pp. 205-209.

Roberto Pasanisi (Prof. di latino e greco nel Liceo Classico «S. Dorothea» di Napoli; via B. Cavallino 89, 80131 Napoli), *Lorenzo Spirito: note sulla possibile data di nascita e sul nome* (il lavoro indaga, attraverso testi e materiali inediti, alcune questioni preliminari relative a Lorenzo Spirito Gualtieri, figura centrale ma finora trascurata della storia politica e letteraria dell'Umbria del '400), pp. 211-220.

Harry Redman, Jr. (Prof. of French, Tulane University; Box 5061, Tulane University, New Orleans, Louisiana 70118, U.S.A.), *Sticks and stones broke his bones: a curious and persistent variant as to how Roland died at Roncevaux* (in retelling the story of how Roland, Charlemagne's nephew, died at the Battle of Roncevaux in 778, eight nineteenth-century French writers, including Alfred de Vigny, depart from the familiar version and show the hero killed not in conventional fighting but crushed rather by trees and rocks hurled down a mountainside at him by a hidden enemy entrenched above him. There appears to be non thoroughly satisfactory literary sources for this account of things, which is probably based on local tradition), pp. 221-232.

Victoriano Roncero López (Assistant professor of Spanish, State University of New York at Stony Brook; Dept. of Hispanic Languages and Literature, State University of New York at Stony Brook, Stony Brook, N.Y. 11794-3371, USA), *Degradación caricaturesca en el «Estebanillo González»: dos ejemplos* (con el análisis de dos fragmentos de la novela se pretende demostrar que el autor, sirviéndose de un humor caricaturesco, destruye ciertos valores [nobleza de sangre y heroísmo] que habían predominado en la Europa de los siglos XVI y XVII), pp. 233-244.

Maria Grazia Scelfo Micci (Ricercatore confermato di Lingua e Letteratura Spagnola, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Al margen de «377A, madera de héroe» de Miguel Delibes* (si sottolinea il ritorno di Delibes a uno schema narrativo classico), pp. 245-249.

#### RECENSIONI

AA.VV., *Huysmans - Une esthétique de la décadence*, Paris 1987 (Valeria De Gregorio Cirillo), pp. 251-256.

AA.VV., *La letteratura francese* (Tomo IV e V), Milano 1987 (Marina Zito), pp. 256-260.

A. Manzoni, *Los novios*, Madrid 1985 (Emanuele Sicurella), pp. 260-262.

G.B. Marino, *Rime amorose*, Modena 1987 (Angelo Colombo), pp. 262-265.

B. Papásogli, *La Lettera e lo Spirito. Temi e figure del Seicento francese*, Pisa 1986 (Maria Teresa Bulciolu), pp. 265-266.

C. Rosso, *Novecento francese ed europeo. Saggi e ritratti*, Napoli 1988 (Maria Teresa Bulciolu), pp. 266-267.

N. Stanesco, *Undici elegie (L'ultima cena)*, Milano 1987 (Anca Giurescu), pp. 268-271.

Stendhal, *Interni di un convento*, Roma 1987 (Giannantonio Stegagno), pp. 271-275.

PUBBLICAZIONI DELLA SEZIONE ROMANZA  
DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE - NAPOLI

TESTI

- I. L. Stegagno Picchio, *Il «Pranto de Maria Parda» di Gil Vicente*. Introduzione, testo critico e commento, Napoli 1963, pp. 128. L. 15.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza», V, 1)
- II. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, édition critique par Alberto Cento précédée des scénarios inédits. Tome premier. Naples-Paris 1964, pp. 698. L. 40.000
- III. E. Reali, *Le «cantigas» di Juyão Bolseyro*. Napoli 1964, pp. 110. L. 15.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza» VI, 2)
- IV. Alfonso De Valdés, *Due Dialoghi*. Traduzione italiana del sec. XVI a cura di Giuseppe De Gennaro. Napoli 1968, pp. XCIII-444. L. 30.000
- V. S. Pellegrini, *Il Canzoniere di D. Lopo Liáns*. Napoli 1969, pp. 40. L. 7.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza», XI, 2)
- VI. Diego de San Pedro, *La pasión trobada*. Edition and Introduction by Dorothy Sherman Severin. Napoli 1973, pp. 224. L. 25.000
- VII. Vincenzo Minervini, *Le poesie di Ayras Carpancho*, Napoli 1974, pp. 100. L. 15.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza», XVI, 1)
- VIII. Giambattista della Porta, *Teatro*, a cura di Raffaele Sirri, vol. I. - *Le tragedie*. Napoli 1978, pp. 488. L. 50.000
- IX. Id., *Teatro*, vol. II - *Le commedie* (primo gruppo). Napoli 1980, pp. 672. L. 60.000
- X. Id., *Teatro*, vol. III - *Le commedie* (secondo gruppo). Napoli 1985. L. 60.000

STUDI

- I. G. C. Rossi, *La «Gazeta Literaria» del Padre Francisco Bernardo de Lima (1761-1762)*, Napoli 1963, pp. 117. L. 15.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza», III, 2, IV, 1, e IV, 2)
- II. C. Liver, *Theater auf dem Theater in der italienischen Literatur, besonders bei Goldoni und Pirandello*, Napoli 1964, pp. 82. (fuori commercio)  
(Da «Annali - Sezione Romanza», VI, 2)
- III. Cecil H. Clough, *Machiavelli Researches*, Napoli 1967, pp. 119. (esaurito)  
(Da «Annali - Sezione Romanza», IX, 1)
- IV. Erilde Melillo Reali, *Itinerario norddestino di Graciliano Ramos*, Napoli 1973, pp. 160. L. 30.000
- V. AA.VV., *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, I, a cura di Gian Carlo Menichelli e Gian Carlo Roscioni, Napoli 1980, pp. 428. L. 40.000
- VI. Filomena Liberatori, *I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón*, Napoli 1981, pp. 222. L. 25.000
- VII. Fernando Figurelli, *Studi Danteschi*, Napoli 1983, pp. 381. L. 30.000
- VIII. AA.VV., *Studi di Iberistica in memoria di Giuseppe Carlo Rossi*, Napoli 1986, pp. 294. L. 25.000
- IX. AA.VV., *Cronache iberiche di viaggio e di scoperta. Tra storia e letteratura. In memoria di Erilde Melillo Reali*, Napoli 1987, pp. 276. L. 35.000
- X. AA.VV., *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, II, a cura di Gian Carlo Menichelli, Napoli 1987, pp. 262. L. 40.000
- XI. Vito Galeota, *Galdós e Buñuel*, Napoli 1988, pp. 214. L. 45.000
- XII. Teresa Cirillo, *«Valente Ercilla, mandami un sonetto»: rime in lode di Giovanna Castriota*, Napoli 1989, (Da «Annali - Sezione Romanza», XXXI, 1)

La corrispondenza, le pubblicazioni periodiche per cambio e i manoscritti vanno spediti, nella forma definitiva, al seguente indirizzo: ANNALI - SEZIONE ROMANZA, Istituto Universitario Orientale, Largo San Giovanni Maggiore, 30, 80134 Napoli. Non si restituiscono i manoscritti non pubblicati.

Le pubblicazioni inviate per eventuale recensione debbono pervenire in duplice copia. La corrispondenza destinata al Direttore responsabile, Prof. Raffaele Sirri, va inviata al seguente indirizzo: Viale Nicola Fornelli 16/b - 80132 Napoli.

Gli «Annali» e le Pubblicazioni della Sezione Romanza, editi entro il 1986, sono in vendita presso Herder - Editrice e Libreria International Book Center, Piazza Montecitorio 120 - 00186 Roma (c. c. p. 00906008).

Gli «Annali», pubblicati dal 1987 in poi, sono in vendita, invece, presso la Società Editrice Intercontinentale Gallo s.r.l., Via Mezzocannone 39-51, 80134 Napoli (c. c. p. 28152809)

Autorizzazione del Tribunale di Napoli N° 1612, del 7-2-1963

Società Editrice Intercontinentale Gallo s.r.l. - Napoli  
Cecom s.n.c. - Bracigliano (SA)  
Gennaio 1989



ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXXI, 1



IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 55167

Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente:



SOCIETA EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO  
NAPOLI 1989

TERESA CIRILLO

«VALENTE ERCILLA, MANDAMI UN SONETTO»:  
RIME IN LODE DI GIOVANNA CASTRIOTA

*La celebrazione cortigiana della donna.*

1. Un ideale catalogo di medaglioni biografici dedicati a modelli esemplari di donne e all'illustrazione della condizione femminile, filone ricorrente a vari livelli e articolato in un'ampia gamma di testimonianze di segno diverso nella vita morale e culturale del Rinascimento italiano, potrebbe aprirsi col trattato boccacciano *De mulieribus claris* che «crea la biografia laica femminile». Fino a Petrarca invece aveva trionfato «la catena dei *viri illustres* che, sul fondamento di Svetonio, aveva iniziata Girolamo e chiusa il Tritemio»<sup>1</sup>.

Il discorso rinascimentale sulla donna si sviluppa, con vari indici di connotazione, da una molteplicità di rappresentazioni letterarie e iconografiche che forniscono significative indicazioni su scelte formali e atteggiamenti ideologici: la fortuna del testo di Boccaccio si espande attraverso volgarizzamenti e con-

<sup>1</sup> R. De Maio, *Donna e Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 1987, p. 147. «Alla formazione della nuova coscienza femminile e alla crisi della misoginia intellettuale aveva contribuito soprattutto la biografia collettiva. Il suo albero genealogico va diramandosi in tre linee. Una è nello sviluppo del *De mulieribus* del Boccaccio, ma via via ne smarrisce la tempra etica [...] La seconda attinge a Boccaccio, anche ne ritiene il modello, ma persegue l'encomio, che non sempre è cortigiano [...] Può ritenersi svanito o ignorato il rapporto con Boccaccio nella terza serie, che inizierei con le *Legends of Holy Women* [...] Le liste delle donne insigni nei *Trionfi* del Petrarca e nella *Caccia di Diana* di Boccaccio generarono ininterrotti cataloghi biografici, non solo eroici, come nel canto XLVI dell'*Orlando Furioso* o nel Libro III del *Cortegiano*, ma polemici in tutti i testi sulla questione femminile. Anzi, a fine Cinquecento, il monaco Passi fu preso da smania maligna di fondare un trattato sulle liste, dove l'ignominia copriva anche donne ritenute modello» (ivi, pp. 157-159).

tinuazioni che danno la misura dell'attenzione dedicata all'argomento e che si caratterizzano secondo l'impostazione politica, culturale e sociale degli intellettuali interessati alla definizione di un ideale femminile<sup>2</sup>.

Comunque, fra il trattato di Boccaccio e le varie opere cinquecentesche sulla donna viene a comporsi una notevole trama di scritture a carattere filogino o misogino, una fitta rete di testi che discettano su tematiche spirituali ed esistenziali e che esprimono la propria carica di *páthos* nel contrastato ma fecondo processo di elaborazione di un topico culturale che seleziona l'utile e il vero oltre che il dolce o il dilettevole.

In ambiente napoletano è significativo, da questo punto di vista, il rapporto con gli scritti del Boccaccio che traspare nel modello di donna proposto e osservato da Tristano Caracciolo<sup>3</sup>: mostrando l'esemplarità di dame regali e di signore dell'a-

<sup>2</sup> La traduzione in volgare di Donato degli Albanzani è un segno della efficace penetrazione nel costume sociale delle idee che strutturano il testo delle *Clarae mulieres*. Ma appare chiaro anche che «il passaggio dalla epicità leggendaria delle *foeminae gloriosae* alle nuove vite non risolve la confusione fra dato biografico ed elemento pedagogico. La razionalità umanistica è sovrastata dalla discriminazione del concetto di individuo. La donna eccellente corrisponde, di consueto, all'uomo normale, perché di lei si afferma che supera la sua inferiorità di natura», De Maio, op. cit., p. 147.

<sup>3</sup> Cfr. M. Santoro, *Tristano Caracciolo e la cultura napoletana della Rinascenza*, Napoli, Armanni, 1957; del Caracciolo cfr. i trattati su Penelope e su Didone, che derivano direttamente dai capp. XL e XLII del *De mulieribus*, la *Vita* della regina Giovanna I, il *De sororis obitu* e il *De concordia et de ineundo coniugio* in cui si prospettano posizioni affini a quella del Pontano nelle pagine del *De oboedientia* e nel *De amore coniugali*; testimonianze diverse si hanno nell'*Apologia* di Pompeo Colonna, nel *De institutione foeminae cristianae* di J.L. Vives, o nel *Della eccellenza e dignità della donna* di Galeazzo Capra, nel discorso di Rinaldo nel *Furioso* dell'Ariosto. Comunque, per una ricostruzione della condizione femminile del tempo, utili risultati «potrà fornire una lettura incrociata di tali testi ideologici e di quei documenti che forniscono i parametri strutturali entro i quali s'inquadrava l'esistenza delle donne» annota G. Vitale in *La 'Sagax matrona' napoletana del '400 tra modello culturale e pratica quotidiana*, in «Prospettive settanta», 2-3, 1986, p. 362; sull'educazione femminile, v. M.L. Lenzi, *Donne e madonne. L'educazione femminile nel primo Rinascimento italiano*, Torino, Loescher, 1982; sul rapporto tra la donna e la letteratura nel XVI sec. cfr. l'ampio discorso di M. Zancan, *La donna*, in AA.VV., *Letteratura italiana*, a c. di A. Asor Rosa, V, Torino, Einaudi, 1986, pp. 765-827 e *Nel cerchio della luna*, a c. di M. Zancan, Venezia 1983.

ristocrazia, lo scrittore insiste nell'individuare per la donna il ruolo preminente e i connotati essenziali di moglie e di madre, in consonanza con la realtà sociale e culturale profondamente legata a secolari tradizioni familiari e in stretta affinità con la severa posizione di altri autorevoli intellettuali meridionali. Dal modello femminile che emerge da varie fonti si recupera l'icona della *mater familias* ornata da saggezza, fedeltà e carità o si riprende il 'santino' della donna eroica e religiosa; i trattati, le rappresentazioni di dame concentrano il giudizio encomiastico anche sulle doti intellettuali, politiche e mondane e spesso l'elogio della donna non rispecchia necessariamente esigenze ed intenti apologetici e cortigiani.

Gli encomi e le biografie di donne e di madonne che si sviluppano a partire dal *De mulieribus* contribuiscono alla crisi di una perdurante e vivace tradizione misogina; dalle pagine della produzione didascalica relativa alla donna si ricavano giudizi e considerazioni diversi e talora contraddittori; ma spesso la carta d'identità femminile esibisce una serie di note caratteristiche che rivelano in controtuce l'impostazione impressa dall'ideologia e dall'ottica maschili. La donna diviene l'oggetto specifico «di una riflessione intellettuale ampia e trasversale che dal pensiero astratto sul valore della conoscenza e della scrittura arriva fino al piano dei discorsi normativi, in cui l'astrattezza del pensiero si interseca ambiguamente con l'oggettività del piano sociale [...]. A partire dunque dal XVI secolo che, in questo processo di articolazione del pensiero e di moltiplicazione dei discorsi, rappresenta la fase della trasformazione e del passaggio, l'interpretazione della funzione poetica e del valore ideologico della figura femminile diviene uno dei possibili percorsi di lettura dei testi»<sup>4</sup>. All'interno di questo quadro

<sup>4</sup> M. Zancan, *La donna*, op. cit., p. 796. «La biografia femminile individuale è già matura quando Giovio, il 23 febbraio del 1551, firma quella di Vittoria Colonna come introduzione alla vita del marchese d'Ávalos, suo marito, tradotta dal latino da Ludovico Domenichi, l'encomiatore delle donne: la divina è colta in ascensione inarrestabile, è l'armonia. Giovio non conosce i problemi contingenti, le crisi di coscienza, l'angoscia della solitudine...» ricorda ancora De Maio, op. cit., p. 154; in altre circostanze l'encomio è quasi sempre concessivo: «anche il misogino Tiraqueau produce una lista non breve di donne eccezionali, a prova della comune inferiorità e della necessaria soggezione giuri-

la donna passa da grande metafora dell'atto poetico a personaggio, una delle parti della trama narrativa o del tessuto poetico delle opere.

Una disposizione totalmente elogiativa della donna, da cui fiorisce un'immagine muliebre astrattamente superiore e ineccepibile, si sviluppa tra eleganze e galanterie nel quadro di raffinata vita mondana delle corti italiane. Nelle tendenze del costume cinquecentesco rientra l'assiduo esercizio di una fiacca rimeria amorosa: accanto a questa si iscrive l'uso di comporre ritratti estremamente lusinghieri ed encomiastici delle dame. In versi di fattura petrarchesca e bembesca i lirici cortigiani trovano modo di esprimersi adeguandosi allo spirito e alle attese degli aristocratici lettori. Questa poesia fatta per il diletto e il complimento mondano assegna all'arte un fine eminentemente edonistico; infatti il preziosismo delle scelte linguistiche e la ricca invenzione stilistica che si addensano solo nel contenuto elogiativo quasi mai sono idonei a definire o a penetrare la personalità della donna oggetto delle lodi.

Nella storia del costume s'inserisce questa produzione poetica che elogia la donna fino all'adulazione: nella scrittura encomiastica, che varia secondo la cultura e la personalità dei verseggiatori e anche secondo le tradizioni e le regole di comportamento fissate da usi radicati nella società, la donna diviene una figura astratta da ammirare, un'immagine da adorare e riverire; in questo genere di 'lodi' deferenza, galanteria e in-

dica...» (ivi, p. 178). «In campo poetico, tra coloro che lavorarono a ridurre il sonetto a quadretto si può includere il perugino Francesco Coppetta dei Beccuti (1509-1553) che però scrisse anche stanze, canzoni, rime, capitoli e poemi. Le stanze sono in lode delle donne perugine: un genere encomiastico allora molto diffuso. Il Firenzuola, — prosatore per eccellenza — aveva lodato le pratesi in prosa ma in versi lodarono Claudio Tolomei le bolognesi (1514), Girolamo Parabosco le veneziane (1548), Rinaldo Corso le correggesi (2 capitoli, 1554), G.B. Busio le pavesi: ultimo il Cavalier Cerretani ha 75 stanze in lode delle donne senesi (1596) [...] C'è una particolare sensualità nelle rime in lode della cortigiana Ortensia alla quale trovò modo [il Coppetta] di dedicare capitoli laudativi e vituperosi per isfogare l'uno e l'altro genio poetico: triste destino di quelle povere donne», in AA.VV., *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, a c. di G. Toffanin, Milano, Vallardi, 1950, p. 345.

tento modellizzante giocano un ruolo importante e significativo.

La consuetudine della lode poetica della dama, soprattutto quando si verifica in ambito cortigiano, appare il riflesso di intenti ambigui e variati: il costume può suggerire una pratica mondana, permessa e facilitata dagli *studia humanitatis*, un'abitudine all'intrattenimento e alla socialità, una sorta di riconoscimento e di omaggio reso, attraverso la donna, alla potente famiglia di cui essa fa parte, un tramite per giungere al protettore e al mecenate, un elemento del complesso gioco comportamentale che si svolge nella vivace trama della vita di corte.

Qualunque sia lo scopo degli squisiti elogi elargiti alle dame, dalle gallerie di donne regali, dalle raccolte di versi in onore di aristocratiche signore emerge un sentimento raffinato che regola la vita di palazzo, un codice che condiziona l'elencazione magniloquente, la sfilata e il passaggio oratorio delle immagini canoniche di virtù e bellezza; allora la melassa degli encomi, delle visioni a sfondo mitologico, dei residui stilnovistici, della retorica accademica e cortigiana si addensa in brevi ritratti poetici delle dame, in simboliche biografie. Scarni e stilizzati riferimenti concreti e personali si traducono in un concentrato di risonanze liriche, in un rincorrersi di complessi giochi verbali per rime smaccatamente laudatorie. Dal vortice mitizzante delle sfilate celebrative di dame di corte o dall'incenso che esala dal monumento poetico dedicato a una singola donna, le personalità femminili escono anonime e appiattite, prive di originalità e di caratteri distintivi. La poesia encomiastica cortigiana allinea una serie di stupendi manichini senz'anima collocati in un distaccato e raffinato scenario di pura rappresentazione letteraria, in un'atmosfera rarefatta, ineffabile, artificiosa in cui più agevolmente si cristallizza la compiaciuta e ingegnosa iperbole espressiva.

\* \* \*

2. Nel clima culturalmente mosso e variegato del mondo di civiltà e di costume napoletano del Rinascimento, i materiali poetici offerti dalla tradizione sono rielaborati nella celebrazione encomiastica di personaggi che ruotano attorno alla corte vicereale.

In effetti «galanteria, cavalleria e adulazione cortigiana davano i motivi a siffatta produzione encomiastica, motivi molto operosi in una città come Napoli, così piena di nobiltà patrizia e baronale, o, per dir meglio, tutta baronale perché i patrizi si erano allora cangiati in signori feudali, che l'accorto dominio di Spagna aveva raccolti poi negli ozi della capitale»<sup>5</sup>.

Una visione particolare dell'immagine femminile proviene dallo sviluppo della letteratura encomiastica dedicata alle dame della corte partenopea: un genere «di chiara derivazione toscana, ma che si vitalizza a contatto col ricco, vivace quadro della società aristocratica del Vicereame»<sup>6</sup>. La celebrazione di maniera della donna si effonde in acrobazie di retorica duttile e sottile, in gioco elegante e prezioso, ricco di abilità e d'inventiva formale: i componimenti elogiativi, che gravitano attorno a temi ricorrenti e seriali, richiamano l'esempio delle dee dell'Olimpo, si avvalgono di iperboli in voga nei poemi cavallereschi e mitologici, con inesauribili afflussi di analogie e di metafore. Il genere, che risponde a un cosciente ideale di *koiné*, era già presente, alla corte di re Alfonso, nei componimenti raccolti nel *Cancionero de Stúñiga*. Nel canzoniere, la società costituita da nobili e cavalieri (i poeti di quella corte, ricorda Croce, erano «talvolta grandi signori, che trattavano la penna e la spada, e spesso scudieri e paggi e menestrelli, loro protetti») <sup>7</sup> allinea poesie «cortigiane e personali [...] quale si conveniva a gente guerriera e galante, che non poteva compiacersi nelle dotte

<sup>5</sup> B. Croce, *Lodi poetiche di dame napoletane nel secolo decimosesto*, in *Aneddoti di varia letteratura*, I, Bari, Laterza, 1953<sup>2</sup>, p. 328; v. anche l'opuscolo di Croce e Ceci, *Lodi di dame napoletane del secolo decimosesto dall'«Amor prigioniero» di Mario di Leo*, Napoli 1894.

<sup>6</sup> G. Petrocchi, *La letteratura del pieno e tardo Rinascimento*, in AA.VV., *Storia di Napoli*, V, t. I, Napoli, Ed. Storia di Napoli, 1972, p. 305; v., inoltre, N. De Blasi e A. Varvaro, *Napoli e l'Italia meridionale*, in *Letteratura italiana*, a c. di A. Asor Rosa, cit., VII, *Storia e geografia*, t. II\*, 1988, pp. 235-315.

<sup>7</sup> B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1949<sup>4</sup>, pp. 46-47; un quadro generale della cultura fra Cinque e Seicento in N. Badaloni, *Fermenti di vita intellettuale a Napoli dal 1500 alla metà del 1600*, in *Storia di Napoli* V, cit., pp. 643-689. Sull'evoluzione del gusto e del costume nobiliare e sull'influenza spagnola si veda di G. Vitale, *Modelli culturali nobiliari a Napoli tra Quattro e Cinquecento*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», CV, 1987.

composizioni e nelle disquisizioni filosofiche in versi; e molte di esse suggerite dai casi della vita napoletana...»<sup>8</sup>.

Oltre alle lodi e agli omaggi al re e alla regina, questi poeti elargivano «elogi a questa o a quest'altra dama [...] V'è tutto un ricettario galante, una frittura di poesia, che merita però tutta la nostra attenzione, perché ci attesta che i verseggiatori spagnuoli alla corte d'Alfonso, sebbene scrivessero nella loro lingua natia, imitavano allegramente la poesia volgare italiana, ed innestavano a profusione gli italianismi nelle loro liriche»<sup>9</sup>. Abbondanti lodi sono indirizzate, in italiano, in castigliano, in catalano e in latino, alla bella Lucrezia d'Alagno amata dal sovrano<sup>10</sup>; varie dame italiane e spagnole, interi gruppi di leggiadre signore sono ricordate da poeti castigliani, catalani e aragonesi che vivevano nella corte napoletana.

L'intento encomiastico porta, verso la metà e lo scorcio del Cinquecento, a una «produzione di poemetti, stanze in lode di gentildonne e di principi, sonetti adulatorii della tradizione petrarchista napoletana, così come di numerosi e tra loro diversi ambienti cortigiani dell'Italia centro-settentrionale»<sup>11</sup>.

Il letterato di corte, che acquista larga e diretta esperienza mondana, era destinato a trasformarsi «in circospetto segretario, in ministro fedele, in accademico: la parabola era quella da 'cortigiano' a 'gentiluomo'»<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> B. Croce, *La Spagna nella vita italiana*, cit., p. 48.

<sup>9</sup> A. Farinelli, *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, 1929, II, p. 76. I testi poetici castigliani sono diffusi nell'Italia meridionale da miscellanee di autori spagnoli copiate a Napoli: v. A. Varvaro, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, Liguori, 1964, pp. 43-72.

<sup>10</sup> B. Croce, in *La Spagna nella vita italiana*, cit., pp. 449-450, nota che «il Tapia la chiama 'la combatida que venció al vencedor', non vinta mai da amore; e il Carvajales celebra la mirabile purità di quegli amori, in cui la vergine napoletana se ne sta, in mezzo al furore di grandi fiamme, tra le lingue di fuoco che l'attorniano e non la lambiscono [...] Simili cose dicono il Torrellas e altri...» Il Carvajal, autore di poesie plurilingui, loda madama Lucrezia per diretto incarico del re; v. anche del Croce, *Poeti spagnuoli alla corte di re Alfonso d'Aragona in Napoli*, in *Aneddoti di varia letteratura*, cit., pp. 213-216.

<sup>11</sup> G. Petrocchi, op. cit., p. 98. Sulla funzione sociale e letteraria delle «raccolte» cfr. di A. Quondam, *Petrarchismo mediato*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 209-250.

<sup>12</sup> F. Gaeta, *Dal comune alla corte rinascimentale*, in *Letteratura italiana*, a c. di A. Asor Rosa, cit., I, 1982, p. 251.



Lungo il cammino che va dalla 'sprezzatura' di Castiglione alla 'discrezione' di Della Casa, i poeti appartenenti al *milieu* più esclusivo e privilegiato mostrano la ricerca di una condizione formale che attesta l'esaurimento progressivo dell'esperienza petrarchistica e il tentativo di prolungarne alcuni aspetti tematici, lessicali e stilistici che tuttavia non rispettano l'originaria implicazione ideologica.

Il poeta della corte si esercita di buon grado nei lambiccati e ingegnosi esercizi encomiastici («patria de l'adulazione» è la definizione della corte offerta dall'Aretino)<sup>13</sup>; le sillogi di 'lodi' spaziano in un contesto agiografico, celebrando i requisiti degli appartenenti al gruppo di cui il poeta è elemento integrante.

Nel citato opuscolo *Lodi di dame napoletane*, il Croce e il Ceci ribadiscono che in tutta la vasta gamma di cataloghi elogiativi della società muliebre, nella varietà di poemetti, capitoli, sonetti, epigrammi, i sentimenti motori sono soprattutto la galanteria e l'adulazione; «e questi sentimenti raggiungevano il più alto grado nella società del secolo decimosesto, nella quale la sempre forte aristocrazia feudale dava le condizioni favorevoli all'adulazione di classe, e le consuetudini galanti rifiorivano in Italia sotto l'influenza del galantissimo popolo spagnolo» (p. X).

La tipologia strutturale che si dispone soprattutto all'elencazione e all'accumulazione prevale nella descrizione di una gentile e ardente battaglia condotta dalle ninfe del Sebeto e dalle nobili e belle signore napoletane che prendono d'assalto la rocca costruita da Amore sul promontorio di Miseno: da questa panoramica fortezza il figlio di Venere compie frequenti sortite, scorrerie e stragi di cuori. Le «inclite guerriere» che hanno incatenato e imprigionato Amore vengono ricordate encomiasticamente da Mario di Leo da Barletta nel corpo centrale del poemetto *L'Amor prigioniero*; le ottave musicali e spigliate si soffermano anche su un gruppo di gentildonne pugliesi. *L'Amor prigioniero* che, secondo Croce<sup>14</sup>, s'ispira per l'invenzione all'idillio di Ausonio, *Cupido cruci affixus*, ricolma di elogi ogni

<sup>13</sup> P. Aretino, *Ragionamento delle Corti*, a c. di G. Battelli, Lanciano, Carabba, 1914, p. 11.

<sup>14</sup> B. Croce, *Lodi poetiche...*, cit., p. 320.

dama, ne annota la grazia fisica e le virtù intellettuali, non trascurando il continuo confronto con le deità pagane «usando iperboli tolte da tutta la precedente tradizione encomiastica: quella dei lirici, degli autori dei poemi cavallereschi, degli autori dei poemetti mitologici»<sup>15</sup>.

Un catalogo elogiativo di dame si ritrova nel *Trionfo di Carlo V* di Giambattista Pino e in un poemetto composto per le feste date in onore di Carlo V a Napoli, *Lo specchio delle bellissime dame napoletane* di Iacomo Beldando; in questo caso Amore soggiorna nel palazzo di Giove circondato da una sessantina di gentildonne le quali, per l'accumularsi del contenuto encomiastico, perdono ogni connotato realistico e acquistano personalità vaga e indiscriminata.

Il *Tempio d'Amore* di Iacopo Campanile (imitato nell'omonimo poemetto da Nicolò Franco) si avvale di un complesso congegno metaforico che realizza la descrizione delle varie parti di un tempio e, mediante lo sviluppo della metafora d'inizio, costituisce un organismo emblematico individuando enfaticamente nelle trenta colonne che sorreggono il tempio altrettante dame dell'aristocrazia napoletana.

Nel *Palagio d'Amore* di Ludovico Paterno, noto anche per un gruppo di componimenti d'ispirazione petrarchesca in lode di Mirzia, («Mirzia, Mirzia gentil, che di bianchezza / i gigli avanzi e i candidi ligustri...»), il gusto encomiastico e l'artificiosità dell'argomento si riscattano in parte con la descrizione ariosa di scorci paesaggistici napoletani e con sporadici accenni alla realtà culturale e cortigiana del tempo; il *Palagio d'Amore*, incluso in una vasta raccolta poetica, *Le nuove fiamme*, si aggancia a un'esperienza d'invenzione formale già sperimentata, illustrando «un palagio real», costruito da Amore, nel quale sono collocate le statue delle dame elogiate; «imitandosi l'invenzione ariostesca nel *Furioso*, sotto ciascuna [è] segnato il poeta che l'ebbe a celebrare»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> G. Petrocchi, op. cit., p. 305.

<sup>16</sup> B. Croce, *Lodi poetiche*, cit., p. 327. Nella Napoli del viceré don Pedro de Toledo, Luigi Tansillo offre, con le stanze della *Clorida*, «una rievocazione tutta figurativa di personaggi e ambienti napoletani e spagnoli, entro la vaga cornice della finzione mitologica, che dona al canto una patina di classico e

Queste serie di medaglioni di dame, astratti, uniformati, puntano all'elogio di qualità fisiche e morali (onestà, fedeltà e bellezza sono i connotati che qualificano le signore); ma le rassegne encomiastiche, con l'esaltazione della classe dirigente, attraverso le lodi dirette a mogli e madri di nobili, si risolvono anche nell'esplicita documentazione di un intento politico e cortigiano.

Nella celebrazione, col poemetto latino *Hysabella*, scritto da Nicolò Franco, della moglie del viceré don Ferrante Gonzaga, nelle lodi profuse da Girolamo Britonio e da Galeazzo di Tarsia a Vittoria Colonna, stella di prima grandezza, molte volte presente nelle varie composizioni elogiative, o nei versi dedicati da Bernardino Rota a Giovanna d'Aragona traspare il gioco elegante dell'intellettuale guidato dai precisi imperativi culturali e sociali di un ambiente ristretto, elitario.

Un sincero senso di pietà spinge invece circa centocinquanta autori a celebrare con versi italiani e latini la breve vita di una giovinetta, ammirata per bellezza e per cultura, Irene di Spilimbergo, nelle *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori*, pubblicate a Venezia nel 1561.

\* \* \*

3. In genere il poeta cortigiano struttura i versi 'in lode' di un gruppo di dame nell'unità di una rassegna di profili incastonati nel travestimento metaforico di una rarefatta scenografia; qualche volta, invece, nell'organizzazione degli encomi, il gioco elegante si esplicita in una silloge poetica di più autori che s'impegnano nella celebrazione di una dama, come avviene

aristocratico decoro. La stessa ispirazione encomiastica ha le sue rese migliori nelle presentazioni visive del Toledo [...]; la rassegna delle belle dame e dei più rinomati cavalieri di corte, quando non è stanca enumerazione, vive di risalti figurativi...» annota P. Mazzamuto in AA.VV., *Letteratura italiana. I minori*, Milano, Marzorati, 1961, II, p. 1266. Una rassegna di poemetti encomiastici di dame è inserita in G.M. Monti, *Rime inedite in lode di una dama napoletana del Cinquecento*, in *Studi letterari*, Città di Castello, «Il Solco», 1924 v. II, pp. 268-283.

In Spagna la Diana di Jorge de Montemayor, ben conosciuta anche in Italia, allinea una serie encomiastica di dame.

nel vasto *corpus* di componimenti dovuti a un gruppo di intellettuali della corte napoletana e rivolti all'elogio di una donna regale, Giovanna Castriota Carafa, duchessa di Nocera.

Alla squisita e talvolta stucchevole uniformità di fattura e di toni che correde i poemetti di un singolo autore impegnato nei ritratti encomiastici di un drappello di dame, fa riscontro, nel caso delle 'lodi' dedicate a Giovanna Castriota, la complessità, la variata delibazione estetica derivante da una mescolanza di vari ingegni e di vari linguaggi amalgamati, però, con pacate suture, da Scipione de' Monti, vigile editore e coordinatore dei componimenti tesi tutti, incondizionatamente, all'intento encomiastico, alla costante esaltazione di una discendente della stirpe di Giorgio Castriota, il famoso Scanderbeg, eroico difensore dell'indipendenza albanese contro i turchi.

Uscito nel 1585 dai torchi di un noto stampatore meridionale, Giuseppe Cacchi, attivo in Vico Equense e a Napoli, il «raro»<sup>17</sup> libro di *Rime* composto in omaggio a Giovanna

<sup>17</sup> Cfr. B. Croce, *Italiani che scrissero in ispanuolo nel Cinque e Seicento*, in *Aneddoti...*, cit., p. 442: «Un intero gruppo di gentiluomini e letterati italiani, che componevano con facilità versi spagnuoli, ci mostra il raro libro di *Rime et versi in lode della Ill. et Ecc. Signora D. Giovanna Castriota Carafa...*». Il libro si presenta col seguente frontespizio: *Rime et versi / in lode / della Ill.ma et Ecc.ma S.ra D.na / Giovanna Castriota Carr. / Dvchessa di Nocera, / et / Marchesa di Civita S. Angelo / Scritti in lingua Toscana, Latina, et Spagnuola / Da diuersi huomini illust. in varij, et diuersi tempi. / Et raccolti da Don Scipione de Monti. / Con licenza de superiori / in Vico Equense / Appresso Gioseppe Cacchi, M.D. LXXXV.* Il libro è dedicato da don Scipione de' Monti *All' Ill.mo et Ecc.mo S. / D. Ferran. Carrafa / Dvca di Nocera (c. 2<sup>v</sup>)*; contiene una *Vita / di Don Scipione / De Monti, / Tratta da gli Elogij di Mons. Paolo Regio / Vescovo di Vico Equense (cc. 3<sup>r</sup> - 4<sup>v</sup>)*; e *Ai lettori / Don Scipione / De Monti (5<sup>r</sup>-8<sup>r</sup>)*; segue il testo delle *Rime toscane (pp. 1-182)*; frontespizio interno (p. 183): *Carmina / Diversorum / Illvstrivm / Poetarvm / ad Illvstrissimam / Ioannam / Castriotam / A' Scipione Montio collecta. / Superiorvm permissv. / Impress. Vici Aeqvens. / Apud Iosephum Cacchium. / M.D. XXCV*; segue la dedica di Scipione de' Monti: *Illvstr.mo Ferdinando / Carrafae Castrioto / Nvcerino Dvci / (p. 185)* e i componimenti di latinisti coevi (pp. 186-212); *M. Antonivs Mvretvs / Scipioni Montio Viro Illustri S.D. (p. 213)*. Dedica in spagnolo di Scipione de' Monti *All' Ill.mo Sennor / Don Antonio / Carrafa / preceduta dalla nota: Le Rime Spagnuole sono poche, perché si so / no smarrite, ma la bontà loro compenserà / il difetto del numero. / (pp. 215-216)*; seguono le *Rime spagnuole (pp. 217-222)*. *A i Lettori Gio: Giacomo*

Castriota<sup>18</sup> riunisce le opere di un nutrito gruppo di poeti che si muovono nella cerchia degli interessi artistici, delle concezioni estetiche e delle raffinate regole che sovrintendono alla vita e alle attività culturali dell'aristocrazia meridionale.

*De Rossi e Tavola de gli Autori* (cc. 8 n.n.); *Il Fine* (c. 8<sup>v</sup>) *Errori incorsi nello stampare*; (c. 8<sup>v</sup>) *Imprimatur / Registro / ... / Stampato Nella Città di Vico Equense. / dell'Illustriss. Signor Ferrante Carafa / Marchese di San Lucido. / Appresso Giosepe Cacchij. MDLXXXV.* In un codice ms. sincrono conservato nella Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli, sono riuniti alcuni sonetti editi nelle *Rime* e 12 sonetti e un madrigale in onore di Giovanna, non compresi nelle *Rime*, che aumentano gli elogi, le metafore e le immagini leziose del testo a stampa. Cfr. G.M. Monti, *Studi letterari*, cit., pp. 276-283.

<sup>18</sup> Il nome Giovanna Castriota ricorre più di una volta nelle cronache cinquecentesche napoletane designando donne appartenenti a rami diversi della regale famiglia che (come ricorda in apertura delle *Rime* mons. Paolo Regio, vescovo di Vico Equense, nelle sue note biografiche su Scipione de' Monti) aveva avuto il dominio dell'Epiro e della Macedonia. Dice il Regio che da questi signori era nato «il gran Georgio Scanderbeg, il quale venne in questo Regno chiamato [...] dal Re Ferrante primo e da Papa Pio Secondo per abbattere le armi Francesi, e le abbatté in maniera che le scacciò da Italia...» Morto Scanderbeg i figli, cacciati dai turchi, si rifugiarono in Italia e il re concesse loro feudi e titoli corrispettivi.

Alla corte delle due 'tristi' regine di Napoli, la regina Giovanna I e l'omonima figliola, viveva, godendo di gran potere e dell'affetto delle due dame regali, una Giovanna Castriota «che per consacrarsi alle sue signore aveva rifiutato di prendere marito, sebbene le male lingue aggiungessero che a quel suo legame di devozione non era estraneo il legame della regina giovane col fratello di lei, il Castriota duca di Ferrandina, e a lei stessa attribuissero amoreggiamenti con l'Alarcón» (B. Croce, *La Spagna nella vita italiana*, cit., p. 147); il capitano Fernando Alarcón fa parte della brillante schiera di cavalieri nominati nel romanzo *Questión de amor*, del 1513, che descrive l'elegante società cortigiana partenopea di quel tempo; Giovanna è una delle dame che ispirarono il *Dechado de amor, hecho por Vázquez, a petición del cardenal de Valencia, endereçado a la Señora Reyna de Nápoles*, incluso nel *Cancionero general*, ed. di Toledo del 1527; il 'cardenal de Valencia', dopo aver lodato la regina, chiede alle dame di ricamare ciascuna un drappo, con un emblematico disegno e un motto: a Giovanna si chiede: «Vos dama real labrad / de seda negra vna rexa / con blanco ques castidad / pues que vuestra onestidad / solo vn punto no la dexa / y labrad en torno della / vna carcel deslaunos / do se muestren las prisiones / de los tristes coraçones / que tenys presos en ella // Con vna letra que diga // quien se metiere en prision / do libertad no sespera / es razon quen ella muera». In: *Suplemento al Cancionero General de H. del Castillo* (Valencia, 1511), a c. di A. Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, 1959, pp. 107-108.

Nel *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* dove, rispetto ai

I rimatori che si sono cimentati nelle 'lodi' per la duchessa Giovanna sono letterati di professione o nobili verseggiatori dilettranti, funzionari della corte, uomini d'armi, ecclesiastici: non è infrequente che i nomi di questi poeti, esibiti in una

numerose trattati sulle donne, dai *Ritratti* del Trissino al III capitolo del *Cortegiano*, la storia diventa cronaca scritta con pungente franchezza, il Giovinetto dedica una pagina alla ridicola affettazione di pudore di Giovanna Castriota, una delle belle dame della regina Isabella d'Aragona: Giovanna benda gli occhi delle ancelle quando si lava, è contenta perché la natura ha creato le pulci senza vista, spera che nel giorno del giudizio universale potrà presentarsi vestita, a differenza delle altre anime, dinanzi al tribunale divino, ostenta la discendenza da Pirro re dell'Epiro e da Antigono di Macedonia, «ut a tota Neapoli Castriotae castimonia proverbii loco habita rideretur» (Pauli Iovii, *Opera*, t. IX, a c. di F. Travi e M. Penco, Roma, Libreria dello Stato, 1984, p. 320).

Un'altra Giovanna Castriota, figlia di Bernay, conte di Copertino, e di Maria che era stata nutrice della regina giovane, è ricordata, in occasione della morte di quest'ultima, in un documento dell'Archivio di Stato di Mantova, datato 28 agosto 1518. Nel testamento «la preditta S.ra Regina ha fatto mentione de tutti excepto de li Castriotti, come se non fossero mai stati al mondo, solum per una pichirella figlia del Marchese de la Tripalda, alla quale ha lassato 3000 ducati...» (Giuseppe Coniglio, *I viceré spagnoli di Napoli*, Napoli, F. Fiorentino, 1967, p. 366).

Giovanna Castriota, duchessa di Nocera, dedicataria delle *Rime*, figlia di Ferrante, Marchese di Civita S. Angelo, morto nella battaglia di Pavia in uno scontro con Francesco I, e di una nobile Di Capua, era moglie di Alfonso Carafa e madre di Ferdinando Carafa, IV duca di Nocera. Nella casa dei duchi soggiornò per molto tempo il filosofo Bernardino Telesio che dedicò a Giovanna un carme in esametri latini raccolto nelle *Rime*. La tradizione culturale è tenuta viva, fra i discendenti di Giovanna, dal duca Francesco Maria Carafa, appartenente all'accademia degli Oziosi, che scrive anche componimenti poetici in spagnolo.

La *Historia genealogica della famiglia Carafa* dell'Aldimari, stampata a Napoli nel 1691, riferisce brevemente la biografia della duchessa di Nocera: «D. Alfonso primogenito del Duca Ferdinando fu il terzo duca di Nocera, e il terzo Conte di Soriano e fu anco Marchese di Civita Santo-Angelo in Abruzzi Citra, per parte di D. Giovanna, e non D. Girolama Castriota come vogliono altri, sua moglie, primogenita figliuola di D. Ferrante Marchese di Sant'Angelo, e di Camilla di Capua, la quale D. Giovanna era vedova di D. Giovanni Castriota secondo figliuolo di D. Alfonso Marchese dell'Atripalda [...] Oltre di detta gran dote, detta D. Giovanna li recò in casa la dote della gran virtù sua, che fu a lui di grandissimo giovamento, perché in breve li fece comprare ancora Maida, Laconia, Lutri e S. Pietro a Scafati; et ella mantenne il conte di Soriano suo primo figliuolo appresso D. Gio. d'Austria, nella guerra navale contro Turchi, con carico di 3000 fanti...» (pp. 238-239 del v. I).

*Tavola degli autori*, posta a chiusura delle *Rime*, appartengano ad alcuni degli intellettuali che hanno vivacemente inciso sulla sensibilità e sul gusto culturale della Napoli cinquecentesca<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Un'analisi della raccolta di rime 'in lode' di Giovanna Castriota, con particolare attenzione alle composizioni in lingua toscana, è stata compiuta (nel cap. *Dal Manierismo al Barocco*, in *Storia di Napoli*, V, t. I, cit., pp. 410-416) da A. Quondam. Lo studioso sottolinea l'importanza della silloge che «offre uno spaccato completo delle tendenze poetiche in atto negli anni attorno al 1585, raccogliendo un folto gruppo di autori che coprono l'intero arco delle esperienze della lirica meridionale di fine secolo; tra i quali spiccano i nomi di Angelo di Costanzo, Rota, Tansillo e Galeazzo di Tarsia, posti a garanzia delle prove poetiche di letterati di sicuro nome, anche se di minor prestigio, quali: Antonio Castaldo, Ascanio Pignatelli, Benedetto dell'Uva, Camillo Pellegrino, Fabrizio Marotta, Ferrante Carafa, Giovan Mario Bernaudo, Giovan Battista Crispo, Giovan Battista Costanzo, Giulio Cortese, Paolo Pacello, Paolo Regio, Scipione Teodoro, Sertorio Pepi; e inoltre numerosi altri di cui non si conoscono altre prove che non siano quelle qui pubblicate.» (pp. 410-411).

Il materiale poetico che costituisce la raccolta, e riunito «in tanti anni», per ammissione del curatore della silloge, Scipione de' Monti, fornisce uno *specimen* del petrarchismo che si sviluppa in Italia a ridosso degli anni '30: si veda al riguardo di C. Dionisotti, *Introduzione* a P. Bembo, *Prose e Rime*, Torino, Utet, 1966<sup>2</sup>; per la situazione napoletana, E. Mele, *Las poestas latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia*, «Bulletin Hispanique», XXV, (1923), pp. 108-148, 361-370, e XXVI (1924), pp. 35-51; E. Raimondi, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in AA.VV., *Premarinismo e pregongorismo*, Atti del Convegno Internazionale dell'Accademia dei Lincei sul tema: «Premarinismo e pregongorismo» (Roma, 19-20 aprile 1971), Roma 1973, pp. 95-123; N. De Blasi e A. Varvaro, *Napoli e l'Italia meridionale (sec. XV-1559)*, cit.; di A. Gargano, *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Napoli, Liguori, 1988, v. il cap. I, *Intertualità ed esegesi*.

Nelle *Rime* compare, fra molti altri poeti, Angelo di Costanzo che «faceva parte di quella schiera 'cultà' di petrarchisti meridionali del tardo Cinquecento, da Tansillo a Rota, che Federico Meninni chiamerà nel *Ritratto del sonetto e della canzone* (Venezia 1678) a costituire la zona intermedia tra la 'perfezione' petrarchesca e il marinismo, come antefatto del marinismo stesso: per la peregrinità dei loro 'pensieri' e per l'artificiosità metrica, tra bisticci ed acutezze», rileva S. Nigro in *Il Regno di Napoli*, in *Letteratura italiana*, a c. di Asor Rosa, *Storia e geografia*, II, 1988, p. 1147; per la lirica della seconda metà del Cinquecento si veda inoltre di G. Ferroni e A. Quondam, *La 'locuzione artificiosa'. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, in cui si osserva che la raccolta Castriota esemplifica le modificazioni subite dalla scrittura poetica nel corso del suo secolare misurarsi con la norma petrarchistica. Dalla raccolta emerge nettamente «la proporzione storica del petrarchismo come scrittura di massa — alienata e reificata — e come

Con un abile esercizio in cui la pratica erudita e il sapiente uso della tradizione letteraria si fondono e si confondono con la composta esteriorità e la misurata galanteria, questi rimatori restituiscono in carmi latini, in canzoni e in sonetti in lingua «volgare» e in spagnolo quanto hanno ricevuto, nella loro formazione artistica e intellettuale, dalle diverse poetiche, dai modelli letterari che ricorrono nella vasta produzione lirica del tempo. La raccolta, che si risolve essenzialmente nell'agonismo del riferimento encomiastico, è una tipica espressione di un ambiente selettivo, edonisticamente orientato, e in questo senso il peso dei contenuti perde forza a favore di una ricerca formale sempre più esasperata nelle sue stilizzazioni e nel suo insistito preziosismo.

Le *Rime* mostrano uno *specimen* delle trame culturali che s'intersecano nella realtà meridionale, a premessa dell'imminente età barocca; il fine encomiastico dei testi poetici è scontato, ineludibile, appariscente: uno sguardo 'distante' gettato su quel mondo, sul teatro sociale in cui la collettanea poetica s'inserisce, può registrare i modi di legittimazione di un fenomeno culturale, le articolazioni di significazione che si stabiliscono tra l'oggetto e la scrittura encomiastica che estende il repertorio poetico oltre l'ambito delle tematiche amorose e morali. L'operazione di chiusura antinaturalistica e antirealistica porta a un'esperienza poetica che si riproduce continuamente in se stessa, attraverso meccanismi di amplificazione e di estenuazione dei repertori formali.

Un genere di letteratura encomiastica o 'di lode' non è possibile isolarlo perché l'encomiastico e il laudativo, anche in letteratura, sono un riflesso — morale o di comportamento — della realtà sociale. Infatti un giudizio su un componimento laudativo, o piuttosto sul laudativo di un componimento, non è un giudizio letterario ma è un giudizio morale; ciò ovviamente non

momento reale di egemonizzazione della produzione di testi che segnala il processo di degradazione in atto nel ruolo dell'intellettuale, che subisce sempre più una collocazione subalterna e separata, di produzione di materiali encomiastico-celebrativi e di settoriale e non qualificata partecipazione a operazioni collettive» (p. 371).

esclude che un testo celebrativo non possa essere valutato in quanto fatto letterario.

Come genere letterario si comporta, fra il Cinquecento e il Seicento, la poesia di lode, sonetto o canzone, per lo più, che il poeta dedica a una donna.

Dalla poesia di lode a «madonna» della tradizione provenzale, dalla poesia siciliana e soprattutto dalla poesia stilnovistica, attraverso le «accademie di amore», la trattatistica di amore e le sue variazioni neoplatoniche (facendo perno sul *De amore* di Marsilio Ficino, sugli *Asolani* del Bembo e sul *Cortegiano* del Castiglione), si arriva alla poesia 'in lode' per la donna di aristocratica discendenza.

Un intrattenimento letterario tanto raffinato ed elitario, che corona l'intesa fra la rappresentazione esornativa della potenza nobiliare e il gusto di un'arte che esteriorizza la mondanità della corte e il galateo aristocratico, rinnova con pagine di libresca convenzionalità il mito letterario del canzoniere petrarchesco, i codici linguistici e stilistici dell'amore cortese. In questo clima di tiepidi umori poetici si passa dalla libera espressività individuale all'uniformità della produzione in serie di un manufatto letterario che celebra una casta attraverso l'omaggio a una donna.

D'altra parte, con un diverso livello di sfarzo, di complessità e di magnificenza d'apparati ma, in fin dei conti, sempre col preciso intento di esaltazione di un casato, a Venezia, nella Ferrara degli Estensi, nella Firenze medicea o nella corte romana si ritrovano le rappresentazioni teatrali allestite da un'élite culturalmente qualificata per una selezionata utenza di letterati e cortigiani. Anche il testo di letteratura teatrale, visto come una delle componenti del complesso di scenografie e banchetti, musica, coreutica e mimo che costituisce la festa cortigiana, testimonia la funzione celebrativa e propagandistica del Signore e dell'apparato nobiliare che lo circonda.

\* \* \*

4. I materiali del canzoniere a Giovanna Castriota mostrano, accanto all'istanza esaltatrice della dama appartenente a una potente famiglia, un cosciente esprimersi entro le coordi-

nate di una *koiné* interessata a una tradizione di fermenti oratori e concettosi, di formule eleganti ricche di mitologiche reminiscenze, di biblici raffronti.

Nel regno della cortesia alla Baldesar Castiglione i componimenti di lode diventano le pedine di un gioco di società animato da poeti che appartengono alla stessa sfera dei destinatari; in un processo circolare, lo stato sociale condiziona temi e stilemi poetici mentre la capacità d'uso di un linguaggio letterario mantiene e rafforza la distinzione fra le classi.

I sonetti e le canzoni in lode della duchessa Giovanna rimandano una immagine stilizzata e convenzionale della donna che diviene strumento per l'evocazione delle glorie della casata a cui appartiene.

Di rado i componimenti elogiativi delle *Rime* alludono a fatti e a persone inerenti la realtà esistenziale di Giovanna, la sua vita di donna; ogni verso sembra stendere un velo impalpabile e scintillante su avvenimenti quotidiani e impulsi emotivi dell'eroina che, vista attraverso la lente della letterarietà, acquista una funzione emblematica, rimanendo collocata in un sopramondo privo di effettiva dialettica col reale.

Attraverso gli orpelli dell'erudizione mitografica le *Rime* sgranano identiche situazioni tematiche, si risolvono nella messa in opera di un repertorio di pregi fisici e morali della duchessa desunti essenzialmente dalla tradizione poetica.

L'idioletto di *corpus* delinea quindi una personalità tagliata con criteri manichei, una figura statica, siderata in una serie di attributi morali di segno esasperatamente positivo che congelano la donna in un costante modo d'essere, in un'immobilità di simulacro, di monumento all'astrazione e all'allegoria. Tutta la forza dell'esperienza lirica, concentrata nell'*ornatus* e sulla persistenza degli istituti retorici, perde interesse al senso storico del reale. Distaccando l'*elocutio* dall'*inventio* e dalle *res*, nella martellante ripetizione dell'elogio cortigiano, la poesia non riesce a comunicare emozioni o a sintetizzare allusivamente un cumulo d'informazioni.

Nell'interpretazione collettiva la figura fisica e morale di Giovanna è sprossata di precisi caratteri personali. Coinvolti tutti in una indiscriminata esaltazione delle virtù e della bellezza di questa «donna regal», «nuovo sole, onde ha Phebo

oltraggio e scorno», «rocca reale invitta, altera, / che larga fossa d'onestà difende», «del più ricco ciel parte più bella, / cui par non vide mai chi il giorno apporta», i poeti disseminano nei testi una nomenclatura assiologica che concorre a fissare Giovanna nei propri attributi di personaggio carismatico, di modello di eroicizzazione e di astrazione allegorizzante.

Spigolando nei componimenti si rinviene qualche scarto dal livello medio degli stucchevoli elogi, qualche labile indizio cronachistico e di mimesi del reale che comunque si qualifica in funzione dei modi codificati, esemplari del volenteroso monumento culturale: Ferrante Carafa di S. Lucido, nella sua costante disponibilità a organizzare serie «di bisticci ed equivoci verbali in particolar modo sui nomi propri dei personaggi cui rivolge i propri sonetti, iniziando da se stesso coll'assumere a valore emblematico di tutta la sua opera il bisticcio *Cara fè...*»<sup>20</sup> non rinuncia, nella sua partecipazione alle *Rime*, all'invenzione in cui prevale il segno artificiale della parola, ricorrendo ancora al gioco onomastico sul casato del consorte di Giovanna: «L'alta Gemma di Epiro, che con l'alma Carafede / si unio...»; Ferrante accenna alla morte del padre di Giovanna «Non morì mai più gloriosamente / Duce del padre vostro alma reale / se morir deue un caualier possente / in campo, e quindi al ciel spiegar poi l'ale; / morì in guerra Fernando, e con ardente / valore, e non per man d'un guerrier frale / ma d'un Re...» e lo stesso motivo della morte del padre (o del marito) è ripreso, in chiave più intimista, da Costantino Ceuli: «Così d'un nero uel tenendo auuolto / il crin costei, maggior riluce et splende / del suo gran Duce il sacro nodo sciolto. / Tal vibra i rai fra quelle nere bende / in quel diuin splendor celando il volto, / ch'oggi alta vista il suo bel raggio offende».

<sup>20</sup> A. Quondam, in *Storia di Napoli*, cit., p. 398. L'estroso Ferrante Carafa marchese di S. Lucido fu valoroso capitano delle armate di Carlo V. Con i nobili del Seggio di Capuana fondò nel 1547 l'Accademia degli Ardentì. Riprende l'artificio stilistico Alessandro Flaminio, in un sonetto indirizzato direttamente al duca di Nocera: «O di Marte, et di Phebo, o de la Cara / fede al padre del ciel sì ricco pegno...». In M. Vitale il gioco allude al bisticcio Castriota / *castrum*: «Questa rocca reale invitta, altera ...».

Angelo di Costanzo, collocando la sua canzone in un tempo reale, «Ma dell'Aquila c'hor con doppio aspetto / mira superba insieme India et Ponente, / felice insegna à voi diuino oggetto, / e del vostro splendor viuo, e fulgente / donna real...», delinea, in un sonetto caudato, una rapida sintesi biografica di Giovanna «Ma come questa qui dal ciel discese, / e nascer uolle per ornar la terra, / dal sangue illustre di quel gran Marchese / folgor di guerra. / E come poi negli anni puerili / con sommo studio fu sempre nodrita [...] E che a l'entrar dela seconda etate / cominciaro a spirar diuini odori / di quella rara angelica beltade / i primi fiori. / Poi nela terza, quando il mondo ardea / de suoi begli occhi al gran lume fulgente [...] E come giunta a questa età perfetta / oue con chiara fama oggi risplende, / il mondo uede, et di uedere aspetta / cose stupende...»

Il volto e la figura di Giovanna emergono sempre da *tòpoi* recuperati dalla tradizione: in un sonetto di Orazio Marchese la registrazione puntuale degli attributi consueti nella visione petrarchesca della bellezza muliebre, «Forse al bel collo agguagliar può la neue, / a le labbra le rose, o l'oro al crine, / e a due begli occhi le più chiare stelle», tende a risolversi nella terzina finale: «Ma qual nobil sembianza esprimer deue / de l'alma saggia le doti diuine? / A dietro van tutte le cose belle.»

In una sua corona di sonetti don Benedetto dell'Uva protrae al limite, con l'espedito della negazione, la mutuazione di un celebre verso petrarchesco «Non di voi chiome di oro a l'aura sparse, / non d'auorio, rubin, perle et zaffiri, / o neue, ch'ostro tinga et foco spiri, / per cui di honesto ardor questi e quell'arse / scriv'io...».

Il colore biondo dei capelli, unanimamente attribuito dai poeti a Giovanna, pur recuperando una persistente tradizione letteraria si raccorda anche con l'osservazione scientifica corrente in quegli anni e sintetizzata da Giambattista Della Porta: nel *De humana physiognomonia*, nel paragrafo dedicato all'*Aureus capillorum color*, lo scienziato napoletano osserva che «Medius autem inter flauos albicantes, qui mites faciut, et flauos rubentes, qui fortes et iracundos, est aureus, ab utroque declinans. Hunc ita describit Apuleius. Capillus aurum coruscans, in mellis leuiter deprimitur umbram, idest, in quibus mellis color placet, umbroso, quasi fulgore permistus. Flavam

fingunt Poetae Mineruam ob praeclarum ingenium, et vim bel-  
latricem...»<sup>21</sup>.

Come è d'uso nei componimenti amorosi, anche la poesia laudatoria gira intorno alla descrizione della chioma femminile: «infatti i capelli (con l'incarnato, la mano, il collo, gli occhi, la bocca) sono tra le parti del corpo femminile che il modello petrarchista [...] permette di menzionare»<sup>22</sup>.

Nel sonetto composto da Antonio Castalio, le lodi di Giovanna sono inserite in una delicata temperie idillica che rende con immediatezza figurativa la capacità di osservazione del reale: «Solchi il nocchiero il mar, tenda le reti / il peschatore, et con la canna tenti, / et con le nasse i fondi, et l'ime arene: / che inuocando la Dea deuoti et lieti / Castriota, lor sien prosperi i venti, / et reti, et nasse hauran di pesci piene». In questo caso la dea è scesa sulla terra in un aggraziato quadretto di genere.

Si ricollega alla realtà culturale del tempo, con precisi riferimenti, Bartolo Tafuro che si rivolge agli «Spirti accesi di casto e santo zelo / che a la grande Aragona, illustre esempio

<sup>21</sup> G.B. Della Porta, *De humana physiognomonia*, Vici Aequensis, apud Iosephum Cacchium, M.D. LXXXVI, p. 48.

<sup>22</sup> M.G. Profeti, «Crespa tempestad» / «Capón de cabeza»: il motivo della chioma, in *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 65; giustamente, analizzando una serie di sonetti di Quevedo che s'impennano sulla descrizione della chioma femminile, Profeti osserva: «Se è vero che non può esservi scrittura fuori del codice (ad esempio: poiché non esiste un canone descritto per il corpo maschile, le poche poetesse del secolo XVII sono costrette a riferirsi a quello femminile), noi ci troviamo ora di fronte a una delle potenzialità ammesse, da 'Erano i capei d'oro a l'aura sparsi' in avanti. E come avviene in relazione ad ogni paradigma, lo scarto sintagmatico sarà doppiamente indicativo e del gusto del ricettore e delle necessità dell'emittente» (*ivi*, pp. 65-66).

Discutendo del ritratto poetico femminile R. Lapesa nota che «Petarca se recrea evocando los 'capei d'or', las negras pupilas, 'lumi del ciel', los brazos, el color blanco y rosado, las 'parole accorte' y los graciosos movimientos de Laura; no nos da una imagen inconfundible, pero sí los rasgos esenciales e idealizados de su figura. En los cancioneros castellanos aparece la prosopografía en composiciones meramente laudatorias, y hay también detalladas descripciones de moras y serranillas, pero cuando los poetas expresan el amor obediente a las exigencias cortesanas, suelen evitar la mención de caracteres físicos concretos, limitándose a alusiones generales o a la ponderación de cualidades anímicas», in *La Trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 31-32.

/ di beltà vera, ergeste a gara un tempio, / che non teme del tempo ingordo il telo»: ricordando il *Tempio alla Divina S. Donna Giovanna d'Aragona* di Bernardino Rota, il Tafuro accoppia l'elogio dell'Aragonese all'esaltazione di Giovanna «onor dei Tessali»; il componimento di Bonifacio Barrosino, nel cantare Giovanna, chiama a raccolta alcuni dei più noti poeti napoletani; il nome di Giovanna è imperituro: «non meno il vostro nome alto rimbomba / del mondo in ogni parte [...] e il verde alloro / Phebo già sfronda, e ordisce alto lauoro / a uostro honore, per ornar la fronte / Al Tansillo, al Costanzo, al Rota, al Monte» e in questa chiusa appare un ricordo del sonetto XXIV di Garcilaso: «Ilustre honor del nombre del Cardona, / décima moradora de Parnaso, / a Tansillo, a Minturno, al culto Taso / sujeto noble de immortal corona». La triade poetica evocata da Garcilaso, ritorna nelle lodi cortigiane del Paterno: «Girolama Colonna era la terza figlia del grande Ascanio; e dopo questa / quella seguio che da mattina a terza /, a nona a vespro i chiari ingegni desta, / d'Aragona Isabella; e seco scherza / Amor, né grazia alcuna a dietro resta. / Minturno e Tasso eran de l'una carchi, / e de l'altra il Tansillo e'l dotto Varchi» (*Il Palagio d'Amore*).

In generale, il testo poetico cortigiano si autolegittima filtrando il reale e adattandolo ad una visione sostanzialmente metastorica, legata ad un imperativo sociale: la poesia non individua Giovanna come una 'donna' ma come una 'donna regale' descritta attraverso convenzionali e stereotipate indicazioni fisionomiche; di lei sono esibite soprattutto la discendenza mitica, la gloria riflessa di un padre morto a Pavia sfidando in singolar tenzone Francesco I, di un marito e di un figlio appartenenti alla stirpe potente dei Carafa.

Nella premessa di Scipione de' Monti ai lettori, nelle *Rime*, Giovanna acquista a tratti una dimensione più umana e familiare: don Scipione lascia intravedere una figura di matrona, vedova, che «ha bene allevati e ammaestrati i figliuoli così maschi come femmine». Nelle note preliminari ai versi, in accordo con le doti attribuite tradizionalmente alle gentildonne, Giovanna è ricca di grandezza d'animo e di sapere, di modestia e di onestà. La dama impegna parte del suo tempo in meditazione e preghiere. La carità di Giovanna soccorre i poveri, le

«misere gentili Donne»; molte «povere verginelle sono maritate e poste ad onore» per il suo intervento.

Tuttavia don Scipione non si allontana molto dai consueti canoni di trasfigurazione e idealizzazione poetica della figura femminile: indulgiando sulla discendenza regale e sulla bellezza celestiale di Giovanna, de' Monti auspica la mediazione della poesia «poiché né bellezza, né thesori, né grandezze mondane, neppur le virtù istesse possono durare [...] se non sono consacrate alla eternità dalla penna di qualche honorato scrittore».

\* \* \*

5. Le *Rime* contribuiscono a mostrare i meccanismi di una scrittura funzionale al convenzionalismo dell'ambiente cortigiano napoletano. La raccolta poetica si realizza mentre Monsignor Della Casa è impegnato a propagare modi e comportamenti urbani e piacevoli trasmessi in forma accattivante e impeccabile alle élites sociali e alla classe dirigente.

Il consistente apporto dato da nobili e da funzionari del viceré nella costituzione di cenacoli intellettuali è «il risultato naturale della strutturazione cortigiana della società, del porsi della corte come punto di riferimento ideologico nell'attività letteraria e come punto di riferimento materiale dei meccanismi della sua produzione, della configurazione della pratica delle lettere come attività collaterale che determina il suo addensarsi entro i gruppo sociali più forti. Ma è anche uno dei momenti salienti di un secolare processo d'intervento attivo dell'aristocrazia in campo culturale in direzione di una riconquista e di un controllo dell'apparato di produzione ideologica»<sup>23</sup>.

Nella civiltà napoletana del Cinquecento perdurano le condizioni ideologiche, politiche e culturali che permettono all'aristocrazia di prendere parte all'esercizio delle lettere insieme alla gestione del potere e le *Rime* confermano l'esplicita rilevanza che riveste l'esercitazione poetica, nelle sue varie artico-

<sup>23</sup> V. De Caprio, *Aristocrazia e clero dalla crisi dell'Umanesimo alla contro-riforma*, in *Letteratura italiana*, a c. di A. Asor Rosa, cit., II, 1983, pp. 325-326.

lazioni, per autorevoli personaggi della società militare e burocratica del tempo.

La silloge dedicata a Giovanna si costituisce con l'apporto di un folto gruppo di autori soprattutto meridionali: molti di essi scrivono per sollecitazione di don Scipione de' Monti che diviene, oltre che cantore in proprio delle virtù della signora Castriota, anche il raccoglitore dei versi, durante lunghi anni, e il curatore dell'edizione del florilegio che si stampa solo verso la fine del secolo.

Don Scipione, marchese di Corigliano<sup>24</sup>, è capitano di galere; uomo d'armi dunque, ma anche un esperto verseggiatore, estremamente devoto alla stirpe dei Castriota; per «la grande affettione» che porta alla famiglia di Giovanna, come ricorda nella introduzione alle *Rime*, don Scipione aveva progettato di raccogliere in un libro i versi dedicati alla duchessa da poeti italiani e non italiani in lingua toscana, latina e spagnola: molte poesie erano state scritte, altre dovevano comporsi per l'occasione, sollecitate da don Scipione in una fitta rete di corrispondenza in versi, una serie di sonetti che vengono riportati nelle *Rime*. Attraverso il susseguirsi dei componimenti che

<sup>24</sup> Notizie biografiche su Scipione de' Monti si rinvencono in B. Candida Gonzaga, *Memorie delle famiglie nobili meridionali*, Napoli, De Angelis, 1872-1882, v. V, pp. 118-119 e nei classici repertori del Tafuri, *Istoria...*; III, p. 159; Toppi, *Biblioteca...*, p. 281; Minieri-Riccio, *Memorie...*, p. 229.

Alla figura di Scipione de' Monti, in cui si conciliano la perizia nelle armi e nelle lettere abbastanza usuale in quel tempo (basti pensare all'esempio massimo di Garcilaso de la Vega), accenna Paolo Regio, arcivescovo di Vico Equense, in alcune note poste a premessa delle *Rime*: militare sotto Carlo V e Filippo II, interessato agli studi letterari, Scipione scrive in lingua greca antica e moderna, in latino, in toscano, in spagnolo e in francese e intende «quasi tutti gli altri linguaggi d'Europa»; è stato in rapporto con noti letterati del tempo, Rota, di Costanzo, Tasso, che ne elogiano l'erudizione e la vena poetica. De' Monti scrisse un poema epico su Giorgio Castriota, andato perduto. Lo ricorda lo stesso de' Monti nella dedica delle *Rime* a don Ferrante Carafa, figlio di Giovanna: «Sono così affettionato a i Signori Castriotti Illustriss. che non contento di hauer cantato le prodezze del gran Scanderbego et le glorie di lui in poema heroico...». Il poema è ricordato dal Regio e in uno scambio di sonetti tra il de' Monti e il di Costanzo; su questo punto, v. di V. Dolla, *Scipione de' Monti: lo «Scanderbego» e la celebrazione «Castriota»*, in: AA.VV., *Rinascimento meridionale ed altri scritti*, Napoli, S.E.N., 1987, pp. 49-70.



invitano, sollecitano, richiedono ai vari interlocutori un canto in onore di Giovanna, si segue l'evoluzione e il percorso dell'opera nel suo divenire. Don Scipione raccoglie i testi che gli pervengono in risposta, sonetti, canzoni, sonetti caudati, madrigali, carmi ed elegie, li connette con quelli che già sono in suo possesso. In questo modo la raccolta si arricchisce lungo un ampio arco di tempo.

La storia interna della cospicua corona di componimenti si delinea attraverso vari interventi di don Scipione che si rivolge ai lettori nelle premesse alle diverse sezioni in cui suddivide la raccolta: la dichiarazione iniziale, *Ai lettori Don Scipione de' Monti*, si presenta come una operazione di *captatio benevolentiae* messa in atto nei confronti della famiglia rappresentata da Giovanna, ultima discendente: «È tanto grande l'affezione, che io porto alla Illustrissima famiglia Castriota, per eredità lasciata da i miei maggiori, [...] che sempre mi sono ingegnato di far loro qualche seruigio. Ed essendo mancati tutti quei valorosi heroi, che sono nati da così chiara progenie, coi quali io ho hauuto non picciola domestichezza, non essendoui rimasto altro lume, che Giovanna Castriota Duchessa di Nocera, mi determinai di far chiare al mondo le sue ammirabili qualità».

Del resto, come «cominciarono ad apparire i lumi di questo Sole» anche gli scrittori cominciarono a lodare Giovanna e don Scipione raccoglie le poesie «di diuersi uomini in diuersi tempi» per comporle in un volume. Le virtù riconosciute a Giovanna sono compendiate in grandezza d'animo e di sapere, o si mostrano nei connotati propri della moglie angelicata. Giovanna, è esemplare come moglie e madre e, naturalmente, per quanto riguarda l'aspetto, possiede bellezza e grazia «più tosto celestiali, che humane».

Ma se l'animo e il volto della donna lodata rimangono velati, fluttuanti nell'anodino di generici attributi che si riprodurranno all'infinito nelle quasi trecento composizioni poetiche di cui Giovanna è destinataria, vengono ben precisati gli esempi del valore e della grandezza degli antenati, del «gran Georgio Castriota, nominato Scanderbego, et di Ferrando, padre di questa Signora Duchessa, il quale essendosi incontrato con Francesco Re di Francia da solo a solo in Pauia, hauria riportato intiera vittoria di quel valoroso Re, se non gli si slacciaua la

visiera dell'elmo, per la qual cosa egli fu morto a disgratia».

D'altra parte, Scipione de' Monti, con accorta strategia, allarga il raggio d'azione encomiastica presentando la raccolta delle *Rime* anche come omaggio al figliolo di Giovanna, il duca di Nocera, «perché egli ha in molta veneratione la madre, et è amato da lei sopra ogni altra cosa, e perché le cose dell'uno possono ancho dirsi dell'altro, come perché tutti questi valenti huomini, che scriuono in lode di lei, sono la maggior parte molto affettionati al valore di questo Signore [...] Il quale [...] oltre la nobiltà grande della sua famiglia, dalla quale, quasi come dal cauallo Troiano sono usciti tanti heroi in tanti tempi [...] è molto intendente delle lingue più belle, et delle scientie, et sopra tutto della poesia».

Già dalla premessa di don Scipione affiora un quadro nitido di costume, il culto del personaggio autorevole imposto da un protocollo che regola un mondo codificato in tutte le sue articolazioni, irrigidito nelle norme e nei precetti di comportamento sociale.

Per la cura di Scipione de' Monti intervengono nelle *Rime* firme come quelle di Angelo di Costanzo, Berardino Rota, Luigi Tansillo o Galeazzo di Tàrsia, letterati di grido dell'ambiente meridionale; la raccolta si allarga con le prove poetiche di intellettuali di buona levatura e con i versi di numerosi dilettanti che volenterosamente si cimentano nel rimaneggiamento di un materiale spesso semanticamente svuotato in cui prevale il segno artificiale della parola.

Nel mettere insieme il volume di omaggio don Scipione riesce a riunire nel suo laboratorio poetico artisti noti e modesti operatori letterari e «fondamentale diventa [...] osservare un'analogia di fondo nel comportamento della scrittura di questi letterati domenicali e di quella di letterati più insigni e di professione tali; perché ciò viene a segnalare l'esistenza d'una norma generale media entro la quale è possibile registrare l'intero arco delle esperienze poetiche di quest'epoca, dal livello più basso a quello più alto d'invenzione formale»<sup>25</sup>.

De' Monti instaura un produttivo rapporto anche con lette-

<sup>25</sup> A. Quondam, in *Storia di Napoli*, cit., p. 411.

rati che vivono fuori dalla cerchia culturale napoletana e aggiunge alla raccolta di 'lodi' le prove poetiche di Alessandro Piccolomini, di Ludovico Castelvetro o di Scipione Ammirato.

Una sezione della silloge si allarga su un piano internazionale; Scipione, per meglio celebrare la duchessa, vedendo che i componimenti che aveva raccolto non erano sufficienti per un volume, scrive «a tutti quei pellegrini ingegni, che hanno maggior grido in Europa, et che sono di mia notitia, perché mi hauessero aiutato a fornire così lodeuole impresa. E così buona parte di costoro l'hanno tolto a celebrare, et chi ha tocco una parte, e chi un'altra delle sue tante eccellenze, e essene fatto un volume ben grande»<sup>26</sup>.

In sostanza l'apertura 'europea' è data da una sezione formata da 27 sonetti in lingua spagnola; le poesie in volgare toscano e in castigliano convivono, nel volume, con un nutrito gruppo di versi latini: fra questi ultimi emerge un carme di Bernardino Telesio che, l'anno successivo alla pubblicazione delle *Rime*, pubblica l'edizione *ne varietur* del suo *De rerum natura iuxta propria principia*, dedicata al duca di Nocera. Il filosofo cosentino è un sincero estimatore della duchessa: sullo sfondo di una prospettiva encomiastica gli esametri firmati da Bernardino Telesio si distaccano dalla *summa* di situazioni letterarie rimesse continuamente in circolo<sup>27</sup>, e raggiungono note di toc-

<sup>26</sup> Si veda la premessa di de' Monti, *Ai lettori*.

<sup>27</sup> All'interno di una norma generale media di scrittura, nell'astratta ridda di formule celebrative che si rincorrono nei componimenti encomiastici, è possibile anche che un letterato cada in tentazione: il cosentino Sertorio Quattromani, amico di Scipione de' Monti e al servizio del duca Ferrante Carafa, «si rivela un illustre recidivo nella poco nobile arte della falsificazione: [...] partecipa alla pubblicazione di una raccolta di versi per Giovanna Castriota Carafa, inserendovi suoi componimenti come se fossero di famosi letterati (ad esempio di Onorato Fascitelli, di cui si favoleggiava possedesse l'autografo), o facendo figurare come dedicati alla Castriota sonetti di Galeazzo di Tarsia composti più di sessant'anni prima» (C. Vecce, *Iacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*, Padova, Ed. Antenore, 1988, p. 173); di D. Honorato Fascitello (incluso nella *Tavola de gli Autori* con questa nota «Vescouo dell'Isola scriue così latinamente che non cede punto a quegli antichi Romani che scrissero con tanta perfettione. Scriue ancho in lingua toscana et non senza molta vaghezza. Fu molto chiaro et famoso a suoi di, et fu molto celebrato dal Bembo, dal Casa, e dal Flaminio, et de gli altri che furono in quei tempi»), le

cante effusione di concetti, con la ripresa di motivi ricorrenti nella speculazione filosofica telesiana, d'immagini dense di significati: un componimento non formale, quindi, che si distingue dai molti testi veicoli di operazioni virtuosistiche, di ripetizioni impeccabili ma manierate e superficiali presenti nelle *Rime*<sup>28</sup>.

\* \* \*

6. Il vasto materiale offerto dai versi in lingua toscana (277 sonetti, varie odi e canzoni), come avverte de' Monti nella nota *Ai lettori*, occupa la prima e più consistente sezione del florilegio: «Quantunque paresse più ragioneuole che prima si haessero a porre le cose scritte in lingua Latina, per essere ella più antica, e come madre della nostra lingua Toscana, habbiamo nondimeno voluto porre prima i componimenti Toscani, come

*Rime* riportano un sonetto: «Icaro io son, che con cerate piume / mi inalzo al sol del vostro immenso honore, / qual semplice animal che per costume / vola a la luce, oue si incende et muore. / Et temo che non strugga et non consume / la cera del desire il troppo ardore / si sono ardenti i rai del vostro lume, / onde caggia nel mar del proprio errore...». Di Galeazzo di Tarsia, presentato nelle *Rime* come «cavaliere cosentino non men valoroso nell'armi che felice in scriuer versi», Scipione de' Monti riporta due sonetti: «Si affaticano inuan Donna reale / mille alme penne et mille puri inchiostri / a ritrarre il men bel degli occhi vostri, / che mal somiglia al Sole opra mortale...» e «A Voi de i fondi suoi muscosi mari / apra Theti i più ricchi et bei tesori / et l'Indo et il Tago i lor riposti onori, / et Tiro i pregi suoi più colti et rari...». Il Quattromani non compare nelle *Rime* come autore ma come destinatario di un sonetto di Scipione de' Monti.

<sup>28</sup> Infatti gli esametri che aprono l'elogio tributato da Telesio a Giovanna esprimono l'ammirazione per la duchessa ma dichiarano che la filosofia è stata la passione dominante del poeta: «Ni me divina incedens Sapientia forma / totum in amore sui primis tenuisset ab annis, / quam per inaccessos calles perque inuia vulgo / passibus haud timidis sectans, alia omnia liqui, / tu mihi primus amor, tu maxima cura fuisses, o Graiae et Latiae gentis decus». Nell'apografo di Sertorio Quattromani, *Istoria della Città di Cosenza*, si lodano i versi di Telesio «i quali sono tali che sarebbero ammirati da Virgilio e dagli altri antichi se essi fossero in vita...». Cfr. L. De Franco, *Filosofia e scienza in Calabria nei secoli XVI e XVII*, Cosenza, ed. Periferia, 1988, pp. 90 e 118-119; R. Sirri, *Il carme di Telesio a Giovanna Castriota*, in «Atti dell'Accademia Cosentina - Anno Telesiano (1588-1988)», Cosenza, Accademia Cosentina, s.a. (ma 1988), pp. 39-69.

più conosciuti e più desiderati da tutti i nostri, e poi i Latini...». La miriade di componimenti documenta con infinità di variazioni la sua prevalente funzione cortigiana; l'unità tematica data dall'encomio si rafforza col luccichio formale del linguaggio colto, della retorica astuta che avvolge ogni messaggio in una luce fredda e riflessa.

L'esaltazione corale della dama non si allontana, negli interventi sul materiale tematico obbligato, dalla prassi e dall'ideologia propria della condizione aristocratica del cantore e, contrariamente all'esempio fornito dal carne latino di Telesio, tale condizione si concretizza soprattutto nell'artificiosità che regola l'esercizio di questa scrittura poetica, tagliando ogni relazione con la realtà o con l'intima possibilità d'invenzione e di rinnovamento.

I singoli tasselli che formano il *corpus* poetico esibiscono soprattutto variegate modulazioni sulla donna esaltata, sottopongono il tema di base a processi dilatatorii, ad articolazioni e a moltiplicazioni. Viste nell'insieme le soluzioni operative adottate dagli autori configurano la ridda combinatoria e lo sforzo compositivo di un procedimento puramente accademico<sup>29</sup>.

Nel gruppo di autori riunito nelle *Rime* appare inoltre nettamente «il senso d'una condizione aristocratica dell'esercizio poetico, che è prima di tutto strumento di comunicazione tra

<sup>29</sup> «Molto spesso nella raccolta ricorrono situazioni tematiche identiche, sollecitate certo dalla condizione celebrativa ristretta (le 'lodi' della Castriota) ma anche prova ulteriore di come quei letterati (e ancora una volta: non solo per il loro esserlo da dilettranti, e come tali con una certa più esigua capacità d'invenzione: ma proprio per questa loro condizione 'scolastica', cioè aderente al massimo alla norma e all'uso medio, tanto più indicativi delle proporzioni reali della situazione) fossero chiusi all'interno della loro concezione (e/o prassi) elitaria della scrittura poetica, come scrittura di risponderne e citazioni, palesi od occulte, tra membri d'uno stesso gruppo e impegnati nell'elaborazione d'un linguaggio comune chiuso e quindi carico di rinvii e sollecitazioni a riprese tematiche e lessicali», ribadisce A. Quondam, in *Storia di Napoli*, cit., p. 412. D'altro canto è significativo, per contrasto, il fervore e la partecipazione che anima, negli stessi anni, la gara poetica con cui gli intellettuali napoletani celebrano e piangono la morte di Maria d'Ávalos e di Fabrizio Carafa, gli amanti sorpresi e uccisi dal marito della dama.

letterati che ne conoscono i sottili congegni di costituzione e d'esecuzione, nonché di decifrazione e lettura»<sup>30</sup>.

Sotto la cappa cortigiana la scrittura poetica è impegnata in un lavoro che infoltisce l'insieme di reminiscenze petrarchesche; ma in effetti i testi finiscono per confermare il proprio distacco nei confronti del petrarchismo, che «costituisce il repertorio fondamentale di temi e figure retoriche per tutte le composizioni che la raccolta presenta, ma viene strumentalmente utilizzato come mediazione per un'operazione che in sostanza è di astrazione e di sganciamento dal rapporto sia con i nuclei problematico-filosofici del petrarchismo, sia, più generalmente, con la realtà in senso storico e naturale»<sup>31</sup>.

I testi evidenziano, comunque, la probità 'artigianale' con cui i verseggiatori si ricollegano alle strutture culturali della società nobiliare, e alle sue precise strategie, nella raffinata «scrittura d'esecuzione» permessa dall'accettazione codificata di processi e immagini topici e dal gusto della variazione<sup>32</sup>.

La raccolta poetica, che si accresce per l'influenza di elementi della tradizione, acquista una sua esemplarità storico-culturale quando si rivolga l'attenzione ai diversi livelli di realizzazione dell'esercizio poetico. È stato osservato a questo proposito che «il margine assegnato all'operazione poetica è, dunque, quello della ricerca di nuove disposizioni e articolazioni della struttura formale» mentre la ripresa del linguaggio poetico diviene una sorta di dialogo e di emulazione<sup>33</sup>.

Cortigiani e burocrati si professionalizzano in quanto poeti. E la loro mansione sempre più frequentemente si restringe a quella specialistica di tecnici della bella forma per rivestire immagini e concetti obsoleti.

Alla ricerca di possibilità espressive innovatrici del tradizionale circuito lessicale e sintattico si può ascrivere il gusto di Alessandro Flaminio per una visione astratta, irrelata della

<sup>30</sup> A. Quondam, op. cit., p. 411.

<sup>31</sup> Ivi, p. 411.

<sup>32</sup> M.G. Profeti, *Scrittura d'esecuzione e scrittura d'eversione*, in *Quevedo: la scrittura e il corpo*, op. cit., p. 28.

<sup>33</sup> A. Quondam, op. cit., p. 412.

duchessa: «Non vide Hesperia mai pianta più bella / di questa, a cui fur tanto i cieli amici, / che di ceppo real ebbe radici...» che si scioglie nell'elativo dell'asserzione finale: «Sacre penne di Phebo, et honorate, / voi ben potete lei pingere in carte, / ma perde l'opra pareggiata al vero».

Il tono declamatorio di una trama enfaticamente intessuta di interrogazioni retoriche prevale nella lunga canzone di Annibal Vaschi: «A tanta impresa, a così gran lauoro / ... / non oso io già; et chi fia il mio sostegno? / ... / Chi vide mai tanta beltade et tanta / prudenza far sì gloriosa coppia?...». Fabricio Colonna opta per le sequenze astratte e metaforiche che si dispongono in una serie di domande: «Qual mole è questa, che in su cresce e parmi / che tenti auer per suo confine il cielo? / un tempio che sprezzar del tempo l'armi / ben può...».

Luigi Tansillo loda la duchessa rinunciando a lodare «Poiché lingua, né stil, non può lodarui, / quanto si conuerria, tacer di voi, / e la loda maggior, che possa darvi». E lo stesso espediente retorico è usato da Tarquinia Molza: «Meglio è tacer gran bene, / che dirne poco, o come non conviene.»

Il sonetto di Costantino Ceuli offre una disposizione simmetrica realizzata con sequenze speculari o con immagini in contrasto: «Chiude il Sol ne l'ocaso un altro Sole / n'apre il dì d'un più bel chiaro oriente, / scalda noi quel, ma in sé l'ardor non sente, / questo è pur gielo, e ogniun'incender suole».

Un sonetto di Cesare Ferro presenta una lunga serie di proposizioni parallele, tutte con modo infinitivo: «Tener soggetti i gran nemici interni, / di se non fare a la fortuna parte, / posseder quanto ha ben natura et arte, / ...» che si scioglie con arguzia nella terzina conclusiva: «con gli occhi ardere il ghiaccio, il lume al giorno, / vigore a l'alme et l'alme ai corpi torre, / opra è del senno et del tuo viso adorno».

Aprè un sonetto di don Cesare Carafa un'elencazione in costruzione mista asindetico-polisindetica: «Archi, statue, trofei di marmo et di oro / s'ergano Castriota al nome vostro, / albergo di virtù, fido ristoro / di quanti spregian perle et gemme et ostro». L'accumulazione di nomi di fiumi ricorre in Lisabetta Aiutami Cristo, gentildonna palermitana, presente nella raccolta con Tarquinia Molza nipote dell'umanista Francesco Maria (e con una poetessa, Virginia N., che è identificata, nella

finale *Tavola degli autori*, come una «valorosa donzella» di cui è ignorato il cognome e la patria). Lisabetta scrive: «Passine il suono il mare / passine le montagne, / [...] et giunga a le campagne / che il Nil col limo suo può fecondare. / Et giunga doue il Reno / riga il neuoso piano / et doue il Tago Hispano / ha ricco d'oro il pretioso seno».

Le variazioni sul tema portano ad ampie inserzioni di versi plurimembri: «Al gentil, a la grazia, a la beltade, / al dolce, a le maniere accorte et buone, / al vago, al saggio, al graue e a l'onestade» scrive G. B. Vitale, o alla «costituzione di alcuni sonetti in *Summationsschema*»<sup>34</sup>; le due strutture formali si trovano in quest'esempio ancora di Vitale: «Poiché ogni dotto, ogni purgato inchiostro, / et con penne et con carte non può tanto / segnar, che mostri entro il bel tempio santo / picciola parte del grande esser vostro, / né basta a sì grande opra il tempo nostro...» dove i termini dell'elencazione si compongono e si riassumono in una chiusura arguta nella terzina conclusiva: «al vostro alto sembiante et signorile / consacro et dono con la testa china / inchiostro, carta, penna, tempo et stile».

Nella raccolta Castriota il rinnovamento del repertorio di figure stilistiche convenzionali si avvale della disposizione simmetrica o della disposizione correlativa degli elementi dei versi, come in un esempio del monaco cassinese Gervasio da Napoli che s'inizia «Chi vuol vedere uniti in human velo / virtù, senno, valore et gentilezza...» e presenta nella terzina conclusiva una regolare *rapportatio*<sup>35</sup>: «Né il prisco, né il futuro o il secol nostro, / fra quanto Febo splende et scalda et ruota, / vide, vede o vedrà simile a lei».

In una sequenza della lunga canzone di Fabrizio Marotta la tendenza vocativa del discorso si prolunga con l'inserzione di una serie di versi col pronome relativo *chi* in funzione d'anafora: «Chi col senno, il valor, la puritate / può con lingua mortal narrare a pieno? / La speranza, la fe, la caritate, / onde hai lo spirito d'ogni parte pieno. / Chi la giustizia mista con pietate? / Chi in un del tuo voler lo sprone e il freno? / Chi l'humiltà

<sup>34</sup> Quondam, op. cit., p. 414.

<sup>35</sup> Ivi, p. 413.

congiunta con altezza / tutte piene di onore et di dolcezza?».

Molti poeti si avvalgono dei «lessemi topici della 'languè' del metaforismo petrarchista, che àncorano la lode della donna bella ai campi semantici dell'oro, il colore e la luce»<sup>36</sup>: così nei versi del Marotta, «Chi vide mai sì bene in un contesti / bianchi ligustri con vermiglie rose?». Ancora, sul piano dei contenuti, nel tessuto di testi diversi acquistano funzionalità i tre semi, *oro, colore, luce*: «Se scriuer l'oro, i bei robini et l'ostro, / i bianchi gigli e le vermiglie rose, / che in voi per farui bella il Ciel ripose...» di Galeazzo Florimonte, o la versione di don Gaspar Rotoralto: «Quando l'honesto riso / scuopre le perle e i due rubin vagheggia, / [...] et se i chiari zaffiri vibra o moue, / o il biondo crin commette a l'aura in grembo...». Nel Grignetta un catalogo di elementi preziosi e di fiori adombra i tratti del viso visto dall'alto in basso, secondo il canone medievale: «Terso oro, netto avorio et chiaro lume, / vermiglie rose e senza stecchi et spine, / perle, robini et vive et fresche brine...».

Nel sonetto di Napoleone Prato la metafora che allude alla dama, «Questa rocca reale inuitta, altera, / che larga fossa d'honestà difende, / ... / di pietra ha i fregi luminosi et nera, / la porta ha bianche perle senza mende, / l'uscio con due robin si chiude e accende, / e vince il tetto d'oro la quarta sfera...», ha, come è stato osservato per la donna immaginata nel sonetto 228 di Góngora, «una opulenza di colori e di comparazioni iperboliche, che invece di qualificarla la sfumano in una descrizione manieristica indifferente e impersonale, e perciò in una assenza»<sup>37</sup>.

Nel sonetto caudato di Angelo di Costanzo la insistita similitudine mitologica delinea un astratto *collage* di dee, una composita immagine muliebre: «Tante bellezze il cielo ha in te cosparte, / che non è al mondo mente sì maligna, / che non conosca che tu dei chiamarte / Noua Ciprigna / [...]. La maestà del tuo bel corpo avanza / ogni altra al mondo, et par che ti inco-

<sup>36</sup> L. Terracini, *Góngora tra il nulla e l'oro (Il sonetto «Ilustre y hermostima María»)*, in AA.VV., *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, a c. di G. Calabrò, Napoli, Guida, 1987, p. 161.

<sup>37</sup> M. di Pinto, *Mientras por competir con Garcilaso*, in AA.VV. *Identità e metamorfosi...*, cit., p. 80.

rone / di gloria tal, che sei ne la sembianza / Nuoua Giunone...».

Talvolta, invece, la costruzione letteraria sempre sostenuta e vigilata si ammorbidisce nella grazia naturalistica e nella viva attenzione ai particolari riflessi dalla similitudine che apre il sonetto di Francesco Motta: «Come i gigli, le rose e le viole / chinate e chiuse da notturno orrore, / aperto a sparger poi soave odore / si drizzan tutte a l'apparir del sole...»; la tensione delle formule enfatiche e celebrative si allenta nel tono descrittivo e si scioglie a sorpresa nella arguzia conclusiva del sonetto di Giò. Giacovo Mettolo: «Hor si vedranno queste picciole onde / diuentar nel mio sen piccioli argenti, / et forbiti ori di splendor lucenti / ciò che sotto il bel vago humor s'asconde [...]. Già veggio l'Arno, il Po, l'Adice e il Tebro / portare invidia a le mie acque terse [...] Così colmo di gioia et d'amor ebro / dicea Sebeto il dì ch'al mondo aperse / l'inuitta Castriota i chiari lumi».

\* \* \*

7. I testi poetici sanciscono e convalidano la perentoria affermazione di Scipione de' Monti quando si dirige ai lettori delle *Rime*: «ella ha in sé tutti quei duoni che può diffondere il cielo qui fra noi et che può costringere gli animi più eleuati a riverirla et a celebrarla»; de' Monti è anche il più prolifico autore di omaggi poetici a Giovanna e i suoi sonetti formano il nucleo attorno al quale si andranno aggiungendo altri componimenti di autori e lingue diversi.

Scipione coordina l'encomio corale strutturando il volume con piena coscienza progettuale: una sezione delle *Rime* contiene uno scambio epistolare in versi che anima l'uniforme superficie della raccolta lasciando scorgere in filigrana il movimento e la gestione dei testi poetici.

Con i sonetti di de' Monti in sollecitazione e richiesta di 'lodi' per la duchessa di Nocera, e le relative risposte dei letterati invitati a collaborare alla raccolta, s'intesse un dialogo a distanza, sullo sfondo degli interessi culturali che s'irradiano dalla corte vicereale. I sonetti di corrispondenza aprono, inoltre, uno spiraglio sull'attività del gruppo di aristocratici intellettuali. L'usanza dello scambio epistolare in versi è mantenuto vivo nella corte napoletana ed è attestato, fra altri, dai sonetti

che il Tansillo, il Carafa, il Rota e il Di Costanzo scambiano con Ludovico Paterno, il poeta che tende ad amplificare e ad estenuare i nuclei essenziali della poesia petrarchistica e riunisce nel *Palagio d'amore* le celebrazioni e le offerte encomiastiche alle personalità più cospicue della nobiltà napoletana.

Nell'articolazione delle *Rime*, i sonetti che compongono questa trama dialogica individuano una rete di rapporti fra autori, testo e scrittura. Lo stesso Scipione ricorda, nell'introduzione alla corrispondenza, di aver sollecitato «con sonetti et con lettere tutti quegli huomini famosi d'Italia et altre parti di Europa [...] Et perché buona parte di costoro hanno risposto a i miei sonetti, o mi hanno prouocato a rispondere co i loro», de' Monti allarga la silloge pubblicando questo confronto dialettico che appare ben ancorato al livello linguistico, tematico e ideologico vivo nella società cerimoniale del momento.

Mostrando gli ingranaggi del meccanismo poetico il curatore della raccolta sembra voler sottolineare «non solo il procedimento tutto interno della sua costituzione (assegnando a questa sezione il compito di narrare la raccolta stessa: un elemento importante — questo — di connotazione manieristica, che consente di definire la funzione di questa sezione — senza troppo forzarne i termini — come di 'metaraccolta'), quanto in particolare la condizione del lavoro di scrittura poetica su materiali altrove definiti e quindi la condizione stessa degli autori»<sup>38</sup>.

Ufficiale e gentiluomo, il poeta de' Monti non si sottrae a una professione di modestia e si scusa per la propria presenza nella silloge: «Et comeché io fra tanti valenti huomini paia a punto, come vn'oca fra i cigni, ho voluto nondimeno lasciarui i miei sonetti, sì perché raggionano delle lode di quella Donna [...] come ancho perché danno qualche luce alle compositioni di questi gentilissimi spiriti che hanno voluto onorarmi coi loro scritti». Don Scipione, senza perdere di vista il senso della propria partecipazione alla 'lode' (in fin dei conti, è lui il promotore della celebrazione encomiastica di Giovanna ed il maggior 'produttore' di versi in onore della duchessa), cerca di ridimensionare i propri meriti definendosi spiritosamente un'oca in

<sup>38</sup> A. Quondam, op. cit., p. 412.

rapporto agli altri partecipanti alla silloge raggruppati, invece, sotto l'insegna dei poeti, il bianco cigno che, dagli *Emblemata* di Alciato, dilagò dall'Italia umanistica per tutta l'Europa.

Don Scipione propone alla libertà interpretativa del lettore l'opera che va componendo con meticolosa cura sotto gli occhi dei destinatari dell'omaggio ai quali si rivolge in diverse occasioni fra il gennaio e il giugno del 1585, nel completamento di un *puzzle* poetico aperto ai personaggi in vista della corte; d'altro canto egli interpreta il gusto degli artisti e del pubblico e il libro dedicato a Giovanna nasce, come le opere della letteratura cavalleresca, in ambienti che si compiacciono di ritrovare nel genere l'immagine sublimata della società aristocratica nella quale vivono<sup>39</sup>.

I sonetti di corrispondenza confermano la solidarietà culturale e l'unilateralità del 'punto di vista' ideologico degli autori, forniti tutti delle stesse credenziali di letterato cosmopolita.

Riformulata nei termini del codice demontiano, la testimonianza di lode resa dalla corrispondenza poetica scorre su un filo diretto, teso fra scritture diverse, che diviene guida al gioco delle interferenze di voci incastonate nell'intreccio di varianti e di citazioni, nell'insieme che regola scritture e lingue differenti: un raffinato meccanismo reso possibile dal gusto della variazione pur nell'accettazione di formule e di immagini già codificati.

Più di cinquanta sonetti sono accolti nella sezione riservata alle 'missive' in versi: in prospettiva sincronica, nella maggior parte dei sonetti accoppiati (di domanda e di risposta) si notano, entro ovvie diversità sintattiche e stilistiche, chiare affinità sul piano della scrittura, dei livelli metrici e lessicali: il legame di contiguità proposto dalla interrelazione semantica che si stabilisce tra il sonetto di richiesta e il suo *pendant* poetico si rafforza, sottolineando la rispondenza tematica, con l'adozione di un criterio di contiguità formale: il sistema di rime di un sonetto-invito diventa sistema di parole-rima nel sonetto di risposta, nel senso che l'autore di quest'ultimo riprende nel proprio componimento non solo la sequenza delle rime dell'invito,

<sup>39</sup> Cfr. M. Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1976, p. 98.

ma l'intera serie di parole in rima come calco, immagine isomorfa del sonetto invariato.

Le catene di versi dei due sonetti coincidono specularmente nelle parole-rima, e i parallelismi fonico-lessicali attraversano le singole coppie di componimenti che si susseguono in diadi confermate dalla puntualità delle concordanze. Avvalendosi di un artificio già presente nella poesia provenzale, i testi abbinati rafforzano il significato giocando sul funzionamento dei significanti, il virtuosismo formale sottolinea nel tessuto tematico le coincidenze fra le singole coppie di esercizi poetici, all'interno di una stretta interdiscorsività.

I sonetti di invito e di risposta scambiati fra Paolo Pacello (il cui canzoniere amoroso e politico documenta un pacato ricordo col classicismo cinquecentesco rispetto alle evoluzioni manieristiche compiute dai contemporanei) e Scipione de' Monti esemplificano la perizia versificatoria della rielaborazione speculare e della concordanza lessicale nella trama testuale dei due sonetti:

*Paolo Pacello a Don Scipione de' Monti Risposta di Don Scipione a Paolo Pacello*

<p>Tu, che il tuo magno et sì famoso stile con nuoue ale di gloria al ciel leuato, in real Donna hai con stupor girato gli occhi tutti del mondo infermo et vile;</p>	<p>Non mosse man così pregiato stile, né ingegno pellegrin fu mai leuato da vanni de' pensier, ch' a lei girato non sia Pacelli mio tarpato e vile.</p>
---	---

<p>tu, che quanto ha di raro e signorile là nel bel rio del gran destriero alato, con sì illustre lauoro hai deriuato a coltura del'opera gentile;</p>	<p>Ben tu, con quel dir grande, et signorile, che in ciel portonne il chiaro spirto alato Del Casa, et c' hora in terra hai deriuato, la fai famosa andar Cigno gentile.</p>
--	--

<p>tu ripriega per me beato amico, se fiso gli occhi anch'io nel' infinite merauiglie, onde appar tanta fra noi;</p>	<p>A me fu solo in ciò destino amico di destar te, che scorgi l' infinite faci di gloria, onde ella abbagliò noi.</p>
--	---

<p>quando cantar dourei piangendo io dico: Deh, chi fia più che pari in terra ad- dite a Duci, a Regi, a suoi sì chiari Heroi?</p>	<p>Del canto altrui più dolce affermo et dico che sia il tuo pianto, onde conuien s'ad- dite questa alta Semidea, quei sommi Heroi.</p>
--	---

Le pagine dedicate ai sonetti scambiati fra de' Monti e i letterati invitati a collaborare alla raccolta, confermano, almeno in

parte, il ruolo del poeta cortigiano, chiuso entro una struttura culturale e politica, che opera adeguandosi ingegnosamente a un materiale semanticamente svuotato: questa *mise en forme* conferisce unità a un complesso eterogeneo; per il Quondam il circuito che si stabilisce fra de' Monti e i corrispondenti ben definisce la condizione degli autori, elitaria ed aristocratica, «perché postula la possibilità d'una mediazione solo verso l'alto, cioè nei confronti dell'apparato nobiliare, di cui consapevolmente si fa cortigiana, lasciando cadere l'ipotesi rinascimentale di *delectare* e *docere* anche il 'popolo'»<sup>40</sup>.

\* \* \*

8. In appendice alla raccolta Castriota, Gio. Giacomo De Rossi, appartenente all'*entourage* di don Scipione, rispettando gli intenti del curatore, inserisce una tavola di notizie sugli autori e un'avvertenza finale, a conclusione del graduale comporsi del volume di versi.

De Rossi esordisce informando che don Scipione «hauendo egli a partirsi con le sue Galee, mi ha commesso che io faccia imprimere i duoi ultimi fogli [...] et però io gli ho fatti imprimere, e ci ho fatto la Tauola, e ho corretto tutti quegli errori che sogliono incorrere nei libri per colpa dell'occhio humano, che non può vedere ogni cosa».

Nella *Tavola*, fra le scarse annotazioni biobibliografiche poste per individuare molti dei poeti presenti nelle *Rime*, ricorre, talvolta come unica nota caratteristica, l'osservazione «scrive assai bene in tre lingue, cioè toscana, latina e spagnuola». Di Giuliano Barada si dice che «scrive perfettamente nella fauella latina, nella spagnuola e nella toschana, e così in prosa come in verso...»; per Fra Giulio Carrafa, oltre a notare la perizia nelle tre lingue, si aggiunge che «ha tradotto in nostro linguaggio i problemi di Aristotele, e il Galateo del Casa in lingua castigliana...»; per Rinaldo Corso, da Correggio, si ricorda

<sup>40</sup> A. Quondam, op. cit., p. 412. Si veda anche in Quondam, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1975, le pp. 82-91 dedicate alle *Rime* per Giovanna.

che «scriveva bene in quattro lingue, latina, greca, toscana e spagnuola...».

Questa perizia di alcuni letterati italiani nel comporre versi anche in spagnolo è confermata ed esibita nell'ultima sezione delle *Rime* dove si raccolgono 27 sonetti in spagnolo composti da poeti castigliani e italiani.

Con lo scrupolo abituale Scipione de' Monti aveva avvertito i lettori, nella sua premessa, che i componimenti spagnoli occupano l'ultima parte del volume, secondo un criterio che pone «prima i componimenti toscani, come più conosciuti, et più desiderati da tutti i nostri, et poi i latini et ultimamente gli spagnuoli, et perché se ne sono hauuti assai pochi, et perché essi si diedero a poetare dopo i toschani, doue si sono portati così felicemente, che non hanno da inuidiare a fauella niuna».

Se don Scipione ricorda in questa forma il felice incontro del metro italiano con la lingua spagnola, De Rossi azzarda qualche valutazione sui poeti castigliani presenti nelle *Rime*, nelle righe finali della *Tavola degli autori*: «Io non ho molta intelligenza della lingua spagnuola né ho molta cognitione de i personaggi che scriuono in questo libro et però non intendo di parlarne. Ma parmi che don Diego Osorio possa contendere con qualunque de nostri, et così ancho Don Diego Roxas et che il Duca di Sessa scriua così bene come il Petrarca fra noi. Et che i nostri Italiani scriuano così bene in spagnuolo come gli istessi Spagnoli»<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> De Rossi, al contrario di de' Monti, non si avvale, nell'avvertenza finale, di uno stile lambiccato e pomposo che mantiene una buona dose di umanistica *gravitas*; anzi, con sorniona spregiudicatezza e maliziosa vivacità, fornisce qualche notizia interessante per ricostruire una microstoria interna ed esterna al libro: Le *Rime* per Giovanna non contengono tutti i componimenti che sono stati preparati per lei perché «questi scritti prima che fossero posti in libro, sono andati per molte mani, et sono stati trasportati molte volte in Calabria, et molte in Terra di Otranto, et molte in Capua [...] laonde se ne sono perduti assai...» Ma se De Rossi annunzia rassegnato la perdita di quartine e di terzine, mal digerisce la falce di rime operata dalla forbice di un occhiuto regio teologo che ha rivisto l'opera, perché «quantunque i poeti abbiano molte licenze et quantunque si habbia riguardo alle loro iperboli et allo affetto di chi loda, pure non ha sofferto alcune cosette che sentiuano della gentilità; et per vna parolina che ui è stata, ha leuato via tutto il poema». Certamente sarà stato arduo lavoro, per il censore, scoprire «le paroline» nella congerie di quei versi

Nella sua proclamata modestia, De Rossi fornisce anche qualche credenziale discettando con un certo garbo sulla competenza linguistica di una società colta e aristocratica che offre letteratissime prove nell'uso della lingua volgare destoricizzata, unitaria.

In quel momento, a Napoli, la normativa linguistica basata sul canone di adeguazione al modello toscano acquista la priorità nella prassi letteraria. Anche nell'aria rarefatta del gioco letterario e cortigiano, le esercitazioni poetiche si avvalgono di una lingua idonea, in egual misura, alla scrittura e alla conversazione, razionalmente immune da caratteristiche regionali,

---

artificiosi in cui si danno convegno tutti gli dei dell'Olimpo, insieme alle virtù teologali e cardinali, o i tropi più abusati.

C'è poi la questione degli autori: De Rossi non giura sulla fedeltà delle trascrizioni dei componimenti e teme che ci sia qualche difficoltà per i nomi degli autori. Chiede scusa in anticipo e promette di rimediare nella seconda edizione; d'altra parte De Rossi già prevede le critiche che poveranno da autori o da lettori, per invidia o per malevolenza. Ma le cose perfette non sono di questo mondo e perfino il Petrarca «ha potuto fare che fra le sue cose non ce ne siano alcune non buone, questa perfezione non si ha da ricercare in vno infinito numero di tanti autori»; perciò conclude stizzito e perentorio il signor Giacomo: «Basti che la maggior parte sia buona, et che auanzi di gran lunga la quantità delle cose cattive. E però cessino di darci più noia».

Ancora De Rossi mette le mani avanti a prevenire critiche e lamentele: per esempio molti si meraviglieranno perché non vi sono lodi in lingua greca, «per essere i maggiori di questa Signora stati Signori di quei paesi et per essere la greca stata inuentrice delle scienze e della poesia. Ma questo è auenuto perché quella infelice prouincia sta oppressa dalla tirannia de gli Ottomani i quali, fra l'altre loro crudeltà, non vogliono che i poueri Greci attendano alle lettere, et quando quei miseri vogliono che i loro figliuoli ne apprendano, sono costretti a mandarli insino a Venezia».

Nelle note biobibliografiche sugli autori, in cui si fornisce qualche indicazione anche su verseggiatori presenti solo in questa raccolta, c'è un'altra impena: De Rossi non può fare a meno di togliersi l'ultima spina e dedica le righe finali a M. Antonio Mureto che ha cercato di esimersi dal lodare Giovanna adducendo, in una lettera in latino pubblicata nella raccolta, la scusa della vecchiaia e dello stato sacerdotale: ma implacabile De Rossi ribatte che la scusa «è molto vana perché molti prelati carichi di molti anni et di molto senno et di uita santissima hanno scritto in verso le cose loro et sono venuti volentieri a celebrare questa gran Donna». Insomma, con le sue note franche e sbrigative il signor Giacomo lascia scorgere un rovescio di medaglia: il lavoro paziente di don Scipione alle prese con ripicche e malumori dei numerosi verseggiatori.



sostanzialmente asettica, uniforme. Quando il commediografo Cini, nella *Vedova*, mette in bocca a un personaggio napoletano una battuta scherzosamente polemica e rivendicativa «Perché nui auti avimmo lo Boccaccio / e lo Petrarco per mastri; ma vui / avite o le notricce o le fantesche, / o altra simil sorte di persone / ignorante...»<sup>42</sup> è facile cogliere la preferenza per i modelli statutori dell'uniformazione linguistica nell'Italia meridionale e la precisazione che la forma libresca resta il veicolo essenziale dell'idioma usato da questi autori.

Inoltre la lingua straniera «di gran lunga predominante nell'Italia cinquecentesca è lo spagnolo, per l'intensa simbiosi stabilita tra dominanti e dominati»<sup>43</sup>.

A Napoli, come a Roma e in altre corti italiane, si erano stabilite folte colonie di spagnoli, ed «era inevitabile che in Italia, con tanto sentirsi intronare le orecchie la favella di Castiglia, nascesse nelle classi più elevate della società il desiderio di sfoggiare nel discorso parole e frasi spagnuole ed imitare lo stile elegante e fiorito degli scrittori spagnuoli allora più in voga»<sup>44</sup>.

Un comune denominatore culturale presiede le convergenze linguistiche che si verificano in Italia: per lo spagnolo, i gruppi bilingui che operano «con particolare estensione ed effetti dura-

<sup>42</sup> G.B. Cini, *La vedova*, a c. di B. Croce, Napoli, Philobiblion, 1953, p. 90. «Il successo del volgare nell'ambiente napoletano rientra senz'altro tra le consuete conseguenze dell'affermazione di una cultura di corte, ma è anche in stretta connessione con le preferenze apertamente dimostrate dal re Ferrante, nonché da suo figlio Federico, cultore della poesia amorosa» affermano De Blasi e Varvaro, op. cit., p. 262.

<sup>43</sup> B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, p. 329.

<sup>44</sup> A. Farinelli, *Italia e Spagna*, cit., p. 145; col suo linguaggio colorito Farinelli ricorda anche che «i proverbi spagnuoli parevano ai nostri ottima salsa ad ogni intingolo» o che «nel tratto colle cortigiane spagnuole che infestavano l'Italia nel '500 e nel '600 che non brillavano certo per finezza e elevatezza di coltura, come la Tullia, la Franco, il fiore dell'etere nostre, s'usava alla meglio e alla peggio l'idioma di Castiglia. Son note parecchie lettere spagnuole di cortigiane» (ivi, p. 145). Ma, in contrasto con questo giudizio, sulla strana *honestas* di alcune cortigiane cinquecentesche, cfr. di P. Larivaille, *La vita della cortigiana nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 1983; B. Croce, *Veronica Franco*, in *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, III, Bari, Laterza, 1952, pp. 218-234.

turi in ambienti, classi sociali legate alla Spagna per contatti politici, amministrativi e culturali»<sup>45</sup> erano presenti in varie corti. Già a Napoli nel secolo XV, sintetizza Croce, «alla corte aragonese alcuni di quei poeti in volgare scrivevano canzonette e strambotti in ispagnuolo»<sup>46</sup>.

Il ms. Parigino 1035 contiene versi spagnoli «ora anonimi, ora attribuiti a F che probabilmente è Francesco Galeota; alcuni sono dal Mandalari e dal Farinelli [...] attribuiti ad De Jennaro e a Cola di Monteforte...»<sup>47</sup> Alcuni ispanismi si ritrovano nei testi italiani del De Jennaro; «la messe non è abbondante, pure interessa perché attesta che la miscela del linguaggio di *koiné* (dialetto + Petrarca + latino) si arricchisce di un nuovo filone, lo spagnolismo [...]. Tale bilinguismo è la cosciente contropartita linguistica di una duplicità di poetiche e di generi letterari»; il gusto del profumo spagnolo si nota negli esempi del Galeota, «gusto che in questi poeti, compreso il De Jennaro, sa di moda e in parte di improvvisazione celebrativa del mondo di civiltà e di costume della corte di Ferrante I, alla cui luce, abbastanza artificiale, essi poetavano e dettavano cedole di tesoreria»<sup>48</sup>.

Questo gusto spagnoleggiante abbastanza epidermico, do-

<sup>45</sup> G.L. Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e Seicento*, Torino, Giappichelli, 1968, pp. 5-6.

<sup>46</sup> B. Croce, *Italiani che scrissero in ispagnuolo nel Cinque e Seicento*, in *Aneddoti di varia letteratura*, cit., I, p. 441.

<sup>47</sup> M. Corti, Introduzione a *Pietro Jacopo De Jennaro. Rime e lettere*. Bologna, Commissione per i testi di lingua, Casa Carducci, 1956, p. XXXVI.

<sup>48</sup> Ivi, pp. XXXVI-XXXVII e XXXVIII; «È noto, osserva la Corti, che alla corte di Ferrante I si parlava castigliano e che le cedole di tesoreria furono scritte in catalano sino al 1480; ben naturale quindi che i nostri poeti-funzionari aragonesi usino termini spagnoli o scrivano addirittura canzonette spagnole; si ha però netta la sensazione che sia un iberismo a fior di pelle, prodotto dai costumi di una corte, non da una penetrazione spirituale del mondo artistico spagnolo; è questo che non ha notato il Savj Lopez, mentre tale penetrazione la rivelano i poeti del *Cancionero de Stúñiga* nei riguardi della civiltà letteraria italiana». (Ivi, pp. XXXV-XXXVI). Il termine *lindo*, ad es., «è usato come parola poetica nei rimatori napoletani della corte aragonese, in versi che celebrano la 'purezza', la 'nobiltà' e la 'grazia' della donna» ricorda Beccaria, op. cit., p. 224; «nelle *coplas* e *villancicos* spagnoli che circolavano [...] a quei tempi anche nella società italo-spagnola della corte aragonese di Napoli, le coppie *linda dama*, *lindo caballero* erano sintagmi fissi e ricorrenti» (ivi, n 56).

vuto agli usi cortigiani piuttosto che a un'effettiva simbiosi con il mondo artistico e culturale iberico, si prolunga nel secolo seguente: «Galeotto del Carretto raccoglieva poesie spagnuole e ne scriveva egli stesso [...] Che il marchese di Pescara, oriundo spagnuolo, e capitano ai servigi di Spagna, si diletta di scrivere versi in ispagnuolo, non è cosa da far meraviglia [...] In italiano e in ispagnuolo poetava il principe di Salerno, Ferrante Sanseverino [...] Il Tansillo tira giù bravamente alcune terzine in ispagnuolo...»<sup>49</sup> Lo spagnolo è usato in modo virtuosistico, in gara con l'italiano. La società cortigiana mista italo-spagnola della Napoli del primo Cinquecento si rispecchia nella *Questión de amor*, più volte ristampata, nel corso del secolo, in Italia e in Spagna o nei versi spagnoli del *Dechado de amor* scritto in omaggio alle due Giovanne, le 'tristi' regine, e alle loro dame<sup>50</sup>.

L'uso disinvolto dello spagnolo accanto all'italiano appare la consapevole contropartita linguistica di una atmosfera e di una cultura diffusa, dalla fisionomia ben definita, che sgorga dall'immediatezza quotidiana<sup>51</sup>.

Una fra le numerose testimonianze sull'uso, in Italia, dello spagnolo può essere resa dal *Diálogo de la lengua* di Juan de Valdés che vive in Italia, e in particolare a Napoli, in un momento in cui la potenza spagnola era al suo apogeo e con essa la diffusione della lingua e della cultura spagnola. «Gli italiani potevano di quando in quando deplorare quest'influsso, come si dovevano del dominio politico straniero, e sottoporre a critica gli usi e i costumi di Spagna; ma d'altra parte non potevano negare una certa affinità tra loro e gli spagnoli, come fa Castiglione, il quale appunto è pronto ad aprire le porte dell'italiano a voci castigliane quando la materia lo renda necessa-

<sup>49</sup> B. Croce, *Italiani che scrissero in ispagnuolo*, cit., pp. 441-442.

<sup>50</sup> B. Croce, *La Spagna nella vita italiana*, cit., pp. 130-150.

<sup>51</sup> L'uso dello spagnolo è frequente, nel XVI secolo, anche alla corte papale e una delle testimonianze di questo intreccio fra lingue diverse si trova nella *Lozana Andaluza* di F. Delicado: «Al igual que B. de Torres Naharro en sus comedias *Soldadesca* y *Tinelaria*, cuadros de costumbres romanas, Delicado incluye en su obra no sólo palabras italianas, sino también voces latinas, catalanas y portuguesas; hecho que añade mucho color al habla de sus personajes y al ambiente heterogéneo que él intenta retratar» puntualizza B. Damiani nell'Introduzione a *La Lozana andaluza*, Madrid, Castalia, 1984, p. 24.

rio. Valdés non solo scrive a Napoli, dove la penetrazione ispanica aveva ormai profonde radici che risalivano al tempo aragonese, ma viene da Roma, che dall'epoca di papa Callisto III si era andata sempre più ispanizzando. Molti italiani, come gli interlocutori del Dialogo, conoscevano più o meno profondamente la lingua e le usanze spagnole»<sup>52</sup>.

Il pretesto, il motivo occasionale da cui, secondo l'autore, nasce il suo Dialogo, viene dalle domande sulla lingua spagnola che personaggi spagnoli e italiani gli pongono: tra questi «el señor Coriolano, como buen cortesano quiriendo del todo entenderla (porque, como veis, ya en Italia assí entre damas como entre cavaleros se tiene por gentileza y galanía saber hablar castellano)...»<sup>53</sup>.

Invece Giovanni Della Casa non era del tutto persuaso della necessità di parlare le lingue forestiere «si come soglion fare

<sup>52</sup> L. Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, Torino, Stampatori, 1979, pp. 11-12.

Il Bembo, che per compiacere Lucrezia Borgia aveva provato a scrivere spagnolo e a tradurre da quella lingua, sa bene come la lingua dei personaggi autorevoli sia imitata e che «a' nostri uomini e alle nostre donne oggimai altre voci, altri accenti avere in bocca non piaceva, che spagnuoli» (P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, in *Trattatisti del Cinquecento*, I, a c. di M. Pozzi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1978, p. 93); il Castiglione, vorrebbe che il cortigiano «non solamente pigliasse parole splendide ed eleganti d'ogni parte d'Italia, ma ancora laudarei che talor usasse alcuni di quelli termini e francesi e spagnoli, che già sono dalla consuetudine nostra accettati...»; e ancora: «Il medesimo intervien del saper diverse lingue; il che io laudo molto nel cortegiano, e massimamente la spagnola e la francese: perché il commercio dell'uno e dell'altra nazione è molto frequente in Italia...» (B. Castiglione, *Il libro del cortegiano* in *Opere* di B. Castiglione, G. Della Casa, B. Cellini, a c. di C. Cordié, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1960, pp. 59 e 135); Castiglione vagheggiava una elegante ed eclettica modernità linguistica: in questo «ha presente la realtà di una società dirigente la politica e il gusto; una società di gravi diplomatici e di piacevoli dame, più raffinata e più composita, ma non diversa sostanzialmente da quella che è il centro implicito della norma dettata alla lingua secondo Valdés» (L. Terracini, op. cit., p. 18); d'altra parte il confronto continuo fra lingua italiana e spagnola traspare nell'opera di Valdés, ossia «toma conciencia de sí un estado idiomático que durante mucho tiempo caracterizó a las colonias españolas en Italia» ricorda J.F. Montesinos nel Prologo alle *Cartas inéditas de J. de Valdés al Cardenal Gonzaga*, Anejo XIV, «Revista de Filología Española», Madrid 1931, p. 97.

<sup>53</sup> J. de Valdés, *Diálogo de la lengua* a c. de J.M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1985, p. 41.

alcuni che per la lor sciocchezza di sforzano di favellar del linguaggio di colui con cui favellano, quale egli si sia, e dicono ogni cosa a rovescio; e spesso avviene che lo Spagnuolo parlerà italiano con lo Italiano e lo Italiano favellerà per pompa e per leggiadria con esso lui Spagnuolo; [...] Favelleremo adunque noi nell'altrui linguaggio qualora ci farà mestiero di essere intesi per alcuna nostra necessità...»<sup>54</sup>.

Comunque in quest'epoca gli scambi 'internazionali' sono quanto mai intensi e continui: «diplomatici, venturieri, tecnici e artisti viaggiano da un capo all'altro dell'Europa al servizio di tutte le corti e tutte le bandiere»<sup>55</sup>; la lingua usata da questi personaggi è ricca di prestiti poliglotti, e con il solito realismo il Castiglione registrava e accettava questo fenomeno.

Si verifica quindi la condizione preliminare per l'immissione nei testi letterari di inserti linguistici che sfruttano il forestierismo quale strumento stilistico; tuttavia il contatto diretto di due gruppi di parlanti alloglotti non è la causa principale di questi fenomeni. Lo spagnolismo 'letterario' cinquecentesco o secentesco, difatti, molto spesso non è «direttamente proporzionale al grado e profondità di osmosi linguistico-sociale...»<sup>56</sup> Per ottenere l'impasto linguistico è rilevante anche

<sup>54</sup> G. Della Casa, *Galateo*, in *Opere* di B. Castiglione, G. Della Casa, B. Cellini, cit., p. 415; nella traduzione spagnola del *Galateo* si suggerisce che ciascuno parli la propria lingua con queste parole: «Y hase visto el italiano hablar en castellano por pompa y gallardía con el español, y el español con él en italiano, y ir rebentando el uno y el otro; y con facilidad conocerán en entrambos que hablan mal...» cfr. Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español*, a c. di M. Morreale, Madrid, C.S.I.C., 1968, p. 166. Già agli inizi del secolo, in Italia, Antonio De Ferrariis, detto il Galateo, si era sdegnato per l'invadenza delle mode spagnoleggianti, ricorda Croce, *La Spagna nella vita italiana*, cit., pp. 112-126. Nella seconda metà del XVIII sec. si attenua e si spegne in Italia la tradizionale conoscenza dello spagnolo; alla prima metà del '700 appartiene, invece, esempio di esperienza inversa, una raccolta di poesie e un'orazione in lingua italiana composte da Ignacio de Luzán, durante il soggiorno a Palermo, ora edite a c. di G.B. De Cesare, *Ignacio de Luzán a Palermo, 1723-29 (Una orazione inedita e delle rime dimenticate in lingua italiana)*, «Quaderni di lingue e letterature straniere», 2, II, 1977, pp. 41-90.

<sup>55</sup> B. Castiglione, *Il libro del Cortigiano*, a c. di G. Preti, Torino, Einaudi, 1960, p. XVII dell'introduzione.

<sup>56</sup> G.L. Beccaria, op. cit., p. 262.

la disposizione, la conoscenza individuale della lingua forestiera: gli intellettuali che in Italia vivono a contatto con gli spagnoli ne apprendono la lingua e la inseriscono nella propria scrittura; ed è emblematico, in proposito, l'esempio del Tansillo, amico, con altri poeti napoletani, di Garcilaso de la Vega.

Inoltre è frequente il fenomeno dell'uso della lingua spagnola aperto alle formazioni scherzose e ai compiacimenti stilistici che rientra nel contesto dell'edonismo linguistico, dell'intenzionalità espressiva e ammiccante<sup>57</sup>.

La tendenza al plurilinguismo, e in particolare all'uso dello spagnolo, si avverte specialmente nella commedia cinquecentesca «dove quotidianità di contenuti e vivacità dialogica si realizzano nella connotazione geografica e socioculturale dei personaggi»<sup>58</sup>; nell'opera poetica prevale, invece, la spinta del gusto individuale dell'autore a usare una lingua prestigiosa, parlata nelle corti italiane dove era «apprezzatissima nei crocchi galanti, studiata e usata dai più colti. Come gli abiti, la lingua imponeva una moda»<sup>59</sup> anche se, in fondo, si tratta spesso di casi isolati, di «pochi poeti di poco grido», come sintetizza lapidariamente Farinelli, «che sudavano rime spagnuole»<sup>60</sup>.

Al contrario delle opere teatrali ove la citazione, l'inserto alloglotta si riscontra a chiazze, con vari livelli e stratificazioni, per caratterizzare e colorire personaggi e situazioni, o diversamente da un componimento mistilingue come la *Canzone* di Carvajal<sup>61</sup> in cui il dialogo tra il poeta di lingua spagnola e la

<sup>57</sup> A questo proposito cfr. di Beccaria, op. cit., il cap. VI, *Spagnolismo e citazione spagnola come strumento stilistico*.

<sup>58</sup> Cfr. I. Paccagnella, *Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi*, in *Letteratura italiana*, a c. di A. Asor Rosa, cit., II, p. 153.

<sup>59</sup> A. Farinelli, op. cit., p. 132. Il senese G. Bargagli, principale teorico rinascimentale dei giochi di società, nel *Dialogo* del 1572 dedicato a quest'argomento, descrive un «gioco delle lingue», ad imitazione della torre di Babele. (v. J. Haar, *Giochi musicali del Cinquecento* in AA.VV., *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a c. di P. Fabbri, Bologna, 1977, p. 153).

<sup>60</sup> A. Farinelli, op. cit., p. 141.

<sup>61</sup> Il componimento è stato scritto alla metà del XV sec.: «¿Dónde sois gentil galana?» Respondió manso e sin priessa: / «Mia matre è de Adversa / io, miçer, napolitana» / Preguntel si era casada / o si se quería casar: / «Oimè — disse — esventurata, / hora fosse a maritar! / Ma la bona voglia è vana,

ragazza napoletana registra realisticamente l'alternanza linguistica che si verificava nell'Italia meridionale, i sonetti in castigliano dedicati a Giovanna Castriota da autori spagnoli e italiani sono accostati intenzionalmente, nella collettanea, ai testi in italiano e in latino, a testimonianza di un florilegio costruito da un ristretto circolo intellettuale che punta all'articolazione simultanea dei tre filoni linguistici più usati letterariamente: la convivenza di varie lingue non si esplica per linee parallele «nel senso di una specializzazione di ciascuna lingua in un dato genere letterario, [...] o per linee convergenti nel senso di una mescolazione più o meno ampia, entro la stessa opera, di due o più lingue»<sup>62</sup>.

/ poi la fortuna è adversa: / ché mia madre è de Adversa / io, miçer, napolitana» (Carvajal, *Poesie*, ed. di E. Scoles, Roma 1967, p. 73); un altro testo poetico del Carvajal si chiude con versi in latino (v. *Poesie*, cit. p. 186). Il Croce, in *Aneddoti di varia letteratura*, cit., I, p. 452, riporta un *Capitolo* del Mauro diretto al marchese del Vasto, Alfonso d'Ávalos, che sta partendo per una spedizione contro i pirati: nel componimento in italiano s'inserisce realisticamente un dialogo con un Gottiero che parla «l'Italia con la Spagna mescolando» e che annunzia: «emos sabido adesso, adesso, / che la Marchesa del Vasto ha parido / un hijo, or ora ha pur venido il messo». Nella chiusa del sonetto XXII di Garcilaso «...dónde vi claro mi esperança muerta / y el golpe, que en vos hizo amor en vano, / non esservi passato oltra la gonna», è ripreso il v. 34 della canzone di Petrarca *Nel dolce tempo de la prima etade*; sull'intertestualità nel sonetto di Garcilaso v. A. Gargano, op. cit., pp. 27-54, («*Medusa e l'error mio...*»). Un altro esempio è dato dall'icastico sonetto in italiano e in spagnolo di Paolo Pacello, «Io pur aspetto e non odo novella...», che censura le avventure amorose di don Giovanni d'Austria. Il ms I E 49 della Biblioteca Nazionale di Napoli, elegante canzoniere compilato nel XVII sec. da Mathias duque de Estrada, contiene un *Soneto de quatro lenguas al casamiento de dona Chaterina Cauanillas por Gaspar de Aguilar*, trascritto preziosamente in grafie diverse e con inchiostri variamente colorati secondo la lingua usata (il testo è pubblicato dal Teza in «Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere, Arti», 1888-1889).

<sup>62</sup> G. Tavani, *Il mistilinguismo letterario romanzo tra XII e XVI Secolo*, l'Aquila, Japadre, s.a., p. 55. La mescolazione assume una funzione di «strumento espressivo di una data realtà sociale e culturale», quando ciascuna lingua occupa segmenti strutturali, che adempiono una funzione essenziale e consistente all'interno dell'opera plurilingue: «la mistione avrà caratteristiche diverse a seconda sia dei propositi dell'autore, sia della realtà sociale descritta o adombrata nell'opera letteraria mistilingue, sia infine del grado di ricettività del pubblico al quale questa è destinata» (G. Tavani, cit., pp. 55-56); v. anche

Nel caso delle *Rime*, si tratta di un testo plurilingue *sui generis*, in cui i tre complessi linguistici indipendenti coesistono partecipando soprattutto di un'unica dimensione ideologica e culturale: quella degli autori e del pubblico privilegiato a cui l'opera è diretta. Una visione che filtra il reale adattandolo a un principio estetico, legittimato dall'imperativo sociale, è il collante che lega le rime in tre lingue elaborate dal folto ed eterogeneo gruppo di autori.

Si potrebbe anche dire, forzando alquanto il senso della citazione, che questi rimatori cortigiani mostrano, con la scelta di differenti strumenti linguistici per la loro poesia encomiastica, una prospettiva «verso l'esterno, cioè verso la realtà del mondo, ma anche una prospettiva verso l'interno della realtà idiomática, intesa nel suo senso più ampio...»<sup>63</sup>.

È indubbio che la conoscenza della lingua spagnola, come osserva Croce<sup>64</sup>, per alcuni italiani «giunge al punto che fu anche spesso scritta da essi letterariamente»: e questo fatto è dimostrazione di cultura e di moda. Lo spagnolo si ritrova nella conversazione elegante, come osserva Teofilo nella *Cena delle Ceneri* di Giordano Bruno, «...perché coloro, che sono onorati

di P. Zumthor, *Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica*, Bologna, Il Mulino, 1963. Nelle *Rime* in 'lode' di Giovanna Castriota il latino è un veicolo prestigioso, privilegiato, consigliato dalla tradizione culturale. (Nel dialogo di Vincenzo Toraldo D'Aragona, *La Veronica o del sonetto*, del 1589, Partenopeo discutendo con Genovino afferma che «... il nostro italiano idioma, essendo oggi nel suo fiore, può ricevere accrescimento; il che non avviene del latino, il quale, per essere giunto all'ocaso non può con nuove dizioni essere accresciuto», in: G. Ferroni, A. Quondam, *La 'locuzione artificiosa'*, cit., p. 172). L'impiego, nelle altre due sezioni della raccolta Castriota, del volgare toscano e del castigliano, anche da parte di autori di lingua madre italiana, è direttamente funzionale all'uso della buona società dell'epoca che ammetteva la dimostrazione accademica dell'abilità nello scrivere la lingua castigliana. E la propensione all'uso dello spagnolo si prolungò anche nel secolo XVII, offrendo occasione al Dati, per es., di lamentare «gravemente la corritività dei moderni nell'immettere nella lingua regolata le voci straniere e i barbarismi...». Cfr. M. Vitale, *L'oro nella lingua*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1986, p. 296; indispensabili, per l'uso dello spagnolo nell'Italia del '600, le osservazioni di G.L. Beccaria, op. cit.

<sup>63</sup> A. Martinengo, *Quevedo e il simbolo alchemistico*, Padova, Liviana, 1967, pp. 64-65.

<sup>64</sup> B. Croce, *Italiani che scrissero in ispanuolo*, cit., p. 440.

e gentiluomini, co li quali lui suol conversare, tutti san parlare o latino, o francese o spagnolo o italiano»<sup>65</sup>; ma l'uso letterario, accademico della lingua forestiera più in voga va visto soprattutto come compiacimento stilistico<sup>66</sup> o come vivace impulso alla rappresentazione realistica ed espressionistica che non giunge mai a turbare l'assetto della strumento linguistico unitario che si è affermato nella penisola.

L'impiego della lingua spagnola è quindi «un fatto anomalo, di natura prevalentemente letteraria e strumentale, un dettaglio tecnico, cioè significativo all'interno della disposizione stilistica *individuale*, ed insieme di un quadro *storico-linguistico* più vasto; sono queste appunto le due componenti essenziali all'interno delle quali il fatto estravagante (non importa più se effimero o passeggero, di tenuta e diffusione nella lingua dell'uso) va sistemato e interpretato»<sup>67</sup>.

La scrittura encomiastica e celebrativa, attingendo a un serbatoio di luoghi poetici rinnovabili col gioco delle citazioni, delle rielaborazioni e dei rispecchiamenti, si avvale anche dell'espedito linguistico che riconduce, nelle *Rime* per Giovanna, alle tensioni e al dinamismo linguistici presenti a corte; la mistione degli idiomi, nelle *Rime*, assegna una lingua a ciascuna sezione in cui si struttura il testo che, comunque, nasce da un progetto di fondo unitario, si giova di una sostanziale unità di stile, oltre che di convergenza d'intenti; e trova la sua *ratio essendi* soprattutto nella tematica e nell'occasione da cui nasce.

L'adesione al costume, alla realtà cortigiana e cittadina si rivela attraverso l'ideologia collettiva che rielabora instancabilmente un tessuto tematico alquanto frusto e scolorito vivacizzato, però, dall'impiego *en poete* del latino tradizionale e delle lingue che convivono in quell'epoca nella Napoli «De Italia gloria y aun del mundo lustre», secondo la definizione cervantina.

Accanto alla utilizzazione del classico carme latino, il sonetto in spagnolo indica il riconoscimento pieno di una situazione

<sup>65</sup> Bruno e Campanella, *Scritti scelti*, a c. di L. Firpo, Torino, Utet, 1949, p. 97.

<sup>66</sup> Cfr. C. Segre, *Lingua, stile, società*, Milano, Feltrinelli, 1963.

<sup>67</sup> G.L. Beccaria, op. cit., p. 269.

ideologica e culturale, veicola la percezione e la capacità di quei cortigiani e intellettuali di assorbire e trascrivere in una estetica edonistica i fermenti politici e civili, il costume di quegli anni.

#### *Le Rime in castigliano*

Nelle *Rime* per Giovanna Castriota i componimenti spagnoli sono preceduti da una dedica, in spagnolo, di de' Monti a uno dei figli di Giovanna, don Antonio Carafa; nel condensato di prosa cortigiana don Scipione ricorda che del lignaggio dei Castriota non è rimasta «persona ninguna sino la Ilustriss. Señora doña Juana Castriota, Duquesa de Nuchera my Sig. a donde yo pueda executar el intento que tengo de alabar su mereçimiento, e acordado de imprimir estas compusiciones que de hombres muy sinnalados e recogido, que me ayudaran à pagar parte del cargo en que le soy».

Nella «messa a libro» di componimenti in varie lingue, provenienti da autori diversi, Scipione de' Monti non trascura di corredare i versi con un minimo di commento in prosa: come *exergo* alla dedica a don Antonio campeggia l'avvertenza che «Le Rime Spagnuole sono poche, perché si sono smarrite, ma la bontà loro compenserà il difetto di numero».

In questa sezione sono radunati i sonetti di alcuni verseggiatori spagnoli e di gentiluomini e letterati italiani che potevano comporre con disinvoltura in lingua castigliana.

Nel gruppo di sonetti in castigliano il sistema delle rime è quello canonico: fronte a rime sempre abbracciate (ABBA.ABBA); sirima a tre rime replicate (CDE.CDE) oppure a due incrociate (CDC.CDC) o alternate (CDC.DCD) con qualche variazione (CDE.DCE; CDE.CED;...).

La disposizione dei sonetti nella raccolta è organizzata secondo l'ordine alfabetico dei nomi degli autori, non dei cognomi<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> Nella trascrizione dei versi, dall'*editio princeps*, mi limito ad ammodernare l'uso delle lettere *u/v* e degli accenti, a introdurre un sistema di punteggiatura interpretativa, ad eliminare la maiuscola iniziale di ogni verso e nei casi difforni dall'uso moderno. Nei versi spagnoli ricorrono alcune sviste tipografiche, come «*Loalda vos*» nel sonetto dell'Andrea o forme italiane come «*in diosa*» nel sonetto del Bufalo.

*De Aníbal Búfalo*

En el reyno de reynos más preclaro,  
de nobleza, valor y poliçia,  
que en Asia, Europa y Africa porfia,  
donde Sebeto corre y cantó Maro:

veese un espejo tan luziente y claro,  
que de miralle ojo mortal no fia  
pues que in diosa de tan gran valia  
mostró el cielo el poder ancho y no avaro.

Qual alma Bereçinthia en su Cibelo,  
o Phebo, resplandesçe entre el Argivo  
real leñaje, de gesto y costumbre.

Sola es diña del gran Meonio altivo,  
pues que produjo (y viose alegre el cielo)  
como alvor aquel sol que Italia alumbre.

La fronte del sonetto è caratterizzata con richiami a luoghi reali (Asia, Europa, Africa, Sebeto), in una visione ancora classica della realtà geografica che non tiene conto della scoperta del Nuovo Mondo; la sirima è definita mediante il richiamo a un luogo mitico intorno al quale ruota non tanto l'immaginazione disseccata dall'usura, quanto l'oratoria encomiastica che si avventura in uno spericolato confronto. Per il poeta la divina Giovanna risplende come Berecinzia, come Febo, fra i re Argivi.

In forma enfatica l'allusione a Napoli si sviluppa in una elencazione mista asindetica e polisindetica; la città è individuata dal mitico Sebeto e da Virgilio. Nella fronte si notano due rime al limite dell'improprietà: *preclaro / claro, porfia / fia* impreziosite, però, da un sistema di degradazione. Due metafore usurate, lo specchio e il sole, campeggiano nella fronte e nella sirima; in quest'ultima il sole pare designare il duca figlio di Giovanna nato dall'aurora; Giacomo de Rossi precisa nelle sue note che «il Sig. Don Scipione et gli altri chiamano spesso Alba la Sig. Duchessa, ciò è Aurora, per alludere al nome della Albania, della quale sono stati Signori i suoi antecessori»; *espejo* e *alba* sono tra gli *epitheta* laudativi provenienti, come *flor, fonte, porta* della tradizione liturgica; la terzina conclusiva apre e chiude col preziosismo dei paronimi *sola, sol*.

*De don César Carafa*<sup>69</sup>

Es ya tan grande tu gloriosa fama,  
alma real dinísima de ymperio,  
que no cabiendo en el nuestro emispherio,  
en el más alto cielo se derrama.

Y allí se muestra, reluziente llama,  
echa con un mirable magisterio,  
exemplo de virtud, alto misterio  
de Apolo que en socorro acá te llama.

Mira, como Parnaso y Elicona  
ternán jamás lugar pertenesçiente  
a tu meresçimiento sublimado.

No hay sçetro por acá, no ay corona  
que dar pueda entre nos la humana gente  
a tu bondad, religión y estado.

Il sonetto muove all'esaltazione attraverso la negazione, secondo la lezione del *Paradiso* dantesco: questa terra non può contenere la fama della donna che è degna del cielo empireo. Ma Apollo si interessa ai mortali e desidera che ella scenda fra gli uomini, o meglio, fra terra e cielo: sul Parnaso o sull'Elicona, cioè nell'immaginario della poesia. L'argomento scontato, disteso in toni oratori, si scioglie nel brivido della terzina finale che approda nel politico alludendo al fatto che Giovanna e la famiglia Castriota hanno perso scettro e corona; ma non c'è scettro e non c'è corona che possa onorare le virtù della dama. Si torna alla poesia in negativo, ma con un risentimento che sale su dal reale, da una situazione di fatto.

<sup>69</sup> Nella *Tavola degli autori*, appendice alle *Rime*, è annotato: «Don Cesare Carafa di Diomede è molto versato nelle corti di Europa e nei maneggi del mondo e scrive assai bene così in lingua toscana come spagnola». L'autore è presente nella raccolta anche con due sonetti in italiano in cui allude, tra l'altro, alle 'lodi' tributate in due lingue a Giovanna: «Ecco di Ausonia e Iberia il chiaro inchiostro / come s'innalza nel superno choro, / per far conto a lontani, e al secol nostro / l'alto di voi valor, ch'ammiro e honoro».

De Jerónimo Contreras<sup>70</sup>

O tu felice siglo alegre canta  
la causa que te haze tan altivo,  
que mientras te durare el ser de vivo  
yo dudo si ocasión hallares tanta.

Despide ronca boz de tu garganta  
a çelebrar con graçia tal motivo,  
a que levantes graçia te apercivo  
pues quanta levatares te levanta.

Por más que ayuden Musas a tu canto  
en deuda quedereys, en tierra humana,  
mas nos agraviarán, si el preçio es tanto.

Que el preçio tan sin preçio es dona Ivana  
Castriota, de honor famoso manto,  
duquesa de belleza soberana.

Banale e artificioso, il sonetto è tutto giocato su corrispondenze e opposizioni di concetti (o concettini). Parte da un luogo comune e abusato e poi scende a capofitto nell'iperbolico, nell'intellettualistico, nell'arzigogolo, di *agudeza* in *agudeza*, ma tenendosi fuori dalla mitologia e dal repertorio mnemonico della letteratura, quasi che il poeta voglia dar prova di autonomia e indipendenza. Il debito di maniera è pagato dal ripetuto gioco della *duplicatio* (*graçia* / *graçia*; *levantes* / *levantares* / *levanta*; *preçio* / *preçio* / *preçio*; *tanto* / *tan*), dalla diafora *preçio tan sin preçio*, dall'opposizione *ronca* / *graçia*.

De Fray Giulio Carafa<sup>71</sup>

Exemplos del passado y del presente  
de nobleza y valor, graçia y cordura,

<sup>70</sup> Contreras è autore della *Selva de aventuras*.

<sup>71</sup> «Fra Giulio Carafa, informa De Rossi, ha accompagnato con la nobiltà del sangue e con l'altre sue virtù le belle lettere. Scriue assai bene in tre lingue, ciò è toschana, latina et spagnuola, è grande osseruatore delle bellezze et delle minutie della Toschana. Ha tradotto in nostro linguaggio i problemi di Aristotele e il Galateo del Casa in lingua castigliana, et ha scritto le historie delle guerre di Fiandra».

y del bien todo que nos dio Natura,  
el desseo de alabaros busca ardiente.

Mas razón le aconseja y se arrepiente,  
que bien sería ygualar ciega locura  
a tan celestial alma y figura  
cosas por donde gloria el mundo siente.

Que se el Griego y el Toschán, cisnes famosos,  
y los que en Pindo, con dulce harmonía,  
pesar hazen al tiempo y triste guerra

os vieran: con espanto convenía  
o callar o que sois dezir medrosos  
del cielo espejo y honra de la tierra.

Donna Giovanna, per questo poeta, non ha termini di paragone, né nel passato, né nel presente, né nel mito né nella storia. Perciò la ragione sconsiglia di tentare qualunque accordo fra il divino di lei e il mortale e il materiale del resto del mondo. Neanche la fantasia poetica è toccata da maggior fortuna. Omero e Dante e tutti gli abitanti delle cime poetiche del mito non verrebbero al millesimo dal vero: «Se mo sonasser tutte quelle lingue / che Polinnia con le suore fero / del latte lor dolcissimo più pingue / per aiutarmi, al millesimo del vero / non si verria, cantando il santo riso» (*Pd.*, XXIII, 55-59): nota positiva del sonetto è l'aver eletto Dante a proprio supporto. In due sonetti italiani della raccolta Castriota il frate si augura che «Da te fia Morte inuidiosa aurora / in tutto vinta...» o, insistendo nel concetto, conclude «Fian dunque le tue gratie altere et sole, / per torti a Morte acerba, eterno tempio».

Alexandre Andrea<sup>72</sup>  
a don Scipión de los Montes

Quien dessea ver y conosçer en tierra  
el mayor bien que dar nos puede el cielo,

<sup>72</sup> «Alessandro Andrea, dice De Rossi, discende da Barletta, è molto pratico nei maneggi del mondo, ed ha molte belle lettere. Ha scritto la guerra di campagna di Roma e ha tradotto Leone Imperatore dell'arte della guerra et vi ha fatto di molti discorsi assai belli».

quando amigas estrellas con más zelo  
llueven toda virtud que en sí se encierra:

mire, que en un sujeto están sin guerra  
dos enemigas, con paz y consuelo,  
belleza y castidad quanta este suelo  
vio, después que la mar le abraça y sierra.

Mas, la parte immortal que le paresçe  
a su gran Cryador esclareçido  
no la alcança a loar pluma muy dota.

Loalda vos Scipión, en que floresçe  
quanto riega de bueno y de escogido  
Ysmeno, Tibre, Tajo, Arno y Eurota.

Il sonetto mette in evidenza che bellezza e castità possono coesistere solo in Giovanna: comunque non c'è penna che sappia lodare l'animo di questa gran donna. Solo don Scipione può riuscirci, lui, in cui si aduna il meglio di quanto fiorisce lungo i fiumi più poeticamente famosi.

Due attributi contrastanti si riappacificano in Giovanna: l'iperbole e la convenzionale richiesta si risolvono nell'elogio a don Scipione e nella chiusa in martellante accumulazione asindetica.

Anche a ridosso di questo sonetto sta una memoria dantesca: «fu di tal volo / che nol seguiteria lingua né penna...» (Pd. VI, 63); «De l'alto scende virtù...» (Pr. I, 68); «Che non senza virtù che dal ciel vegna...» (Pr. III, 98).

*Respuesta de don Scipión*

Nunca se vio, Alexandre, unida en tierra,  
después que le alumbró çercando el cielo,  
lindura y honestad, con mayor zelo,  
graçia y hermosura que esta diosa encierra.

Altibeza y humildad, iuntas sin guerra,  
cordura y puridad, en tal consuelo,  
grave alegría, non conosçida al suelo,  
y quan simple prudencia un alma çierra.

Gran carga por mis hombros me paresçe,  
que no la sufre yngenio esclareçido  
de Roma sabidora y Athenas dota,

o quanto al prado Florentia floresce,  
ni el dios que en su destierro al escogido  
ryo los laureles enseñó de Eurota.

Don Scipione si esime dall'accettare l'incarico troppo impegnativo di cui vuol gravarlo l'amico. Rilancia aggiungendo iperbole a iperbole e facendo passare la duchessa attraverso le più ardue opposizioni, *bellezza/onestà, alterezza/umiltà*, sintetizzate per via di alambiccio fino all'ossimoro *grave allegria*. Anche qui è di rigore la memoria dantesca «umile e alta più che creatura» (Pd. XXXIII, 2). Ma bisogna dire che don Scipione non insiste, preferendo il più facile gioco della decodifica dei nomi di fiumi elencati dall'amico: *Tevere/Roma, Eurota/Atene, Arno/Firenze*. L'Ismeno fonde le sue acque metaforiche con quelle dell'Eurota caro ad Apollo, come il primo.

Il sonetto è un'onesta, affaticata spremitura, resa più grave dalla risposta 'per le rime' e dal gioco allitterativo (*Florentia floresce*).

*A don Alonzo de Erzilla  
Don Scipión de los Montes*

Pues que con verso heroyco soberano  
cruel pelea cantastes de Castilla  
y de Araucán, valiente y docto Erzilla,  
en dulce, altibo idioma toledano:

en quien concepto, estilo, yngenio y mano  
peón, con tinta y sangre obrando, y en silla,  
days de arte y esfuërço espanto y maravilla,  
qual con lança y papel César romano:

del rey de Epiro y d'esta real dama  
escrivid la hermosura y la proeza,  
para entregalles a gloriosa fama;

hasta que llegue el día que la fiereza  
mostréys, que vuestro alto valor derrama,  
para encumbralla a su primera alteza.

Don Scipione, uomo d'armi e di lettere, trova un ideale corrispondente (in tutti i sensi) in Alonso de Ercilla, poeta e soldato. La fronte del sonetto è occupata dall'elogio di Ercilla e dalla



ripetuta allusione al suo doppio impegno di militare e di letterato resi con la insistita distribuzione delle dittologie (*heroyco soberano; valiente y docto*; o l'elegantemente oppositivo *dulce, altibo idioma*). L'*incipit* punta direttamente all'evocazione del poema composto dal letterato a cui si rivolge don Scipione, l'*Araucana*, e mette in evidenza l'asprezza della guerra condotta contro la popolazione americana e descritta nei versi di Ercilla. Nel secondo piede il periodo è ingegnosamente articolato su una costruzione mista asindetico-polisindetica che racchiude due coppie di metafore lessicalizzate opposte e complementari (*tinta / sangre* fiancheggiate da *peón / en silla*) che alludono al *modus operandi* di Ercilla che compose la prima parte dell'*Araucana* 'sul campo', nelle pause delle azioni belliche. La quartina si chiude con una spericolata comparazione con un grande condottiero-letterato, *César romano*, connotato dal binomio *lança / papel* che richiamano la coppia *tinta/sangre* in un gioco di spostamenti e d'incroci.

Tutta la fronte del sonetto è sospesa su un costrutto subordinato che si completa con la proposizione reggente posta all'inizio della sirima; la prima terzina si apre con una ripresa a chiasmo: *rey de Epiro / real dama, hermosura / proeza*.

Il sonetto è interessante per il suo valore referenziale: differenziandosi da tutti gli altri componimenti delle *Rime*, l'invito a Ercilla prende spunto dalla rievocazione di un'impresa militare condotta dagli spagnoli nel Nuovo Mondo e le stucchevoli allusioni classicistiche e mitologiche che costellano questi sonetti d'occasione cedono il passo a un concreto riferimento storico-letterario che raggiunge una vivace colorazione retorica.

È questa l'unica occasione, nella raccolta per la Castriota, in cui compare un accenno esplicito all'America (nella canzone italiana dedicata a Giovanna dal Di Costanzo si parla dell'aquila bicipite che «mira superba insieme India et Ponente»), mentre sono frequenti le allusioni, di stampo classico, all'Asia o all'Africa. L'America è evocata attraverso l'ammirata citazione del poema di Ercilla che canta la «cruel pelea de Castilla y de Araucán»; dell'opera don Scipione mette in rilievo il livello linguistico, il «dulce, altivo ydioma toledano» e la qualità del verso «heroyco soberano».

Il poeta spagnolo di cui dice Lope de Vega, nel *Laurel de*

*Apolo*, «Don Alonso de Ercilla / tan ricas Indias en su ingenio tiene, / que desde Chile viene / a enriquecer la musa de Castilla», aveva soggiornato in Italia e godeva di vasta stima fra i suoi conterranei: se ne trovano accenni nella letteratura del tempo. Ad esempio, nella rassegna di libri, nel cap. IV della prima parte del *Quijote*, il *Cura* allude all'*Araucana* definendolo uno dei migliori libri scritti in spagnolo «en verso heroico»; nella *Galatea*, nel canto di Calliope, Cervantes dice di Ercilla «Y el que con justo título merece / gozar de alta y honrada preeminencia, / un don Alonso es, quien florece / del sacro Apolo la divina ciencia; / y en quien con alta lumbre resplandece / de Marte el brío y sin igual potencia». Di Ercilla, che «se nos ofrece siempre como un perfecto cortesano renacentista cortado sobre el patrón de Castiglione»<sup>73</sup>, don Scipione poteva conoscere la prima e la seconda parte del poema, pubblicate rispettivamente nel 1569 e 1578.

Il ricordo dell'*Aracauna*, poema che mostra la formazione rinascimentale di Ercilla<sup>74</sup>, è, nelle *Rime*, il veicolo di una allusione ai fermenti della *Conquista*; in genere gli eventi connessi alla scoperta e alla conquista dell'America non occupano vasti spazi nella poesia italiana del Cinquecento: ha osservato Beccaria che le prime immagini dell'America nei testi letterari italiani «sono tarde da noi (si deve partire dagli ultimi decenni del '500); e nella letteratura colta l'eco è ancor fievole»<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> J. Corominas, *Cervantes y Ercilla* in AA.VV., *Cervantes and the Renaissance*, Easton, Pennsylvania, Juan de la Cuesta, 1980, p. 11.

<sup>74</sup> Sull'argomento si veda l'ampia sintesi di G. Bellini in *Relazioni letterarie fra Europa e America*, Milano, Cisalpino 1976, pp. 14-21; secondo O. Macri, in *L'Ariosto e la letteratura spagnola*, «Letterature moderne», III, 5, 1952, p. 524, l'impronta dell'*Ariosto* è presente nel poema di Ercilla, tra gli altri, nel passo dell'elogio delle dame spagnole.

<sup>75</sup> G.L. Beccaria, *Tra Italia, Spagna e Nuovo Mondo nell'età delle scoperte: viaggi di parole*, «Lettere italiane», XXXVII, 2, 1985, p. 195; si veda, inoltre, di R. Romeo, *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1954; L. Olshki, *Storia letteraria delle scoperte geografiche*, Firenze, Olshki, 1937. Dice M.M. Morínigo, riferendosi alla poesia spagnola del XVI secolo, in *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Anejo de la «R.F.E.», 1946, pp. 17-18, «no pretendemos ver aparecer el tema americano [...] en la poesía lírica, en parte entrañable, en parte sujeta a la tradición greco-latina».

Fra gli accenni poetici, in Italia, alla scoperta dell'America, quello di Torquato Tasso esalta, nella *Gerusalemme Liberata*, l'audacia di Colombo «Un uom de la Liguria avrà ardimento / a l'incognito corso esporsi in prima: / né il minaccievól fremito del vento, / né l'insospito mar, né 'l dubbio clima, / né s'altro di periglio o di spavento / più grave e formidabile or si stima, / faran che 'l generoso entro a i divieti / d'Abila angusti l'alta mente acqueti. / Tu spiegherai, Colombo, a un nuovo polo / lontane sì le fortunate antenne, / ch'a pena seguirà con gli occhi il volo / la fama c'ha mille occhi e mille penne» (XV, 30-31). Il mito dei giganti della Patagonia ricorre in un'ottava rifiutata dell'autore (XV, 45).

Il confine tra scienza e fantasia è labile ed è questo lo «spazio effettivo in cui si muoveva nel '500 la cultura accademica e di corte in Italia, per la quale la catalogazione del mondo continuava a procedere secondo parametri di un cosmo tolemaico»<sup>76</sup>.

Nella falange di verseggiatori attivi nell'età della scoperta e della conquista americana, il Nuovo Mondo rappresenta spesso il luogo dell'immaginario e della mitica invenzione.

Fra i più tempestivi, Giuliano Dati ridusse in ottave, nel 1493, la lettera di Colombo ai re di Spagna.

Un fantastico repertorio di scienza e di leggende nutre il poemetto di Girolamo Fracastoro, *Siphylis sive de morbo gallico* del 1530, in cui cominciando dalla descrizione del rimedio al morbo, il legno di *guaiaco* (o legno santo o palo d'India), l'autore è portato a trattare della scoperta dell'America.

Dell'urbinate Bernardino Balbi i retorici versi della *Nautica*

<sup>76</sup> G.L. Beccaria, *Tra Italia, Spagna...*, cit., p. 195. Sulla cultura geografica del Tasso v. di B. Basile, *Spazio geografico e spazio fantastico. «L'universale fabbrica del mondo» di Giovanni Lorenzo di Anania postillata da T. Tasso*, in AA.VV., *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a c. di G. Papagno e A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 313-354. A. Gerbi in *Il mito del Perù*, Roma, F. Angeli, 1988, pp. 26 e 35, menziona una parafrasi in versi della lettera di Pedrarias Dávila a Carlo V e un canto carnascialesco del Lasca che allude a giovani tornati dall'isola del Perù. P. Camporesi in *La maschera di Bertoldo*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 309-311, pubblica l'anonimo *Capitolo qual narra l'essere di un mondo novo trovato nel mar Oceano...*, uscito a Modena verso il 1550.

(1590) si animano, nel IV libro, col ricordo dell'invenzione della bussola e la profezia della scoperta dell'America.

In un prolisso poema in ottave di Ascanio Grandi, *Il Tancredi*, pubblicato a Lecce nel 1582, entrano simboli e miti del nuovo continente e le personificazioni di America, Messico, Però visti in forma romanzata.

Tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento Tommaso Stigliani e Gaspare Murtola si cimentano nel tema della scoperta dell'America: lo Stigliani pubblica in due riprese *Il Mondo Nuovo*, dapprima incompiuto, nel 1617 e poi in 34 canti nel '28; la scoperta dell'America è narrata attraverso una trama avventurosa e vicende sovranaturali a cui si aggiunge il motivo della propaganda della fede, come avverte l'*incipit*: «Voglio (fatto di me quasi maggiore) / cantar del trovator del Nuovo Mondo. / Per quai mari il cercò, con che valore / il vinse, e come il tolse al rito immondo».

Nel III canto della *Creazione del mondo*, stampato a Venezia nel 1608, il Murtola narra la storia di Cristoforo Colombo; nell'incompiuto *Oceano* del Tassoni, del 1622, le settantasei ottave del I *Canto* riportano, tra incantesimi di maghi e interventi angelici, due preghiere di Colombo.

Gli orrori dell'antropofagia ricorrono in alcune ottave del genovese Ansaldo Ceba che pubblica il poema *La Reina Esther* nel 1615.

A metà del secolo Girolamo Graziani nel *Conquisto di Granata*, pubblicato a Modena, tesse intricate vicende e riprende il tema di Colombo e della scoperta dell'America in forma avventurosa, in una visione controriformistica in cui si unisce il motivo della conquista a quello della fede.

Il tema americano ricorre per lo più in poemi che ricalcano la sinopia delle ottave del Tasso.

Nella poesia lirica è sporadico il ricordo del continente americano e dell'impresa di Colombo: il nolano Luigi Tansillo, fortemente spagnolizzato, che servì devotamente la casa di Toledo, nello scrivere, nel 1552, il poemetto *La Balia*, apostrofa le donne che non allattano i figlioli, «Di Spagna, del Perù, dell'Indie nove / recar vi fate or cagnin rosso, or bianco, / e d'ogni estremo lido in che si trove», sottolineando una moda degli animali esotici che si riscontra anche nell'iconografia del tempo.

Nel noto madrigale dedicato a Colombo, Tommaso Campanella sviluppa il senso etimologico del nome dello scopritore del Nuovo Mondo, inteso come il portatore di Cristo che unisce i due continenti: è l'idea che, in parte, guiderà Pio IX nell'avviare il processo di canonizzazione di Cristoforo (che, ai nostri giorni, è rivisitato, in forma ironica, dal Carpentier di *El arpa y la sombra*). Scrive Campanella: «Cristoforo Colombo, audace ingegno, / fa fra due mondi a Cesare ed a Cristo / ponte, e dell'Oceano immenso acquisto. / Vince di matematici il ritegno, / de' poeti il disegno, / de fisici e teologi, e le prove / d'Ercol, Nettuno e Giove. / E pur vil Tifi in ciel gli usurpa il regno, / né par che a tanto eroe visto aver giove / e corso più con la corporea salma, / che col pensier veloce altri dell'alma». Un altro madrigale è dedicato dal filosofo calabrese ad Amerigo Vespucci: «A un nuovo mondo dà nome, Americo, / nato nel nido de' scrittori illustri...».

Un sonetto di Tommaso Stigliani, autore del poema *Mondo nuovo*, si rivolge a Cesare Orsini: «Or nemica fortuna or febbri ardenti, / Cesare, m'assaliscono sì spesso, / mentr'io la chiara istoria in versi tesso / del gran Colombo alle future genti...». Un sonetto di un Giov. Francesco Ghiberti, dedicato al Franciosini, autore della *Grammatica spagnola e italiana* del 1624, ricorda l'impresa di Colombo e la diffusione della lingua spagnola: «Dovunque penetrar gli audaci legni / del Ligure famoso e del Toscano, / ovunque stende il gran padre Oceano / l'humide braccia, oltr'agli Herculei segni, / hormai parte non è dove non regni / con saggio imperio il gran Monarca Hispano, / che l'Hibero idioma alto e sovrano / parlar insieme e riverir si sdegni...».

Il sonetto ad Ercilla, dunque, illustra l'attenzione che don Scipione dedica a un episodio della Conquista. Sul modo in cui de' Monti celebra l'autore dell'*Araucana* si può riferire il giudizio di Croce (che, tutto sommato, sembra forse troppo severo): infatti nel dare notizia del libro di *Rime et versi in lode di Giovanna Castriota*, il Croce riporta il componimento di don Scipione annotando: «L'essere diretto a *Don Alonzo de Erzilla* mi persuade a trascrivere questo sonetto del De' Monti, che è per altro assai cattivo, e non vale come saggio del resto»<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> B. Croce, *Aneddoti di varia letteratura*, cit., p. 443.

Nella raccolta Castriota non viene incluso alcun componimento di Ercilla e s'ignora se il poeta spagnolo abbia mai risposto a don Scipione o se il suo sonetto sia fra quelli che, come avverte Giacomo De Rossi, mancano perché «questi scritti prima che fossero posti in libro, sono andati per molte mani, et sono stati trasportati molte volte in Calabria, e molte in Terra di Otranto, e molte in Capua e in molti altri luoghi del Regno, laonde se ne sono perduti assai...».

Alonso Téllez de Guevara  
a don Scipión de los Montes

Si pudiese por arte un templo alçarse  
de toda Ytalia del Timavo al Varo,  
de l'Alpe frío al furioso faro,  
donde continuo fuesse en çelebrarse,

y de varias pinturas adornarse:  
de la ynmensa belleza y valor raro  
podría llamar el arquitecto avaro  
la diva Juana, y con razón quexarse

diziendo: se mi gloria es manifesta  
al mundo y se mi vida es claro exemplo,  
es vano quien me ençierra en poca parte.

Scipio, vanidad notoria es ésta  
tentar tal edificio, industria y arte,  
que a tal gran nombre todo el mundo es templo.

Il sonetto si imposta su un progetto ardito: costruire un tempio che copra tutta l'Italia ove si avvicendi continuamente la liturgia festiva. Madonna Juana non ci sta: troppo stretto, visto che per lei tutto il mondo è tempio, e da tutti gli angoli del mondo salgono a lei preci e lodi, incensi e versi. Il sillogismo finale conclude senza perifrasi che, se da tutto il mondo si levano preci e lodi alla signora, tutto il mondo è tempio per la duchessa: la proposta metaforica dell'esordio si raccorda con la chiusura iperbolica; la terzina finale riassume in termini ben scanditi e correlati (*edificio, industria, arte*) i concetti elaborati nella fronte.

*Respuesta de don Scipión*

O si por mí se viesse a Olimpo alzarse  
tal mole cuya fama Sirte y faro  
passa, no menos que Rhódano y Varo,  
por que pudiesse en Grecia celebrarse:

y del Chaonio y Thésalo adornarse,  
del fier Molosso y Macedonio raro,  
del Epirota y Acroçerauno avaro  
del Thraçio honor, de quien suele quexarse;

y de Acarnane, cuya manifesta  
es la virtud, en más de un viejo exemplo  
d'Etholo y de Thesprota en cada parte:

el Áthico y el Lacón pusiera en ésta,  
el Argivo y el Thebán yngenio y arte,  
de más clara Olimpiade ornando el templo.

Alonso Téllez era stato parco di allusioni; don Scipione, al contrario, abbonda nella sfilza di rinvii mitici e letterari che sono disposti a coppie, con sequenze iterate e accumulazione in polisindeto; l'ossatura del sonetto poggia tutta su una espressione ottativa e si estrinseca attraverso una sequenza a cascata di riferimenti eruditi che danno corpo al sogno encomiastico di don Scipione.

*Costantino Ceuli<sup>78</sup>**A don Scipión de los Montes*

Desde la sombra, cabe un río sonante,  
nuevo pastor de Amphriso canta el hado  
d'esta ninfa, y su ser tan estremado,  
que este peso es gentil, no aquel de Atlante.

Descubrid el concepto en breve instante,  
que largo tiempo el tiempo ha sepultado  
y la causa de su enfluydo estado  
del blanco Sçita al negro Garamante.

<sup>78</sup> Costantino Ceuli, come dice De Rossi, proviene da Otranto, è dottore in legge, scrive in latino, in toscano e in spagnolo «non senza vaghezza».

Como pues, luego que fornío natura  
esta ymagin divina, en quien derrama  
graçia y valor, qual ryo de altiva cumbre,

quebrò la estampa, porque a su figura  
pudiese estar quelquier ylustre dama  
como opuesta al gran sol pequeña lumbre.

Il sonetto parte alto, da Apollo e da Atlante (con, forse, un'allusione pastorale: Apollo che pascola le greggi di Adamante) in un paesaggio che è una idillica creazione tipicamente umanistica. La disposizione vocativa del discorso nella seconda quartina, porta un appesantimento concettuale e una ricerca d'effetto con una diafora («que largo tiempo el tiempo ha sepultado») e l'opposizione *blanco / negro*. L'esercitazione sul tema assegnato si chiude con l'immagine di Giovanna che attraverso una metafora propria della galanteria amorosa (*gran sol*) annulla ogni altra dama *ylustre* riducendola a fievole *lumbre*. Il gioco fra opposti è condotto dalla *sombra* del primo verso al *gran sol* del finale. Anche nei tre sonetti in italiano di Ceuli, accolti nelle *Rime*, il poeta si diletta con giochi verbali sul *sole*: «Si alluma il sol de' tuoi begli occhi al sole»; «Chiude il sol ne l'ocaso, un altro sole». I versi della sirima «esta ymagin divina, en quien derrama / graçia y valor...» ricordano l'invocazione iniziale del sonetto XXI di Garcilaso, diretto al viceré don Pedro de Toledo: «Clarísimo marqués, en quien derrama / el cielo quanto bien conoce el mundo, / si al gran valor...»

*Respuesta de Don Scipión*

Bien puedes con tu lira alta y sonante  
Orfeo novel, que vence muerte y el hado,  
frenar a Tigre su curso estremado,  
y mover la gran máquina de Atlante.

Y cantando y tañiendo en un instante  
embevesçer a Omero sepultado,  
que por él se oya su excelente estado  
al blanco Hybernio y al negro Garamante.

Y como todo bien le dio natura,  
y sus graçias fortuna le derrama,  
alto valor del ánimo la cumbre;

que Elena griega veese en su figura,  
 Porçia a la honestidad, romana dama,  
 frya luna de honra, herviente sol de lumbre.

Con perizia don Scipione mette in fila le parole-rima del suo corrispondente e completa i versi. Paragona l'amico a Orfeo, elenca i sovrumani poteri della lira «alta y sonante». Costretto dal subdolo sintagma del Ceuli, «al negro Garamente», non si può esimersi dal ripeterlo in rima.

Nel contesto agiografico la chiusa registra la doppia contrapposizione dei valori *bellezza/onestà* che si sviluppa recuperando due emblematiche figure femminili e la canonica antitesi rappresentata da *luna/sole*: la terzina conclusiva è impreziosita da una costruzione chiasmica, *Elena, Porzia / frya luna de honra, herviente sol de lumbre*.

A Cesare Lilio<sup>79</sup>

Don Scipión de los Montes

Lilio, que blanco lilio de romanos  
 soys, entre el verde y deleytoso prado,  
 y al gran jardín de rosa colorado  
 muy pura fiordilis de los toscanos;

en la florida de los castellanos  
 huerta dé abrigo lirio plateado,  
 con violeta y jazmín, varia y pintado,  
 y cada flor de monte, valle y llanos.

En derredor de poesía divina  
 texes guirnalda a los rubios cabellos,  
 de hybera flor, de nuestra y de latina,

d'esta gran reyna tessala tan bellos:  
 de alta corona de oro y joya dina  
 porque se espante todo el mundo en vellos.

Un gioco elegante, lieve e ben condotto. Trascinato dal cognome del destinatario del sonetto, don Scipione, subito sedotto dall'anfibologia, non esita a definirlo un giglio; comunque l'intrec-

<sup>79</sup> Cesare Lilio è originario di Presenzano.

cio di fiori e di colori che allude alle tre lingue conosciute da Lilio si posa come preziosa corona sui dorati capelli di Giovanna, discendente da stirpe regale. Gli inarcamenti, che si ripetono nei primi versi delle quartine, irrompono nella regolarità dei parallelismi: *verde prado, jardín de rosa colorado, florida huerta*, in rapporto a *blanco lilio de romanos, pura fiordilis de los toscanos, lirio plateado*, chiusi dai versi in elencazione correlativa: *y cada flor de monte, valle y llanos; de hybera flor, de nuestra y de latina*. La sirima, caratterizzata da un forte iperbatò, proclama la bellezza sovrana della dama connotata dalla chioma bionda e dalla corona preziosa. Sugli altri fiori prevalgono gigli e rose che si riconnettono metonicamente all'incarnato femminile; (addirittura nel sonetto di Quevedo, «Las rosas que no cortas te dan quejas», su un «impianto petrarchista ed italianeggiante la donna diventa 'fiori', vincendo con i colori del suo volto la loro freschezza»)<sup>80</sup>. I fiori, inoltre, nell'uso di don Scipione, passano a indicare le lingue castigliana, toscana e latina.

Respuesta de Lilio

Monti, bien soys la flor de los romanos,  
 que s'embivesçe al seco y muerto prado,  
 y en el campo tan vario y colorado  
 blanco y roxo rosal de los thoschanos.

Y clavellina de los castellanos,  
 ligustro de los griegos plateado,  
 que en vario ydioma, en dos lenguas pintado,  
 moderno y antiguo, enflora bosque y llanos.

Y bien podéis d'esta muger divina  
 más la fama enflorar, que los cabellos,  
 con toscha, hispana, argiva y flor latina.

Que de colores loçana tan bellos  
 no se terná de tanta gloria dina  
 que a primavera espantarían en vellos.

<sup>80</sup> M.G. Profeti, op. cit., p. 28. Un prototipo dell'immagine di donna regale, con l'incarnato chiaro e i capelli biondi intrecciati di fili d'oro e gioielli, è Isotta del *Roman de Tristan* di Bérout (v. di V. Bertolucci, *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 19-33).

Nella risposta che si mantiene in clima floreale e osserva specularità di parole-rima e di costruzione, Lilio rilancia con un tema: Scipione è il fiore che ravviva *al seco y muerto prado* (di Roma, d'Italia?). E ancora il poeta riprende ricordando che il suo corrispondente è in grado di tessere le lodi di Giovanna addirittura in quattro lingue; ma è meglio infiorare la fama della signora piuttosto che i suoi capelli, la sua bella persona.

La risposta impiega con minor dovizia fiori, colori e oro rispetto al sonetto d'invito di de' Monti. Scipione usa *blanco lilio, verde prado, rosa, colorado, fiordilis, lirio plateado, violeta, jazmín, rubios cabellos, oro*. Lilio ribatte con *blanco y roxo rosal, clavellina, ligustro plateado*; lo sfarzo dei colori, del sonetto di invito di Scipione, si attenua, appare più pacato nella risposta: lo splendore degli ori, dei rossi e dei verdi sembra spegnersi dopo l'immagine del *seco y muerto prado* che campeggia nella fronte. Accanto al *ligustro plateado* sacro ai greci, è posto un *clavellina de los castellanos*: un fiore, osserva M. di Pinto, (op. cit., p. 72) «propriamente andaluso e mediterraneo».

A don Diego Osorio  
Don Scipión de los Montes

De sciencia y valor, Osorio osado,  
bolar, con ala suelta y pluma altiva,  
en ayre a claro honor, a gloria biva,  
tanto de Cinthio y de Gradivo amado.

Qual poeta gentil, bravo soldado,  
d'esta heroyca muger del mundo esquiva  
tu docta mano alto poema escrive  
de oro y diamante en derredor çercado:

que guarnesçida pues de espada y lança,  
por arrojar de Epiro el turco fiero  
y hazerla reyna, esfuerce su puxança.

Y diga en mármol duro alto letrero  
del tiempo este y del bárbaro en vengança  
fue gran cronista y fuerte cavalliero.

Marte e Apollo non sono mai andati tanto d'accordo come in questa collana di sonetti. Certo perché il coordinatore della rac-

colta, e autore in proprio di molti componimenti, è uomo d'armi e di lettere. Ma forse anche perché sotto il proponimento della lode vibra una nostalgia di potere politico che si tramuta, per eccesso di stima, in orgogliosa speranza, in invito meditato. Il sonetto è costruito su temi marziali contesti a temi apollinei: Cinzio e Gradivo amano il poeta e il soldato; per don Scipione, Osorio fa bene a lodare la donna, ma farà meglio se si adopererà a procurarle con le armi una corona regale scacciando i turchi dal paese di lei.

Il sottinteso politico, presente in molti sonetti, è qui più scoperto che altrove.

Il gioco di paronomasia, con iterazione di suoni, nei primi due versi, e il brusco inarcamento movimentano l'andamento piano e descrittivo delle quartine. La perentoria esortazione delle terzine è sostenuta dal martellare delle liquide («por arrojar de Epiro el turco fiero», «y diga en mármol duro alto letrero»).

Respuesta de don Diego

Claro Scipión, de l'Africán traslado,  
en cuiá florisçiente cumbre altiva  
el dulce manantial de aquella biva  
Eliconde fuente se ha passado:

si el bárbaro furor tiene usurpado  
el çetro y patria de la eroyca diva,  
por esto dexó Marte la gradiva  
i vengadora espada a vuestro lado.

Mas mientras d'esta rígida venganza  
llega el crisi fatal del fausto agüero,  
concordad con la lira la esperança.

Y cantando de aquel claro luzero,  
seréis con su ocasión y vuestra lança  
en l'arma Escander y en la pluma Omero.

Investito di una grande responsabilità, il prode Osorio la scarica tutta su don Scipione il cui nome è di per se stesso un programma. Se i barbari, egli argomenta, hanno tolto il regno alla Castriota, Marte ha provveduto ad allacciare al tuo fianco la

spada vendicatrice. Ed ora agisci tu, accordando la lira sulla speranza del riscatto. E sarai Alessandro con le armi e Omero con la penna.

Nell'ultimo verso il richiamo all'antenato di Giovanna, Giorgio Scanderbeg, si collega a una delle avvertenze di Giacomo De Rossi: «Il Sig. Don Scipione et gli altri fanno spesso menzione del nuovo Alesandro, et intendono di Georgio Scanderbego, perché Scander in lingua turchesca vuol dire Alessandro».

Alessandro e Omero sarebbe opportuno non nominarli invano. Ma non è con metro realistico che bisogna misurare questi componimenti di complimentosa galanteria.

Piuttosto, il sottinteso politico dell'ufficiale spagnolo è serio. E che lo sia lo denuncia qualche increspatura linguistica, qualche scelta lessicale, *rigida venganza*, *crisi fatal* che esulano dal canto in lode di una donna.

In questo sonetto di risposta non si osserva il mantenimento dello schema delle parole - rima. Nell'invocazione d'apertura Osorio non indulge, come il suo corrispondente, a un facile gioco sul cognome del destinatario, Monti; preferisce, simmetricamente, alludere alle belliche risonanze del nome. Ma nei versi successivi non resiste alla tentazione di alludere alla «florisciente cumbre altiva».

*A don Diego de Roxas  
Don Scipión de los Montes*

Roxas, que de la flor de todas flores  
en Cyra de Permesso hazia la fuente,  
ceñís guirnalda a vuestra misma frente  
llena de suavísimas olores:

dezid la gloria eterna y los loores  
d'esta gran diosa y de su albana gente,  
pues la corona ubieron de Oriente  
reyes de su linaje y emperadores:

entallando en su templo soberano  
paredes de saffir, puertas de electro  
y columnas de porfir africano.

Y tanto más que ella meresçe çetro  
de quanto alumbra el sol, çerca Oceano,  
y de alabarse con Meonio plectro.

Il sonetto si apre con uno svolazzo mitologico che sottolinea il cognome floreale del destinatario. Don Scipione insiste sul tema della regalità intesa non come comportamento ma come potere da riconquistare. L'iperbolico toglie credibilità alla cosa, e siamo fuori da ogni legge di mimesi. La condizione antirealistica dell'esercizio poetico tende a risolversi nella proposta metaforica che si costituisce in un congegno enfaticamente convalidato dalla chiusura di complessa e ricercata amplificazione oratoria; i materiali preziosi del tempio rinviano ad *Odissea*, IV, 72-73: «il lampo del bronzo nell'echeggiante palazzo, / e dell'oro ed elettro ed argento ed avorio...» e a Plinio, *Naturalis Historia*, XXXIII, 80-81.

*Respuesta de don Diego de Roxas*

Excelso Monte, en quien de mil colores  
la cumbre esmalta y dora Febo ardiente,  
y el sancto choro entorno dulçemente  
canta proezas bélicas y amores:

coronando a los justos vençedores  
con verde lauro de su altiva frente  
y al que de amor el vivo rayo siente  
con mirto y simbrio y olorosas flores.

Al templo que levanta soberano  
en tí, labrado de saffir y eletro,  
la fama ylustre del emperio albano

para honrar la diosa, a quien su çetro  
tiene usurpado el bárbaro inhumano,  
humilde ofrezco mi desnudo metro.

Rime, non sempre parole - rima nella risposta di Roxas che si mantiene lungo le rive del Permesso. L'apertura indugia ricamando sul cognome del destinatario, il corpo del sonetto riprende repertorio metaforico, lessico e immagini di de' Monti a cui viene offerto, per la Castriota, non un braccio di guerriero ma un «desnudo metro».

*A Gonzalvo de Córdoba duque de Sesa  
Don Scipión de los Montes*

Si al gran Gonzalo Hernández vuestro Abuelo,  
mañánimo Sennor, Córdoba invicto,  
triunfador en áspero conflicto  
del bravo Gallo al nuestro hesperio suelo,

ygualóse Scander pujando al cielo,  
a quien vencer fue al vencedor prescrito  
de Grecia, Bosna, Ungria, de Persia y Egipto,  
del Siro, Árabe, Hebreo corriendo a vuelo;

vos, que ygualmente la pluma y la espada  
tratáis, del rey Molosso esta heredera  
cantad con dulce lira, aventurada;

hasta que se despliegue la bandera  
vuestra famosa en tan fausta jornada  
para cobrar la thésala ribera.

Riferimenti piuttosto precisi sono rivolti a celebrare e a giudicare la situazione storica. Limitatamente all'esaltazione che ri-congiunge il passato e il mito col presente, rappresentato dal nipote del Gran Capitán, l'invito di de' Monti a cantare «del rey Molosso esta heredera», ossia Giovanna erede del regno di Molosso, il mitico re tessalo figlio di Andromaca e di Neottolemo, e quindi troiano per parte di madre, si collega a un passaggio del carne latino dedicato a Giovanna da Bernardino Telesio: «O Graiae et Latiae gentis decus, edita coelo / progenies, veterum tot ducta ab origine Regum. / Et qui nunc oculis magnorum invisus Achivum / aemulus obversor laudis, quam consequor unus / ultus avos Troiae, Templata et temerata Minervae».

Nella seconda quartina il poliptoto, riferito a Scanderbeg, «a quien vencer fue al vencedor prescrito» sostiene la dilatata successione di toponimi e l'esortazione di rito, ricollegandosi all'attributo del Córdoba, *invicto*.

*Respuesta del Duque*

Ben parescióse a mi invengible Abuelo  
d'esta nueva alba el Bisabuelo invicto,

que el uno y el otro en doblado conflicto  
el turco y el franco derribó en el suelo.

Mas ¿ cuál gran pluma con ligero buelo  
podrá pujar al término prescrito  
de su saber? a quien no llega Egipto  
que a muerte y al tiempo da congoxa y duelo.

O¿ cuál basta a ganar famosa espada  
su fuerte Epiro y hazella alta heredera  
de la gran Macedonia avventurada?

Muevan el estandarte y la vandera  
mi Espanna y vuestra Italia en tal jornada  
de Sperchio y de Peneo por la ribera.

Nella celebrazione oratoria in chiave cortigiana resta confermato, in questo sonetto di risposta, un ruolo di mediazione anche politica esplicito dal letterato all'interno delle tradizioni culturali.

In apertura la paronomasia *invencible Abuelo / Bisabuelo invicto* riprende e ribadisce le parole - rima del sonetto di don Scipione.

*A Jerónimo Contreras*<sup>81</sup>  
*Don Scipión de los Montes*

Pues muerto es Garcilaso y Luys de Haro  
poetas, cavalleros y soldados,  
con Boscán de valor enamorados  
y el de Mendoça Don Diego tan claro:

¿quién hará contra a muerte escudo y amparo  
a tal señora con versos limados,  
porque del tiempo non sean sepultados  
tantos loores del olvido al faro?

Loadla vos, sin pluma, buen Contrero,  
tinta y papel, que en dezir de repente  
soys de la vuestra España un nuevo Omero.

<sup>81</sup> Jerónimo de Contreras ha scritto la *Selva de Aventuras*, *novela* pubblicata nel 1565 e il *Dechado de varios sujetos* in versi e in prosa; visse i suoi ultimi anni a Napoli.



Cantando d'este sol resplandesçiente  
 porque su nombre buele alto y ligero  
 entre la más desconosçida gente.

Garcilaso, noto e amato in ambiente napoletano, il sodale Boscán e altri poeti spagnoli sono citati a raffigurare le armi e il canto, il valore militare e il pregio della poesia: i due termini, poesia e milizia, sono esaltati attraverso un *quid tertium*, la cavalleria, espressione di una forza morale prima che costume sociale.

L'invito a lodare Giovanna con versi *limados* (formula frequente, in ricordo dell'oraziano «*Limae labor et mora*» in *Ars poetica*, 291), ora che questi grandi poeti sono scomparsi, è rivolto a Contreras, maestro nel *dezir de repente*.

Il sonetto è organizzato su un'ossatura sintattica movimentata che parte da una subordinata causale sostenuta da un'interrogativa diretta.

*Respuesta del Contreras*

Sennor ylustre, valoroso y raro,  
 del nombre de los dos más esforçados  
 Scipiones, del mundo tan nombrados,  
 a quien tomo por guya y por reparo:

por más que mi scientia rompo y aro,  
 no puedo con mis versos más limados  
 allegar a los vuestros encumbrados,  
 pues passáys el Petrarca y Salazaro:

a vos toca loar, gran cavalliero,  
 a esta de virtudes clara fuente,  
 en dulce estilo, altísimo y severo,

y hazer a su memoria un tal presente  
 (pues yo alcançar no puedo lo que quiero)  
 qual nunca imaginó humana mente.

Con corriva audacia Contreras eguaglia don Scipione agli omonimi condottieri romani; come poeta lo porta addirittura al di sopra di Petrarca e di Sannazaro. Quest'eccesso encomiastico appare in funzione della constatazione dei propri limiti che il

poeta rende con una metafora presa in prestito dal mondo contadino «por más que my scientia rompo y aro».

Nella risposta 'per rima', di struttura tradizionale, petrarchesca, predomina l'endecasillabo 'a maggiore' e un gioco di diresi e sineresi, dialefe e sinalefe marcano il ritmo del componimento.

*Iván Antonio Rossano*<sup>82</sup>  
*A Don Scipión de los Montes*

Sennor, que con tus ruegos poderosos  
 me fuerças a escrivir cosa divina,  
 busca tinta mejor, pluma más dina,  
 más docto yngenio y versos más dichosos,

que escriba, piense y canten los hermosos  
 ojos de aquesta estrella matutina,  
 l'alta gloria, que aún bive y camina,  
 de sus abuelos, príncipes famosos.

Que yo ynábil soy para tan raro  
 sugeto, y harto bástame haber sólo  
 de mi poco valer conosçimiento.

Mas tú, cuyo saber, cuyo conçento  
 con plazer oye el uno y el otro polo,  
 húrta la con tu voz al tiempo avaro.

La lode alla stella del mattino è ardua impresa per il modesto Rossano che costruisce il suo sonetto su una pressante richiesta a don Scipione. La relativa consecutiva che si snoda in tre predicati verbali, concordati ciascuno con un soggetto, conclude la fronte del sonetto con una costruzione forzata, mossa dalle inarcature. La nota malinconica della chiusa offre un tocco personale al componimento.

<sup>82</sup> Giovan Antonio Rossano è napoletano, e, a opinione di De Rossi, «intende bene ogni cosa, ha giudizio grande così nelle lettere come nei maneggi del mondo, scrive con molta felicità in ogni lingua».

*Respuesta de don Scipión*

Hércoles, con Atlante poderosos,  
que sustovieron máquina divina,  
esta del cielo semidea tan dina  
de sostener tendríanse muy dichosos.

No dora el sol cabellos más hermosos  
ni es tan bermeja el alba matutina,  
ni tanto Febo en su rodeo camina,  
quanto el loor de sus echos famosos.

Mas ¿ quién de ti, con más concepto raro,  
con estilo y juyçio altivo y solo,  
puede alabarla y tal conosçimiento?

Áspero el canto y ronco es mi conçento  
porque en el nuestro y en el ageno polo  
vuele a pesar del negro olvido avaro.

Messo alle corde dalle rime obbligate, don Scipione issa sulle poderose spalle di Ercole e di Atlante la divina Giovanna. Dopo aver pagato il tributo ai convenzionali capelli dorati e al color di rosa di una tautologica *alba matutina* (con riferimento all'Albania, terra di origine della duchessa), il poeta riconferma l'adeguatezza del suo canto *áspero y ronco* e viene anche lui rispinto in una malinconica considerazione: allontanandosi per un momento dal mondo fittizio di eroi e semidei, resta la realtà del *negro olvido avaro*.

A...

*Don Scipión de los Montes*

Señor, que con gran fuerça y firme aliento  
en l'alta peña de Helicón subistes,  
y en Tibre, en Arno y en Tajo aún bevistes  
oro, plata y cristal, ledo y çontento:

mientras qual çiego yo, sin algún tiento  
busco la puerta que en el monte abristes  
por cantar quien alegra ánimas tristes,  
y canso estilo, afloxo entendimiento,

cantad, o cisne, esta alba colorada  
del sol albano, en hablas tan gentiles  
de joya y perla, de virtud bordada.

De Peleo, Pirro, de Alexandre y Achilles,  
del gran marqués, del gran Jorge engendrada,  
caudillos de proezas varoniles.

Rivolta a uno sconosciuto poeta, che vive fra Italia e Spagna, che ha raggiunto le più alte vette liriche, la richiesta di lode diviene essa stessa esaltazione della dama e della sua prosapia.

Nella fronte del sonetto la sequenza *oro, plata, cristal* è retrogradata rispetto alla successione dei fiumi (la sabbia del Tago, secondo la tradizione classica, era d'oro).

La sirima è movimentata da una paronomasia e da un gioco allitterativo («Alba colorada / del sol albano en hablas») e si chiude con una disordinata elencazione eroico-mitologica.

Nella fronte del sonetto di don Scipione si potrebbe enucleare un'eco, una corrispondenza intertestuale con la seconda quartina del sonetto XXIV di Garcilaso «Ilustre honor del nombre de Cardona», scritto per la nobile poetessa napoletana Maria Cardona:

«si en medio del camino no abandona  
la fuerza u el espiрту a vuestro Laso,  
por vos me llevará mi osado paso  
a la cumbre difícil d'Elicona».

La relazione fra i due prelievi comprende oltre il comune (anche se topico) campo tematico, affinità lessicali, metaforiche e semantiche. Il motivo del Tago dorato presente nel sonetto XXIV: «rico Tajo... luciente arena» (vv. 12-13) si rinnova, in Garcilaso, nell'*Egloga* III «el oro que 'l felice Tajo embía» (v. 106), ed è frequente, fra altri, nel repertorio gongorino (ad es. «al Tajo mira en su húmido ejercicio / pintar los campos y dorar la arena» nel sonetto «Tú (cuyo ilustre, entre una y otra almena)»).

*Respuesta a Don Scipión*

El fiero esfuerço y el orgulloso aliento  
que monte sobre monte allegó en tierra,

tentó con nueva y peligrosa guerra  
subir de Iove al estrellado asiento.

Ma por que el vano ardid iva sin tiento,  
el rayo ardiente lo destruye y atierra,  
pero el valor que en vuestra alma se ençierra  
al desino dio fin ledo y contento.

Que sobre a Pindo y a Parnaso alçando  
vuestros montes altivos, el camino  
seguro y ancho os hizo al templo de oro.

De donde aora altamente cantando  
mostráys d'esta gran dama el ser divino,  
con claro applauso del Aonio choro.

L'anonimo poeta invia un sonetto di risposta ben costruito, compatto, che non ripete in parole-rima l'invito di Scipione ma di questo riprende, con variazione semantica, l'*incipit* e la locuzione *ledo y contento* che ricorre nella fronte dell'uno e dell'altro componimento. Appartengono anche alla «*lengua poética*» di Garcilaso i sintagmi *peligrosa guerra*, *rayo ardiente* nell'*Egloga II*, (cfr. di I. Turrez, *La lengua en el Siglo de Oro*, Bilbao, Univ. de Deusto, 1987). Il manierismo si esercita ricamando sul ricordo classico e sulla parola *monte* con chiara allusione al nome del destinatario.

Il componimento è fondato su un richiamo mitologico che, per quanto scontato (v. ad es. nel sonetto gongorino «Sacros, altos, dorados capiteles» l'allusione ai giganti: «Febo os teme por más lucientes soles, / y el cielo por gigantes más crueles. / Depón tus rayos, Júpiter...»), è usato qui con perizia e svolge l'intento chiaramente encomiastico tenendosi, però, su toni sobri, non privi d'eleganza: come ha osservato F. Rico il petrarchismo è «un *ars combinatoria* extraña a cualquier azar: conoce la *sympathia rerum* que concierta el universo harmónico de Petrarca y, especialmente, atiende a recomponer sus ligámenes. Por ejemplo, en microestructuras lingüísticas y conceptuales»<sup>83</sup>.

<sup>83</sup> In *Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo*, in AA.VV., *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, «Actas del Coloquio Interdisciplinar, Bolonia 1976», Roma, Instituto Español de Lengua y Literatura, 1979, p. 116.

Al jurado de Córdoba<sup>84</sup>  
Don Scipión de los Montes

Señor Jurado, que en çiudad nasciestes  
que en España produjo altos señores,  
filósofos, poetas y oradores,  
por quien a Italia embaxador venistes:

si cada antiguo en poesia vençistes  
y de Castilla lo mejores,  
por donde merescęy ra  
que dos laureles del dios Febo uv.

d'esta théssala ninfa y real dama  
cantad l'alta hermosura y gran nobleza,  
la honestidad mayor que ambas ricama,

el gran saver, la graçia y gentileza,  
por dar gloria a su nombre y al vuestro fama  
que bastan a dar buelo a la pereza.

Il codice linguistico *palaciego* si differenzia per slittamenti minimi di significato. L'esercitazione encomiastica, diretta all'autore di *Las seiscientas apotégmatas* e del poema *Austríada* dedicato a don Juan de Austria, si avvale dell'usuale apparato retorico, delle lodi profuse generosamente inserite nel pomposo codice della società cortigiana; questa volta sullo sfondo c'è la concreta allusione alla città di provenienza di Juan Rufo e alle sue glorie «señores, filósofos, poetas, oradores»; all'intellettuale di Córdoba si dirige anche un sonetto gongorino «Culto Jurado, ... vivirá tu fama / sin invidiar tu noble patria a Manto, / y ornarte ha, en premio de tu dulce canto, / no de verde laurel caduca rama, / sino de estrellas inmortal corona». Scipione attribuisce al *Jurado* solo un doppio serto d'alloro ma lo invita, come messo della cultura spagnola, a immortalare la real dama, Giovanna.

*Respuesta del Jurado*

Vos, que de Apolo y Caliopea nascistes  
y de abuelos de Greçia ya señores,

<sup>84</sup> Juan Rufo, originale poeta e paremiologo.

y de otro cepo varonil venistes,  
de principes, caudillos, y oradores;

que en castellano el Toledán vençistes,  
en Argivos los Átticos mejores  
y de Roma en latín la palma uvistes,  
en Toschán de Florençia los loores;

cantar devéys d'esta divina dama  
la gran virtud, la emperial nobleza,  
que su mismo valor dora y recama.

Casta lindura y grave gentileza,  
con altiva humildad dina de fama,  
enemiga mortal de la pereza.

Il sonetto del *Jurado de Cordoba* riprende specularmente le parole in rima e s'ingegna di riproporre, con lievi variazioni sintattiche e lessicali, i temi e la struttura del componimento di don Scipione. Se l'italiano esalta il poeta spagnolo come espressione di una città culturalmente elevata, Juan Rufo ribatte prontamente mettendo l'accento sulla nobile famiglia da cui proviene don Scipione e lodando la sua abilità di poeta plurilingue. Nella chiusa del sonetto l'usuale elencazione delle virtù attribuite a Giovanna è organizzata su eleganti forme ossimoriche frequenti in questo repertorio encomiastico.

\* \* \*

I sonetti in spagnolo presenti nelle *Rime* si mantengono entro i parametri retorico-stilistici della rimeria encomiastica; mostrano però, rispetto alla maggioranza dei componimenti della raccolta, una più accentuata caratterizzazione in senso storico e ideologico.

Giovanna è lodata da Anibal Bufalo perché è la gemma più splendente del regno di Napoli, è discendente dei Castriota ma è anche la madre di un Carafa. Don Scipione la paragona a Elena per la bellezza e a Porzia per l'onestà; ancora il de' Monti rievoca la grandezza di alcuni poeti spagnoli del tempo, «pues muerto es Garcilaso y Luys de Haro, / poetas, caballeros y soldados, / con Boscán de valor enamorados, / y el de Mendoza don

Diego tan claro...» o, rivolgendosi ad Alonso de Ercilla, cita il poema *l'Araucana*, un *best-seller* del tempo.

Soprattutto quando si rivolge a intellettori spagnoli, don Scipione non perde occasione per esortarli a prendere le armi e a liberare la patria d'origine di Giovanna dalla fiera tirannia dei Turchi. Il preciso riferimento al giogo turco (sono gli anni della battaglia di Lepanto, frequentemente rievocata dai letterati), diviene insistente nel sonetto indirizzato al discendente del Gran Capitán, il duca di Sessa che, nella risposta, auspica che Italia e Spagna si muovano insieme per quell'impresa.

Tranne pochi sonetti isolati, anche nella sezione in lingua castigliana la raccolta parla di se stessa, presentando i componimenti di corrispondenza fra de' Monti e gli intellettuali italiani e spagnoli invitati a collaborare nelle lodi per Giovanna; inoltre anche nei componimenti in castigliano si ripete il procedimento tutto interno al testo del rafforzamento dei legami fra due sonetti (invito e risposta) mediante l'artificio delle parole-rima: quattordici sonetti sono legati a coppie dal riflettersi della catena di parole-rima che corrono dall'uno all'altro componimento in speculare successione. A differenza di tutte le altre forme metriche fondate sulla rima, l'organizzazione delle parole-rima produce «una ripetizione non soltanto fonica, ma anche semantica: è dunque il segno linguistico nella sua interezza che viene messo in gioco, non solo il suo significato — anzi, parte del suo significante — come nella rima. Da ciò deriva, in primo luogo, che il condizionamento in cui il poeta si imbatte è ben maggiore...»<sup>85</sup>.

Fra gli autori italiani che contribuiscono alla silloge di sonetti in castigliano rispondono in parole-rima Cesare Lilio e, con frequenza, Scipione de' Monti; fra gli spagnoli s'impegnano in questo artificio Gonzalvo de Córdoba e il *Jurado de Córdoba*.

Scipione de' Monti è sempre presente, nei sonetti di corrispondenza, come autore che invita alla lode o come destinatario della risposta.

<sup>85</sup> C. Di Girolano, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 155.

Ha scritto il De Sanctis che nelle corti cinquecentesche «fioccano i rimatori. Da ogni angolo d'Italia spuntavano sonetti e canzoni [...] Latinisti e rimatori erano le due più grosse schiere de' letterati. Nelle loro opere l'importante è la frase, un certo artificio di espressione che riveli nell'autore coltura e conoscenza de' classici. I lettori non meno colti ed eruditi rimanevano ammirati [...] Pareva questa imitazione il capolavoro dell'ingegno»<sup>86</sup>.

Il giudizio sembra attagliarsi con buona approssimazione anche ai rimatori che lodano Giovanna Castriota.

Promuovendo la raccolta di rime per la duchessa, e partecipandovi egli stesso, Scipione de' Monti mette insieme un campionario di materiali poetici elaborati in funzione cortigiana in cui prevalgono i caratteri propri della poetica manierista che privilegia l'elocuzione artificiosa sulla sentenza, ricerca nuove soluzioni retoriche e linguistiche che si basano sull'arguzia e sull'ingegno. Basta ricordare, nei sonetti di corrispondenza, la funzione riservata ad allitterazioni e a giochi vari sul nome dei destinatari.

Comunque l'encomio galante e cortigiano è la scelta compiuta da questi rimatori, e fino a tal punto gli autori sono legati al mondo dei *verba*, che eventi sociali e politici, anche quando affiorano come componenti del testo poetico, sono subito ricondotti, con un moto di immediato assorbimento e osmosi, alla necessità encomiastica che preme come fonte esclusiva ed escludente del poetare: di qui gli scarni accenni alla vita della donna elogiata; tutto ciò che è biografico viene appena scalfito dalla retorica dell'encomio. Sul fondale paganeggiante, ricco di richiami classici, sulla base del repertorio mitico-eroico folto di sapere simbolico, il retaggio petrarchesco si manifesta non nel senso di una 'umanizzazione' della donna lodata ma nella direzione di un'oltranza estetica e concettuale che non rivela l'immediata reazione affettiva del poeta ma solo un canone culturale, un registro attraverso il quale amori, gioie e dolori della donna vengono velati, oscurati dalla prassi che non si cura di trasferire il vissuto femminile sul terreno della poesia.

<sup>86</sup> F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a c. di N. Gallo, Torino, Einaudi, 1966, vol. I, p. 453.

LAURA DOLFI

### IL DOCTOR CARLINO DI LUIS DE GÓNGORA E LA DISSACRAZIONE DELL'ONORE

Scritta nel 1613, a soli tre anni dalla composizione di *Las firmezas de Isabela*, e rimasta interrotta al culmine del secondo atto<sup>1</sup>, la commedia del *Doctor Carlino* sembra proporsi come

<sup>1</sup> Dopo il v. 2015 un'annotazione in calce alla c. 188 del ms. Chacón (tomo III) avverte: «No pasó adelante con esta comedia». D'altronde non è questo l'unico testo gongorino rimasto incompiuto, basti pensare alla famosissima *Soledad Segunda*, al *Panegirico al Duque de Lerma* o a *romances* («Con su querida Amarilis», «De Tisbe y Piramo quiero», «Érase una vieja»), *letrillas*, *tercetos* e *canciones* («Doña Menga de qué te ríes?», «Escribís, oh Cabrera, del Segundo», *Canción al Conde de Lemus*), ecc. E se la postilla di Antonio Chacón a quest'ultima composizione c'informa che Góngora «No acabó esta canción, porque supo luego no ser cierta la nueva de la muerte del Conde» (c. 166, tomo I) o un'annotazione analoga (c. 262, tomo I) segnala la successiva aggiunta da parte di Don Luis di quarantatre versi (937-979) alla *Soledad Segunda*, mancano notizie illuminanti sull'interruzione del *Doctor Carlino*. Né molto ci aiuta la strenua difesa di Juan Espinosa Medrano (in risposta alle accuse di Manuel de Faria: «Las Soledades, Panegirico y dos Comedias tuvieron principio, pero no tuvieron fin, ni aun medio; y el Polifemo acabado tiene poquísima traza») dove si legge: «Eso imperfecto, eso por acabar, que se dejó Góngora, es mucho mejor, que lo muy concluido y sellado de otros [...] Lo grande no está en lo mucho» ed in particolare: «¿Pues del ingenio de Góngora se ha de presumir que no acabase una Comedia, porque no pudo, cuando no hay hoy zapatero de viejo en España, y aun en nuestras Indias, que no las escriba a docenas?» (Juan de Espinosa Medrano, *Apologético en favor de D. Luis de Góngora Príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria y Sousa*, En la imprenta de Juan de Quevedo y Zárate, En Lima, Año 1662, ff. 31v, 32r e v). Il campo delle ipotesi rimane dunque aperto. Robert Jammes ipotizza a questo proposito che l'interruzione del *Doctor Carlino* possa essere stata determinata dalla difficile rappresentabilità del testo (motivi scenografici, contenuto 'immorale' di parte del dialogo, ecc.) segnalata probabilmente a don Luis da un commediante a cui il poeta avrebbe mostrato il suo manoscritto (*Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Féret et Fils, Bordeaux 1967, p. 523).

testo complementare, sviluppo e conferma di quanto strutturalmente e tematicamente affermato da Góngora nella precedente opera drammatica. La rigorosa unità di luogo e di tempo che caratterizza l'intreccio ribadisce infatti l'elezione di un' 'arte' teatrale contrario ai dettami di Lope de Vega<sup>2</sup>; la presenza di un medico per protagonista e in generale di un contesto sociale non connotato, ma sicuramente non nobile, ben corrispondono alla professione mercantile dei personaggi di *Las firmezas de Isabela*; ed infine il risentimento di Gerardo verso gli infidi amici che a sua insaputa corteggiano l'amata Casilda rimanda ancora una volta a quel problema dell'onore che era già stato focalizzato per Lelio-Camilo come timorosa ossessione dell'incostanza muliebre. Anzi il tema dell'onore, riproposto come primario motore dell'intreccio, si presenta nel *Doctor Carlino* portato alle sue più estreme conseguenze, non più percepito come esigenza, sia pur insistita, di prevenzione o di verifica da parte del promesso sposo, ma come ineludibile necessità di vendetta conseguente all'ormai constatata consumazione dell'offesa.

Cambiata, nel passaggio dall'una all'altra commedia, la situazione nella quale il protagonista è chiamato a difendere la propria dignità amorosa, sostituito il sospetto con la certezza, la sfiducia con la coscienza della colpa, fin troppo evidente è il ricorso alla soluzione sanguinosa della vicenda. E tale soluzione sembra configurarsi come unico esito possibile nella mente del protagonista giacché l'inizio della commedia, ancora sottinteso per lo spettatore l'antefatto, presenta un Gerardo risentito pronto a sfidare a duello i due rivali, Tancredo ed Enrico. Le parole *espadas, duelo, manchar, estacadas, sangre, celos* pronunziate dal dottor Carlino sintetizzano in pochi versi, fin dalla prima battuta, gli elementi primari dell'affronto, della gelosia e della vendetta.

<sup>2</sup> L'azione, che si svolge in un'imprecisata città andalusa, occupa lo spazio di un sol giorno ed è regolarmente suddivisa nei tre atti: inizia a mattina inoltrata nel I, prosegue fino all'imbrunire nel II, mentre i personaggi annunziano per quella notte la conclusione degli inganni (III atto mancante). Sull'analogia localizzazione spazio-temporale di *Las firmezas de Isabela* ed in particolare su Góngora e l'*Arte nuevo* di Lope, cfr. Laura Dolfi, *Il teatro di Góngora, «Las firmezas de Isabela»*, Cursi ed., Pisa 1983, vol. I, pp. 19-39.

Non utilizzando dilazioni spesso usuali<sup>3</sup>, Góngora introduce subito in scena il personaggio principale ed affronta, senza ulteriori indugi, il tema fondamentale intorno al quale ruoterà l'intreccio della commedia: il tradimento e le inevitabili conseguenze ad esso legate. Se però il lessico usato dai personaggi prelude a tragici eventi il generale contesto e il tono del dialogo, non incalzante ma diluito in frequenti digressioni, ne moderano la violenza fin quasi a volerne contraddire il significato letterale.

Pur consapevole della necessità di far seguire all'affronto la vendetta Góngora sembra voler mettere sull'avviso lo spettatore dalla tentazione di abbandonarsi alla topicità di una conclusione troppo scontata. La rivendicazione amorosa e la difesa dell'onore, tutt'altro che definiti nei loro esiti, diventano infatti oggetto fin dalla 1<sup>a</sup> scena di una quasi teorica trattazione che vede i due protagonisti contrapposti (l'offeso Gerardo e l'amico consigliere, dottor Carlino) difendere in scena antinomiche posizioni morali e sociali. Così ad esempio gli appassionati riferimenti alla bellezza dell'amante e ad una passione costante protratta negli anni:

[...] bella Fénix mía,  
 [...] ídolo que adoraba,  
 [...] alma, con que vivía (vv. 43-45),  
 [...] armiño, cuya nieve  
 era el calor de su abrigo (vv. 54-55);  
 Cinco años ha, y aun más,  
 que por esta mujer ardo,  
 sin templar mi ardor jamás (vv. 101-3),

potenziali elementi emotivi che Gerardo cita a conferma della gravità dell'offesa ricevuta e della necessità del *desagravio*, sono immediatamente ridimensionati dall'abilità oratoria di Carlino che contrappone al tema individuale dell'amore tradito

<sup>3</sup> In *Las firmezas de Isabela*, ad esempio, la focalizzazione del tema principale (la costanza amorosa muliebre) è rimandata alla 6<sup>a</sup> scena e l'introduzione sul palcoscenico del protagonista Camilo alla 7<sup>a</sup>. Sulla tecnica della dilazione narrativa nel teatro gongorino, vedi *ivi*, pp. 187-220.

un superiore dovere etico-religioso da rispettare:

Si ha cinco años, Gerardo,  
al quinto no matarás,  
pues mandamiento es de Dios,  
justo es le obedezcáis vos  
sin amenazar castigos [...] (vv. 105-8).

E ci colpisce come in questa commedia il personaggio femminile coinvolto nel 'disonore' amoroso (non moglie, promessa sposa, sorella o figlia del cavaliere oltraggiato, ma, seguendo una scelta tematicamente più inconsueta, donna perseguita e intensamente corteggiata) sia di fatto escluso da ogni disegno di vendetta<sup>4</sup>. A Gerardo non sembra infatti interessare tanto la possibile disponibilità dimostrata da Casilda verso i suoi ammiratori, quanto piuttosto l'oggettiva realtà delle insidie messe in opera da Tancredo ed Enrico, il tradimento consumato e l'inevitabilità di una punizione rivolta però questa volta esclusivamente contro i due falsi amici. La crudele tirannia di amore e onore (vv. 27-29) impongono convenzionalmente il ricorso alla spada, e in questa direzione si muove la determinazione di Gerardo, ma la volontà dialettica si configura come prioritaria rispetto all'azione tanto che il giovane, nelle sue repliche in difesa di un epilogo cruento della vicenda, si troverà ad equiparare il dottore ad un loquace avvocato che «aboga» per la sua causa<sup>5</sup> e ad identificare il dio Amore con un giudice dal potere assoluto:

Desde una roca un Doctor  
muy bien por la paz aboga  
sin considerar mejor,  
que de la más grave toga  
hace banderas Amor (vv. 21-25).

<sup>4</sup> Si pensi, in contrapposizione, ai numerosissimi casi nel teatro del Siglo de Oro nei quali anche il solo sospetto del disonore porta all'uccisione o alla punizione della dama.

<sup>5</sup> L'immagine ritorna ironicamente e sempre riferita a Carlino ai successivi vv. 900-3: «A fe que ha sido el Doctor, / como docto y como diestro, / famoso abogado vuestro / en las audiencias de Amor». Utilizzo per questa e le successive citazioni l'edizione delle *Obras completas* a cura di Juan e Isabel Millé y Giménez, Aguilar, Madrid 1932.

D'altronde il vocativo che inizia il dialogo nella I scena, come le successive esemplificazioni, comparazioni o citazioni di *autoridades*, ben si addice alla fase introduttiva di un'arringa forense<sup>6</sup>. E quando il dottore respinge con fermezza l'ipotesi di assistere alla sfida tra Gerardo da un lato e Tancredo ed Enrico dall'altro, il suo rifiuto non è basato sulla tecnica della negazione diretta, quanto ben più abilmente su quella della svalorizzazione del metodo prescelto dall'amico. Attraverso la contrapposizione cronologica *hoy / nuestros abuelos* la legge del duello è definita decisamente fuori moda; spade e sangue diventano desueti retaggi di un passato ormai inadeguato alla dignità dell'essere umano:

Doctor Gerardo, nuestros abuelos,  
graduando sus espadas  
en las leyes de sus duelos,  
mancharon las estacadas,  
con la sangre de sus celos,  
ley tan bestialmente impresa  
solamente hoy se profesa  
entre galanes de vacas,  
a cuyas armas no flacas,  
es palenque la dehesa (vv. 1-10).

Al rifiuto di una normativa barbara che vede il *galán* smentire in preda alla gelosia abituali, civili cortesie per trasformare con le sue imprese sconsiderate il campo di sfida in un pascolo, si aggiunge qui il diretto riferimento all'offesa subita. E se l'ossimoro «galanes de vacas», introdotto a conferma della «ley tan bestialmente impresa», sintetizza ironicamente lo slittamento dal piano cortigiano-quotidiano a quello naturale-animale, più sottile si rivela il confronto quando affianchiamo all'evidente significato letterale (guidato dalla successione *celos, galán, palenque*) quello metaforico sottinteso che, attraverso le equivalenze semantiche suggerite dalla perifrasi *galanes de vacas* ('tori') e dalla cataresi *armas* ('corni'), allude in modo fin troppo chiaro a un Gerardo irrimediabilmente tradito.

<sup>6</sup> Sulla presenza nel dialogo di immagini o meccanismi retorici, cfr. L. Dolfi, *Il teatro di Góngora*, cit., vol. I, cap. II, 7, ed in particolare le pp. 148-49.

Accettata senza ombra di dubbi la veridicità dell'offesa e una volta sviliti a patrimonio solo di bellicosi tori gli onorati *celos* e i *duelos* degli avi è ora la motivazione della sfida ad essere rinnegata da Carlino che utilizza il mito, come prima la metafora, a supporto dialettico della sua perorazione. Facile è il confronto fra un Gerardo pronto ad uccidere i rivali con la spada per l'infedeltà di Casilda e il guerriero Marte che, trasformato in cinghiale per l'incostanza amorosa di Venere, darà morte ad Adone. Equivalente al precedente *hoy*, la connotazione temporale *estos días* ricompare a sottolineare l'allontanamento dalle norme fissate ed accettate dalla società o dalla tradizione culturale, mentre anche il personaggio mitologico si distanzia dalla propria immagine e, diventato saggio, rifiuta la sua metamorfosi:

y estos días para mí  
tan discreto Marte está,  
que manda se quede así  
quien se convirtiere ya  
por Venus en jabalí (vv.11-15).

E mentre la precisazione *para mí* sembra moderare limitandolo ad una misura personale il giudizio del dottore, la successiva strofa ne sottolinea il contenuto con un'ansia di esaustività che questa volta non solo nega ma perfino svilisce l'oggetto del mito. Confrontato con la realtà l'elemento eroico si svuota di potenza e di fascino e la metamorfosi, dichiarata sconveniente e inadeguata nella sua stessa ipotetica realizzazione, perde ogni possibile valore esemplare:

¿Sabéis lo que decir quiero?  
que será un puerco casero  
quien por una mujer zaina  
desnudare de su vaina  
ningún colmillo de acero (vv.16-20).

Dimostrata da parte del dottore l'assoluta inutilità dell'impresa ed irriverentemente equiparata la figura del «difensore dell'onore» non più al divino cinghiale ma ad un *puerco casero* rimane ora a Gerardo la decisione sulla condotta da assumere. La convenzionale associazione della *honra* a un tarlo che erode

lentamente (vv. 36-40), l'impossibilità di continuare l'amicizia con chi si è rivelato infido (vv. 56-60), l'insofferenza per inutili dilazioni:

¿Ves mi honra en opiniones  
y la fe desotra en dudas,  
y a reducirme te pones  
con ilaciones agudas  
de sofisticas razones? (vv.121-25),

accompagnano nel dialogo che segue la riconferma dell'inevitabilità di una sanguinosa rivalsa:

[cofrades] de sangre ellos lo han de ser (v. 94),  
yo haré su disciplina  
de los filos desta espada (vv. 99-100),  
Una puñalada fiera (v. 153),  
en matallas pocas dudas  
pusieron las manos mías (vv. 157-58).

Ben più ostinata è però la replica del dottore e l'alternativa proposta per una diversa e più conveniente vendetta. Ancora una volta le opposte possibilità di *desenlace* sono mediate dal ricordo di figure esemplari. La contrapposizione del feroce maccabeo Matatia e dell'infido Giuda ripropone all'interno del mondo giudaico-cristiano quella possibilità di metamorfosi precedentemente negata all'interno del mito:

Deste [Judas] has de ser hoy traslado  
bien y fielmente sacado (vv. 165-66).

Anzi l'identificazione col personaggio prescelto non solo è consigliata e autorizzata, ma addirittura imposta quasi come fatale condanna:

¿Quién te ha hecho Matatías  
cuando quiero que seas Judas (vv. 159-60),  
[...] del sino  
del señor doctor Carlino  
has de andar autorizado.  
A la disimulación  
mi consejo hoy te condena (vv. 167-71).



Il diretto omicidio lascia il posto all'inganno mentre nelle parole di Carlino il predicato *matar*, appena pronunciato da Gerardo a conferma della progettata sfida (v. 157), diventa elemento di tramite ed elogio di un'efficace ipocrisia che rinnega nuovamente ogni soluzione palesemente cruenta:

No ya el Macabeo caudillo,  
sino aquel siempre travieso  
calabrés poco sencillo,  
que mató más con el beso  
que el otro con el cuchillo (vv. 161-64).

Il recupero dell'onore sembra trovare spazio soltanto nella simulazione. E la convenienza di un atteggiamento discreto che non divulghi l'offesa ricevuta con plateali duelli (vv. 181-90) si configura più che come elemento di difesa della personale reputazione come tecnica d'inganno, come elemento d'insidia e di perseguita furfanteria:

Pide el ánimo al hurón,  
la máscara a la sirena,  
y la cola al escorpión;  
y sobre todo, el recato  
pide al ladronesco trato (vv. 172-76).

Si arriva così in clausola alla perorazione di Carlino all'ultima, definitiva metamorfosi. Quasi con una perfetta struttura chiasmatica l'oggetto scelto per l'identificazione con l'amico tradito è ricavato ancora dal mondo naturale; al bellicoso toro, simbolo unico della convenzionale tragica *venganza* si sostituisce una trilogia animale (il furetto, la sirena, lo scorpione) proposta a rappresentare le più sottili esigenze di un'inconsueta ma insidiosa rivalsa.

Concluso con quest'ultimo confronto il dibattito sull'atteggiamento più conveniente da assumere è proprio Gerardo a guidare il dialogo in una diversa direzione chiedendo notizie di Lucrezia (vv. 191-92) ed informando direttamente lo spettatore del piano in precedenza architettato dal medico. Il riferimento a se stesso come Tarquinio, a Tancredo come Collatino e l'evidente omonimia della donna con la nobile romana sedotta sono

lo schermo dietro il quale si cela la vendetta alternativa già tacitamente accettata (vv. 196-200). Abbandonati ulteriori travagli, Gerardo si adegua di buon grado alla proposta di Carlino:

Trazas tienes, y modelos  
para reparar mis celos,  
tan excelentes [...] (vv. 206-8).

Il disonore, inizialmente tema primario della commedia, reiterata esigenza di un giusto ed inevitabile castigo, si rivela in realtà nella mente dei protagonisti (sostituita la *honra* con l'individuale gelosia) un'occasione per ordire una successione di ulteriori offese o divertite burle. Gerardo potrà aver soddisfazione dei suoi rivali, da un lato inducendo al tradimento la moglie di Tancredo (Lucrezia) e dall'altro insidiando l'onestà di Leonora, sorella di Enrico. Relegato il dibattito ai primi 190 versi del I atto, smentita la convenzionale difesa dell'onore ed abbandonata ogni possibile tragica atmosfera, l'intreccio s'indirizza decisamente verso quel clima di disinvoltato *desenfado* che ha caratterizzato fino a questo momento solo il dissacrante atteggiamento di Carlino. E se la burlesca descrizione della figura del medico come supremo omicida aveva svuotato di qualsiasi contenuto ideologico la difesa del doveroso duello:

Doctor            Pues lo llevas de esa suerte  
mata a entrambos, pero advierte  
que ha de ir contigo el doctor.  
Porque el médico mejor  
un montante es de la muerte (vv. 126-30),

altrettanto svilito e annullato nella sua stessa considerazione sociale appare ora l'onore nelle parole di un Gerardo, ormai totalmente indifferente, pur di raggiungere il suo scopo, alla liceità dei metodi adottati.

Il difensore della propria fama, trasformato così in promotore dell'offesa altrui, disposto a pagare qualsiasi prezzo pur di godere dei favori di Lucrezia:

¿En cuanto la hechura precia?  
que en ningún precio reparo (vv. 194-95),

si limiterà soltanto ad una breve e debole riserva di fronte alle «trazas tan excelentes» proposte dal dottore:

Sólo mi honor te replica  
ser vergonzosa esa paga (vv. 211-12).

L'*honor*, già preferibilmente sostituito nel dialogo dal riferimento agli *celos* e alla *venganza*<sup>7</sup>, viene da questo momento definitivamente dimenticato nella completa accettazione della dissimulazione, dell'inganno e nel compiacimento per la possibilità di compiere nei confronti dei rivali un tradimento analogo a quello appena subito:

Quiero, con ardid extraño,  
que las cosas deste daño  
él las pague, porque entiendo  
se disimula un remiendo  
mejor si es del mismo paño (vv. 256-60).

Trasformata in questo modo l'offesa in strumento di personale riscatto, le parti impersonate dai personaggi s'invertono: l'oltraggiato Gerardo diventa portatore dell'affronto mentre Tancredo appare, nelle stesse parole di Carlino, come un uomo più che onorato:

Gerardo, quien a ofender  
entra a un hombre tan honrado (vv. 243-44).

Con la complicità del dottore, che si conferma lungo tutto lo svolgimento della commedia, unico vero artefice degli inganni, si organizza e consuma il tradimento. La vendetta, intenzionalmente iperbolizzata da Góngora con lo sdoppiamento dell'oltraggio compiuto, è anch'essa inevitabilmente

<sup>7</sup> Vedi le allusioni alla vendetta ai vv. 246, 1351, 1517 o ancora alla gelosia ai 207, 590, 876, 1004, 1125, 1742. Quest'ultima anzi può diventare elemento dialettico utilizzato per facilitare l'inganno: la gelosia di Gerardo è citata ad Enrico come prova dell'amore che Casilda ha per lui (vv. 1125, 1742), la gelosia di Lucrecia serve al dottore per dissuadere Tancredo dal tornare a casa ignaro mentre si sta consumando l'adulterio (vv. 874-77), ecc.

duplicata. Lo spettatore non si trova di fronte comunque, come topicamente in uso nella commedia, a due vicende speculari che propongono soluzioni talvolta alternative. In questo caso, rifugiando da consuete simmetrie di coppie e liquidato nel dialogo della I scena ogni possibile esito diverso da quello poi adottato nell'azione, don Luis ha scelto come base su cui articolare l'intreccio un'unica coppia di amanti: Gerardo e Casilda.

Conferita inizialmente al personaggio femminile una funzione secondaria, la trama si concentra sull'uomo ingannato e sulla necessità di riparare l'offesa<sup>8</sup>. Gerardo si decide però ben presto ad abbandonare i truculenti propositi e da parte sua Lucrecia (primo oggetto della rivalsa) non sembra opporre molta resistenza ai desideri del giovane proponendo anzi, a giustificazione della sua condotta, un parallelo anelo vendicatore. Come cioè Gerardo intende umiliare la dignità matrimoniale di Tancredo giacendo con sua moglie Lucrecia, Lucrecia pensa, con un'uguale infedeltà, di privare l'avversaria Casilda del suo corteggiatore:

No es Amor quien me ha rendido  
sino un vengativo afán<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Si può quindi parlare di un'unica azione speculare diretta con perfetta simmetria contro Tancredo ed Enrico. Il parallelismo, iniziato fin dalla 1<sup>a</sup> scena del I atto col racconto di Gerardo, che accenna con identica struttura sintattica (frase ipotetica, frase interrogativa equamente suddivisa nelle due strofe) alle insidie dei due rivali e alla conseguente possibilità di evitare il castigo, prosegue con l'organizzazione della duplice rivalsa amorosa (disonore per Lucrecia e per Leonora; vedi rispettivamente il «su lecho te espera bello» del v. 199 e il «Que esta noche tendrás hora» del v. 297) e con la truffa che priva Tancredo di cento scudi ed Enrico di una catena d'oro. Il parallelismo si allarga inoltre al piano scenografico e dialogico: l'arrivo di Tancredo in casa di Casilda nella sc. 4<sup>a</sup>, quello di Enrico nella 6<sup>a</sup> il convergere dei due personaggi nella 7<sup>a</sup> con l'alternarsi dei dialoghi *en secreto* prima con Casilda poi col dottore, le parallele battute in *aparte* ai vv. 1218-21, l'illusione di ottenere i favori di Casilda e il conseguente appuntamento notturno fissato con la mediazione di Carlino («Enrico, el Doctor ahora / dirá el modo que ha de haber / para volveros a ver / solo esta noche», vv. 1190-93; *Tancredo* — ¿Esta noche tal favor? *Casilda* — El Doctor os dirá cómo», vv. 1210-11) e confermato per entrambi rispettivamente ai vv. 1762 e 1476: «que esta noche sera bien / [...]», «esta noche es bien que sea».

<sup>9</sup> Si ricordi l'analoga giustificazione che il dottore offre a Gerardo: «venganza es y no apetito» (v. 246).

por quitalle a una el galán,  
que me quitaba el marido (vv. 1350-53).

Il rancore verso la rivale coinvolge così anche la donna nella generale problematica dell'onore e dell'offesa. Equiparata Casilda agli infidi Tancredo ed Enrico, Lucrecia si considera al pari di Gerardo, e in modo del tutto inconsueto per la società del tempo, nella condizione di essere 'disonorata', non per l'adulterio appena compiuto (giustificata compensazione per l'offesa subita), quanto piuttosto per il tradimento operato nei suoi confronti dal marito. E tacitamente concordi sulla tecnica della dissimulazione i due, sorpresi subito dopo la consumazione della colpa-vendetta, celeranno la realtà con improvvisate ed abili argomentazioni.

Va notato comunque che, se l'onore, in quanto primaria e doverosa esigenza, è stato sostituito da Góngora da altri sentimenti meno 'nobili' come la gelosia e il personale risentimento, anche questi ultimi si rivelano in realtà falsi, mere maschere per nascondere l'interesse o il piacere individuale. Mentre infatti Carlino, a ribadire l'oggettiva validità del piano architettato, afferma che quella di Gerardo non è volgare desiderio, ma vendetta (v. 246), e il giovane conferma questa opinione ricordando il tradimento compiuto da Tancredo e la conseguente, doverosa, punizione scelta:

*Gerardo* ¿Quién a Casilda el maldito  
papel escribió?

*Doctor* Tancredo.

*Gerardo* Pues a él en costas puedo  
condenalle por lo escrito (vv. 247-50),

ben diversa è la sua posizione quando, in camera di Lucrecia all'inizio del II atto<sup>10</sup>, lo ascoltiamo del tutto dimentico di ogni

<sup>10</sup> L'azione che si è svolta nel I atto in casa di Carlino, di Casilda e in strada, si sposta ora in casa di Lucrecia e poi di nuovo per la strada dove, in prossimità della dimora di don Tristán, la commedia s'interrompe. Non si tratta di scene ben delimitate, ma piuttosto, come osserva R. Jammes (*Études sur l'œuvre...*, cit., pp. 509-13) di graduali variazioni di luogo che, seguendo il movi-

dichiarato proposito 'riparatore' commentare soddisfatto la bellezza della donna e il suo desiderio appagato:

Lucrecia bella, el Príncipe Troyano  
(que tan por su mal fue pastor Ideo)  
cuando admitió a duelo soberano  
tres derechos divinos y un deseo,  
no vio distinto, no, en medio del llano,  
lo que yo junto en vuestro lecho veo;  
beldad desnuda, con saber armado,  
y valor de excelencias coronado (vv. 1227-33).

Né questo primo confronto che vede il giovane identificarsi con un novello Paride e Lucrecia superare in bellezza la stessa triade divina (Minerva, Giunone, Venere) sembra sufficiente ad esprimere il compiacimento per il bene appena posseduto, giacché a maggior lode della beltà muliebre si aggiunge un secondo paragone mitologico, il divino Giove roso dall'invidia per essere stato battuto «por más hermosa causa»:

Lasciva invidia le consume el pecho  
al decano inmortal del alto coro,  
que por manchar un casto, y otro lecho  
fingió ser cisne ya, mintió ser toro:  
de que por más hermosa causa, hecho  
luciente pluvia yo de granos de oro,  
se engañar al cuidado no he sabido  
de un padre rey, de un viejo prevenido,  
al menos de un marido  
frustrar sé los designios [...] (vv. 1248-57).

Ed ancora nuovi raffronti ed iperboli intervengono a sottolineare l'appagamento per i favori concessi:

No cuente piedra, no, este alegre día,  
que a tanta dicha su blancura es poca:  
cuénteles perlas, que el Oriente fia  
de la purpúrea concha de tu boca;

mento dei personaggi (Carlino, ad esempio, non abbandona mai il palcoscenico per tutto il I atto) impongono durante la recitazione il ricorso a una scena simultanea immobile o alla totale soppressione delle scene.

cristal le cuente, que la industria mía  
 en tu roca gozó, que ya no es roca,  
 sino cuerpo de espumas animado,  
 que venera por madre el Dios vendado.  
 ¡Dichoso el que a tu lado  
 no a lumbre muerta en noche gozó obscura,  
 sino con Sol, el sol de tu hermosura! (vv. 1259-69).

Se quindi è evidente in Gerardo la subordinazione della *venganza* al *gozo* e all'*industria*, anche per Lucrecia la motivazione reale all'adulterio riconduce, e nemmeno in modo troppo celato, ad un mero profitto personale; al compenso di 100 scudi promessole dal giovane amante. Sensualità e cupidigia prevalgono in un'atmosfera di reciproca soddisfazione che non solo esclude incertezze o rimorsi, ma che sembra anzi già prevedere e ratificare un'indubbia assoluzione:

Bien quedo lisonjeada  
 del servicio que te he hecho,  
 si tanto vas satisfecho  
 cuanto me dejas pagada (vv. 1270-73),  
 Que aunque destos yerros es  
 cualquiera disculpa mala,  
 [...] admitirán  
 la lima de tal galán,  
 y el oro de tanto escudo (vv. 1280-89),  
 la satisfacción bastante  
 de tu gracia, y mi cudicia,  
 defendería mi justicia [...] (vv. 1302-5).

Smascherate ormai le reali esigenze e finalità dei protagonisti, onore e vendetta sono relegati alla semplice funzione di motori iniziali dell'azione. L'insidia progettata da Gerardo nei confronti di Leonora<sup>11</sup>, se formalmente si giustifica come rivalsa

<sup>11</sup> Il personaggio di Leonora ripropone, come secondario all'interno dell'intreccio, il tipico del matrimonio forzato (Enrico ha deciso di far sposare la sorella col vecchio e ricco don Tristán) e proprio la possibilità di evitare le sgradevoli nozze sarà uno degli argomenti sfruttati da Carlino per riuscire ad ottenere dalla ragazza un appuntamento notturno con Gerardo: «Representéle el afán / que tendrá si a don Tristán / se la concede su hermano» (vv. 276-78). Come prima la difesa dell'onore, è ora il tema della costrizione amorosa e della

per il tradimento di Enrico (nel parallelismo della vendetta la figura della sorella sostituisce qui quella mancante della moglie), in realtà nasconde l'intenzione d'impossessarsi, con un matrimonio indubbiamente vantaggioso, della ricca dote della ragazza:

Mas, necio, ¿diez mil ducados  
 con un ángel no son buenos?  
 Bonísimos; ¿pues qué aguardo? (vv. 1560-62),  
 yo más que tú lo [casarse con Leonora] deseo,  
 por hacer tan rico empleo  
 de virtud y de beldad (vv. 1619-21).

L'interesse prende così di nuovo il sopravvento sul risentimento per l'offesa ricevuta. Né maggiore sembra essere l'attenzione che i personaggi, sempre tesi al raggiungimento del profitto, rivolgono alla difesa preventiva della fama muliebre. Enrico, ansioso d'incontrarsi con Casilda, pur di liberarsi di un importuno rivale oppone solo una tenue resistenza alla proposta d'introdurre un uomo in casa della giovane sorella:

Bien está, pero ¿no ves,  
 que en casa de una doncella,  
 sin mujer mayor en ella,  
 es yerro, y peligro es  
 entrar humana criatura? (vv. 1802-6),

e finirà per cedere senza troppe titubanze una volta messo di fronte ad un'alternativa che contrappone senza possibilità di mediazione, la difesa della reputazione femminile e l'attuazione del proprio desiderio:

*Doctor* El término es corto, Enrico;  
 o acometello, o dejallo.  
*Enrico* Obedeciéndote callo,  
 y callando te replico.  
 Hágase [...]  
 Lo dicho, dicho, Doctor (vv. 1842-46, 1869).

conseguente ricerca di un'alternativa matrimoniale (Gerardo-Leonora) a essere finalizzato al personale interesse dei protagonisti e ad una più generale adesione alla burla.

Oltraggi e burle si succedono a coinvolgere i diversi personaggi che ingannano e che sono a loro volta ingannati. Lucrecia che si crede pagata dall'amante si vede sottrarre subito dopo il compenso ricevuto; Tancredo che pensa di disonorare il rivale è invece da lui disonorato; Enrico, convinto di aver ottenuto i favori di Casilda ha in realtà messo solo a repentaglio la virtù di Leonora<sup>12</sup>; il vecchio Tristán, fiducioso nella terapia di Carlino, avrà prescritte innesessarie purghe; ed anche Gerardo, apparentemente unico fruitore degli inganni attuati, è a sua volta burlato dall'astuzia del dottore<sup>13</sup>. Con un gioco d'intrecciate prospettive degli inganni si ribaltano e si accumulano nel generale privilegio di un *ludus* irriverente e beffardo.

I lamenti di Gerardo per l'onore violato sono presto sostituiti da un dichiarato edonismo, e la contrapposizione cronologica tra l'ieri e l'oggi ritorna nelle sue parole<sup>14</sup> a testimoniare

<sup>12</sup> L'inganno di Carlino, che apparentemente offre una vantaggiosa soluzione ai diversi personaggi, si basa sul fatto che nessuno è al corrente dei mutati sentimenti di Gerardo e del suo attuale disinteresse per Casilda. Il medico infatti propone ad Enrico di liberarsi del fastidioso rivale simulando un duello e nascondendo in casa sua Gerardo perseguitato dalla giustizia. Imprigionato così l'avversario, Enrico potrà intrattenersi tranquillamente con l'amata Casilda. Lo stesso artificio però è stato precedentemente illustrato a Gerardo che, con diversa prospettiva, considera il finto duello e la conseguente obbligata fuga un agevole stratagemma per introdursi in casa di Enrico e compromettere l'onore di Leonora assicurandosi delle vantaggiose nozze. Ambedue i giovani si trovano cioè coinvolti in un'azione della quale percepiscono solo aspetti parziali che ne travisano la verità. Come già in *Las firmezas de Isabela* l'intreccio si presenta ai personaggi articolato in un variato prospettivismo (cfr. a questo proposito, L. Dolfi, *Il teatro di Góngora*, cit., vol. I, pp. 158-75).

<sup>13</sup> Non solo la realtà è totalmente diversa da come appare illusoriamente al singolo, ma gli stessi rapporti d'interrelazione stabiliti si rivelano mutevoli e fallaci nel successivo moltiplicarsi delle burle. Ogni personaggio diventa vittima di tutti gli altri: Tancredo è ingannato contemporaneamente da Gerardo che crede ignaro dell'offesa, da Lucrecia che reputa moglie fedele, da Carlino che gli si presenta come amichevole consigliere, da Tisberto che cerca di disonorarlo, e da Casilda che finge di concedergli i suoi favori per estorcergli il denaro e facilitare le burle di Carlino. Enrico è a sua volta beffato da Gerardo, Carlino, Casilda, ecc.

<sup>14</sup> Si ricollegli l'opposizione *antes / a lo moderno* presente in questi versi alla già segnalata contrapposizione cronologica *nuestros abuelos / hoy* dei vv. 1, 7 confermata, a sancire la trasformata convinzione del personaggio, dai successivi riferimenti all'*hoy* dei vv. 95, 165, 171.

il valore sorpassato dell'etica d'onore e l'accettazione definitiva di una diversa norma di vita basata sull'inganno e sull'ipocrisia:

[...] Baste,  
que mi hacienda se gaste  
sin desperdiciar mis años (vv. 326-29),  
Andaba yo antes muy necio  
diciendo lo que sentía,  
sintiendo lo que decía,  
y dándolo todo a un precio;  
ofreciendo mi persona  
con voluntad verdadera [...]  
Yo a lo moderno he de andar,  
colear quiero y lamer;  
al más lamido morder,  
y al mordido saludar (vv. 1542-53).

La stessa Casilda, oggetto della contesa amorosa e motivo degli iniziali propositi cruenti, perde improvvisamente ogni interesse agli occhi dell'amante che intravede in prospettiva più allettanti e convenienti combinazioni amorose. Bastano pochi accenni alla possibilità di una facile avventura erotica con Lucrecia o al modo d'introdursi senza clamore in casa di Enrico:

*Doctor* Cien escudos de oro fino  
te dejarán ser Tarquino  
y si esta noche quiés sello,  
su lecho te espera bello (vv. 196-99),  
*Gerardo* ¿Qué respondió al fin Leonora?  
*Doctor* Que esta noche tendrás hora (vv. 396-97),

perché la decisa dichiarazione amorosa pronunciata pochi istanti prima:

*Gerardo* Cinco años ha, y aún más,  
que por esta mujer [Casilda] ardo,  
sin templar mi ardor jamás (vv. 101-3)<sup>15</sup>,

<sup>15</sup> L'intensità della doppia negazione *sin, jamás* accentuata dall'indeterminato cronologico e *aun más* giustifica, pur nella brevità dell'affermazione, la scelta di una soluzione cruenta a lavare l'offesa.

sia completamente smentita, rinnegata fino al disprezzo, nella scelta di una diversa figura femminile, Leonora:

*Doctor*       ¿Y el ídolo soberano,  
de beldad imagen rara,  
Casilda?  
*Gerardo*       Doyla de mano [...]  
Su nombre ya con su fama  
escupo.  
*Doctor*       ¿No es ya tu dama  
madona?  
*Gerardo*       Leonora viva (vv. 301-8).

Già contestato il metodo tradizionale per recuperare o tutelare l'onore (privilegiato il disonore altrui, la burla, il personale profitto) si annulla, con l'indifferenza appena manifestata, anche la motivazione della vendetta, mentre la «fama» muliebri non più considerata un bene da tutelare si trasforma in elemento d'ostentata irrisione. Quella difesa individuale e corale dell'onore decisamente e ripetutamente sostenuta da Lope de Vega fino alle più feroci e truculente soluzioni<sup>16</sup> viene così irreparabilmente ridimensionata e dissacrata. Quasi a contrapporsi non solo alla tecnica ma anche ai contenuti privilegiati dal Fénix, Góngora presenta come argomento della sua commedia una vendetta amorosa e una difesa dell'onore ormai completamente

<sup>16</sup> Basti pensare, accanto ai più noti esempi di difesa corale ed individuale dell'onore (*Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ecc.) alla commedia *Los comendadores de Córdoba* dove il protagonista uccide non solo la moglie che ha sorpresa con l'amante, ma anche serve, scudieri e perfino gli animali che, abitando nella casa, ritiene indirettamente complici dell'adulterio. Considerato il duello strumento fondamentale per la cancellazione dell'offesa («Tomó don Jorge su espada, / pero Dios [...] / hizo que de una estocada / cayese su infamia en tierra, / y que volviese mi honra / a estar sobre las estrellas») la 'sacralità' dell'onore è ribadita da Lope, nell'accettazione di una vendetta che oltrepassa ogni misura umana, come valore assoluto, dovere inderogabile e quasi espressione della volontà divina. Ad ultima e suprema riconferma della legittimità di una soluzione cruenta si aggiunge la sanzione dell'autorità regale, la ricompensa e il ringraziamento rivolto al cavaliere pluriomicida: «Sois, don Fernando, tan dino / de premio por tal venganza, / que hasta un Rey parte alcanza / del honor que a vos os vino» (Lope de Vega, *Los comendadores de Córdoba*, in *Obras*, Atlas, Madrid 1968, BAE, XXIV, p. 60ab).

svuotati di ogni significato. E se con lo svolgersi dell'intreccio il ridimensionamento del tema (dichiarato dopo le prime scene) è reso evidente dalla subordinazione a più meschini sentimenti come l'avarizia e la lussuria, e dal prevalere del compiacimento per l'inganno, già l'iniziale duplicazione dell'offesa che impone a Gerardo una contemporanea, doppia necessità di vendetta sembra voler conferire alla vicenda un tono paradossale.

D'altronde se il giovane rinuncia senza troppi rimpianti a battersi in duello, il ricorso alla spada è nuovamente respinto di fronte alle richieste di vendetta di Lucrecia oltraggiata da Gerardo<sup>17</sup>. Questa seconda possibilità offerta ai personaggi di aderire infine alla tradizionale compensazione cruenta dell'onore violato è accantonata ed è ancora una volta l'indifferenza a prevalere sulle richieste della donna offesa. La totale disponibilità manifestata da Tisberto, in accordo con un tipico ruolo d'amante devoto, sottolineata e scandita sintatticamente a maggiore iperbole dalla ripresa anaforica<sup>18</sup>:

¿Quiés que le quite algún guante  
al animal más feroz  
el imperio de mi voz,  
las armas de mi semblante?  
¿Quiés con un solo bastón,  
que te hurte el brazo mío,  
aunque en poder de mi tío  
te corone un escuadrón?  
¿Quiés que después de hurtada  
asegure nuestro amor  
la Troya de mi valor,  
cuyos muros son mi espada? (vv. 1518-29),

<sup>17</sup> I cento scudi che il giovane le consegna come compenso pattuito per il tradimento sono in realtà quelli chiesti in prestito poco prima a Tancredo. Così Lucrecia, credendo di attuare la sua rivalsa nei confronti del marito è parimenti burlata. Si veda la fonte di quest'episodio, come già segnala R. Jammes (*Études sur l'œuvre...*, cit., p. 520), nella prima novella dell'ottava giornata del *Decameron* di Boccaccio.

<sup>18</sup> Un'analogo uso dell'anafora associato alla richiesta di difficili prove da superare da parte dell'amante si trova ai vv. 2666-81 di *Las firmezas de Isabela*. Mentre però l'insistita perorazione di Isabela corrisponde ad una sincera fedeltà amorosa, nel *Doctor Carlino* è evidente l'ironica contrapposizione tra la disponibilità espressa nel dialogo e la diversa realtà dei sentimenti.

si rivela, come l'interesse per l'onore, mera ed inconsistente apparenza:

*Tisberto* [...] ¡Cosa es recia,  
hermosísima Lucrecia,  
cruzar la cara a Gerardo!  
[...] quiero  
consultárselo primero  
al Licenciado almohada (vv. 1563-69).

Il generale clima di *desenfado* esclude comunque, indipendentemente dalla situazione rappresentata, la presenza di toni tragici. L'assoluta negazione del codice avito corrisponde infatti ad una concezione della vita che accettando l'inganno e la burla esclude la presenza di vittime. Dopo il ridimensionamento della vendetta operato a proprio vantaggio da Gerardo, anche il rifiuto all'esplicita domanda di soccorso da parte della donna:

[...] de tu espada mi ruego  
impetra cierta venganza (vv. 1516-17)

è assimilato nel fluire del dialogo in modo del tutto indolore. E perfino Lucrecia, ricoinvolta dal movimento scenico nel generale *enredo*, si limiterà a commentare solo con un rapido ed ironico «Palabritas de Pilatos» (v. 1601) la falsità dei presenti.

Né è casuale da questo punto di vista la scelta a protagonisti di veri e propri anti-eroi, personaggi non nobili, incostanti e senza scrupoli, e spesso decisamente canaglieschi: Lucrecia, nel momento in cui chiede vendetta per l'offesa subita, propone e ribadisce il suo disonore<sup>19</sup>; Tisberto non ha scrupolo d'ingannare l'ingenua fiducia dello zio<sup>20</sup>; ecc. In poche parole nessun

<sup>19</sup> Se, dopo il tradimento consumato con Gerardo, aveva precisato quasi a tutela della sua reputazione «estimar puedes, Gerardo, / que del lecho que mal guardo / las primeras son tus huellas» (vv. 1275-77), ora la vediamo offrire nuovamente i suoi favori come compenso per l'attuazione della vendetta: «[...] ofrezco a tu esperanza / lo que ha tanto que te niego, / si de tu espada mi ruego / impetra cierta venganza» (vv. 1514-17).

<sup>20</sup> Cfr. «*Tancredo* — [...] / Tisberto, sobrino mío, / por suya mi honra precia» vv. 1494-95.

personaggio appare esente da doppiezze e ambiguità. Lo stesso oggetto della contesa d'onore, l'«idolo soberano/ de beldad imagen rara/ Casilda»<sup>21</sup> si dimostra una donna pratica, interessata al denaro, disposta all'inganno e alla volgarità e nemmeno troppo preoccupata per la sorte della sua fama<sup>22</sup>. Analogamente Carlino, pur presentandosi come disinteressato consigliere non esita a utilizzare simulati ed arguti artifici per dipingere Gerardo e poter infine sposare la sua Casilda. La vendetta, le burle e i conseguenti attentati all'onore femminile (Lucrecia, Leonora) diventano per opera sua un facile mezzo per liberarsi del fastidioso avversario in amore. Anzi, mentre ingenuamente il giovane Gerardo si compiace della sua funzione di arbitro dell'inganno:

*Gerardo* [...] A Lucrecia tengo en pan:  
en pastel me falta ahora  
de echar, si puedo, a Leonora  
que está para don Tristán (vv. 1554-57),

il ruolo di personaggio-guida dell'intreccio è passato automaticamente, con la rinuncia alla tradizionale e cruenta difesa dell'onore, nelle mani del medico burlone che a buon diritto può vantarsi di dirigere astutamente il gioco in modo da ingannare, come un perfetto maestro, i bari più scaltri:

Fullero siempre doy cartas  
a uno y otro tahúr;  
a los pobres doy primera  
y a los ricos les doy flux<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> La definizione di Carlino (vv. 301-3) riprende sintetizzandolo quanto già affermato da Gerardo ai precedenti vv. 43-45, 54-55.

<sup>22</sup> Si veda ad esempio nella sc. 3<sup>a</sup> del I atto l'uso di imprecazioni e doppi sensi, la richiesta di una carrozza e uno scudiero a garanzia di un'agiata condizione sociale; o ancora nelle sc. 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> le false promesse d'amore e gli appuntamenti notturni fissati con Tancredo ed Enrico.

<sup>23</sup> Il gioco ricompare più volte nel corso della commedia collegato all'inganno; si veda il campo semantico dei vv. 231-40 (*jugar, juego, dar cartas, mazo*), o l'*ir de juego* del v. 1738, il *barajar el naipes* del v. 1441, il *ganar* dei vv. 1690-91. E si aggiungano, non come riferimento lessicale ma come elementi dell'azione,

A Enrico traigo en zaranda [...]
 y en la red anda Tancredo [...]
 Don Tristán barbas al olio [...]
 por mis trazas pisa el viento;
 Tisberto muere [...]
 Por medio el alma a Gerardo
 le envaino hasta la cruz
 el mayor embuste mío (vv. 493-511).

Se poi tutti sono coinvolti nelle beffe, proprio a Gerardo è riservata la più ingegnosa: l'essere oggetto di un'offesa (messa in atto questa volta dal suo consigliere, il dottore) esattamente uguale a quella che all'inizio della commedia aveva motivato la sua ira contro Enrico e Tancredo. Convincendo il giovane a rinunciare al duello per seguire una più inconsueta e piacevole vendetta, Carlino è riuscito con destrezza a costruire al tempo stesso il suo alibi e il suo inganno, ha messo cioè l'amico oltragiato in condizione di dover riconoscere (quando infine scoprirà la burla) la liceità dell'offesa subita. Il progettato matrimonio tra Gerardo e Leonora gli dà infatti il diritto di corteggiare impunemente quella Casilda<sup>24</sup> da tutti invano vagheggiata e di organizzare per la notte, come suprema beffa contro gli ignari rivali (Gerardo, Tancredo, Enrico), delle nozze-fuga da realizzare in accordo con la donna amata (vv. 982-83).

A ripetere lo stravolgimento dei valori convenzionali, queste nozze frettolose, picarescamente fondate su una molteplice finzione, sono equiparate da Casilda a un 'onorato' sposalizio,

i vv. 1650-53 e 1763-65 che connotano cronologicamente prima a Gerardo e poi a Enrico la burla organizzata per quella notte: «A jugar os podéis ir / al mandracho de Marcelo, / hasta que el Argos del cielo / sus ojos comience a abrir», «esta noche será bien, / que al salir temprano o tarde / de jugar [...]».

<sup>24</sup> Si veda a questo proposito l'allegria manifestata da Carlino e simulata subito dopo per non destare i sospetti di Gerardo («*Doctor* — Arrójome a tu saliva, / como a los baños de Alhama. / *Gerardo* — ¿Tanto desta novedad, / Carlino amigo, te huelgas? / *Doctor* — Célebrala mi amistad / [...]», vv. 309-313) e il successivo colloquio nel quale il medico informa Casilda del mutato atteggiamento dell'amante: «*Casilda* — Hablemos de lo que importa. / Anda Gerardo hecho un Marte. / *Doctor* — De un cuarto de hora a esta parte / menos ya su espada corta. Los celos envainó ya / por flechar amores nuevos», vv. 585-90.

a un perseguito traguardo che impone un formale e solenne congedo dalla dimora natale:

Patria, adiós, posada mía,  
 nudoso balcón gallardo [...]
 Paredes, que piedras nuevas  
 os dieron dulces canciones [...]
 Calle, que centellas puras [...]
 Casilda se va y os deja  
 por un matrimonio honrado [...] (vv. 1002-19).

Ma come abbiamo più volte affermato l'onore in quanto tale è ormai per tutti i personaggi un elemento secondario subordinato sempre, ed ancor più per Carlino, all'interesse personale e al generale gioco delle finzioni. Se nelle prime scene la difesa dell'oltraggio sembrava trovare una sia pur debole compensazione nella diversità della vendetta progettata, ormai in pieno *enredo* Carlino si prepara a consumare una pari offesa che esclude ogni possibilità di risarcimento. E curiosamente sarà proprio il duello, componente dell'etica d'onore più volte respinta, ad essere utilizzato ora come artificio, come ultimo e definitivo elemento di burla e di disonore<sup>25</sup>.

La simulazione non si ferma comunque alla sola azione giacché anche l'identità di Carlino si rivela ben presto menzognera: il medico a cui tutti si rivolgono per consigli e terapie è un briccone<sup>26</sup>, un abile e compiaciuto usurpatore della pro-

<sup>25</sup> Come precisato nella nota 12, Gerardo riuscirà a introdursi in casa di Leonora fingendo di doversi nascondere per aver ferito gravemente un giovane in duello. Cfr. la duplice versione dell'inganno suggerita dal dottore prima a Gerardo e poi a Enrico ai vv. 1654-77, 1762-69.

<sup>26</sup> Propostosi inizialmente come organizzatore di una (sia pur diversa) vendetta che lavi l'offesa subita, Carlino ribalta il suo ruolo e diventa, ingannando e inducendo i personaggi all'inganno e al tradimento, il massimo attentatore dell'onore altrui. Si vedano, a questo proposito, le parole pronunziate da Lucrezia dopo l'adulterio: «un Doctor que me ha inducido / a todo lo que has querido; / un Doctor, tan baciller, / que es salud de la mujer, / y enfermedad del marido» (vv. 1305-9) e confermate ironicamente di fronte a Tancredo: «Digo / que puedes fiar, señor, / la salud deste Doctor, / y la honra deste amigo [Gerardo]», vv. 1422-25).



fessione fraterna:

Aprendí alli lo que basta  
para engañar al común  
con dos o tres aforismos  
del médico de Corfú.  
Murió mi hermano, y dejóme  
sus cartas en un baúl  
con que pienso marear  
todo el Norte y todo el Sur.  
En sus grados, y en su nombre,  
me embestí con promptitud,  
y llegué a esta ciudad, donde  
soy un Galeno andaluz (vv. 413-24).

Supremo ingannatore ed unico non ingannato Carlino impersona però il personaggio 'positivo' della commedia, colui al quale Góngora affida, in luogo dell'insicuro e volubile Gerardo, il ruolo di protagonista<sup>27</sup>, di artefice dell'intreccio e probabilmente del *desenlace*<sup>28</sup>, ed infine quella tradizionale difesa del sentimento dell'onore che viene così (intenzionalmente da parte dell'autore) respinto e vanificato nel progressivo e dissacrante privilegio del personale profitto e di una furfantasca<sup>29</sup> allegria.

<sup>27</sup> Gerardo si rivela semplice strumento degli inganni di Carlino; e se all'inizio i due personaggi sembravano configurarsi l'uno come l'attuatore e l'altro come l'ideatore delle burle, quasi sdoppiamento in due di un solo personaggio, ben presto il dottore prende il sopravvento trasformandosi nell'unico protagonista. Anche rispetto al 'bene' conteso dai vari pretendenti sarà Carlino a riuscire vincitore; anzi Casilda diventerà un'attenta collaboratrice delle sue burle.

<sup>28</sup> Senza dubbio il III atto prevedeva (seguendo le linee tracciate nei due precedenti) un intensificarsi di inganni ed equivoci favoriti dall'ora notturna e dal convergere dei personaggi in prossimità della casa di Leonora. E parimenti, escludendo ogni finale tragico, immaginiamo un convenzionale scioglimento che vede Carlino svelare la burla e le sue nozze con Casilda mentre Tancredi accetta rassegnato quelle di Gerardo con Leonora.

<sup>29</sup> R. Jammes segnala come elemento di audacia e novità nel *Doctor Carlino* proprio il clima picaresco e celestinesco che favorisce l'inserimento di temi comuni al genere dell'*entremés* (componenti burlesche, battute erotiche, imbrogli, mariti burlati, ecc.) nel più convenzionale ed 'estetico' ambito della commedia (*Études sur l'œuvre...*, cit., pp. 527-29).

RAFFAELE SIRRI

## ROMANTICISMO IN CALABRIA

Nell'anno in cui Edward Lear compì il suo viaggio in Calabria, 1847, e negli anni immediatamente successivi, in cui ripensò e raccontò quel viaggio (*Journals of a Landscape Painter in Southern Calabria and Sicily*, Londra 1852), la Calabria viveva un suo corposo romanticismo. Giuseppe Campagna pubblicava nel 1838 l'*Abate Gioacchino*; Pietro Giannone nel '39 la *Lauretta*; Vincenzo Padula nel '42 il *Monastero della Sambucina*; Biagio Miraglia nel '44 il *Brigante*; ancora Vincenzo Padula nel '45 il *Valentino* e Domenico Mauro l'*Errico*; Francesco Saverio Arabia nel '54 il *Gherardo dei Rinieri* (certamente composto in anni precedenti).

In questi titoli e in questo decennio si assomma il meglio della letteratura romantica calabrese: si assomma e si consuma. Nata in tempi di cospirazioni e sommesse, di grandi azioni e di grandi speranze, spinta da un concorde programma di integrazione della Calabria nell'Italia e della cultura calabrese nella cultura nazionale, questa letteratura, funzione condizionata di quel magico momento di vita politica e morale, esaurisce la carica con l'esaurirsi della condizione: letteratura generosa, vibrante di affetti e di intenzioni, ma effimera, incapace di ritagliarsi una sua autonomia artistica. I più provveduti di quegli scrittori, Domenico Mauro e Vincenzo Padula, trasmettono messaggi fiochi; anche se riusciamo a sintonizzarci su quell'onda debole, affetto e simpatia non valgono a far tacere sommari giudizi di rifiuto. Insomma quegli scritti non reggono ad una rilettura che non sia sostenuta da fede patriottica e da amore di campanile. Questo si pensa e questo si dice da più parti; ma forse è giudizio perentorio e sbigativo che va rettificato.

Quando si dice romanticismo calabrese, si va subito con la

mente alle pagine del De Sanctis che inventarono questa categoria e la interpretarono positivamente, come dotata di forza propria e ricca di futuro, in contrasto col vuoto asettico di altre letterature coeve ed omologhe, per es. quella napoletana. Che il De Sanctis avesse per la Calabria e per i calabresi una particolare simpatia, memore degli anni vissuti a Cosenza in concordia di intenti, di fantasie, di intensità morale con quei giovani poeti, è certo. Lo dicono biografi e critici, lo dice soprattutto lui. Ma si tratta di una simpatia che, invece di inquinare, inverte il giudizio critico, inserendolo in una pensosa concezione storiografica, al punto in cui la teoresi artistica si scontra con le pressioni morali della storia e chiede una risposta che superi dialetticamente la distinzione agnostica della tradizione retorica: una risposta tanto più chiara e impegnativa in quanto il De Sanctis si occupò del Romanticismo calabrese nel corso delle sue lezioni all'Università di Napoli — 1872-73 —, in una situazione, cioè, che gli imponeva il massimo della cautela metodologica.

La Calabria, che per me è terra di grandi speranze, dove la natura è ancor primitiva e l'uomo ancor forte, appena in principio di trasformazione sotto la mano dell'uomo civile come le Romagne; serbava fresche le tradizioni di un popolo forte: eran vive le persone che avevano assistito a que' fatti che, narrati ai giovani, accendevano le loro immaginazioni. C'è un fondo vivo e reale in quelle poesie, tutte le passioni nell'impeto naturale, come tra gli uomini quasi ancora selvaggi, avvicendati, vendetta e perdono, generosità ed assassinio; sono di fronte il brigante e l'uomo coraggioso che l'attacca, l'amore e la gelosia giungono all'estrema punta. Tutte le passioni, che nelle città sono temperate dalla mitezza dei costumi, fervono lì ancora intatte. (*La scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli*, a c. di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino 1953, p. 83).

Questo il De Sanctis lo scriveva a introduzione della lettura dell'*Errico* di Domenico Mauro, una novella romantica chiaramente sintonizzata su un'onda byroniana ma sostenuta da naturalezza e vigore morale. Se seguiamo il consiglio del De Sanctis e la rileggiamo, ne avvertiamo subito la malia e ne siamo avviluppati. Vigore morale e irrefrenabile passione coesistono in intrichi sentimentali imprevedibili e problematici. I versi, tramati di echi letterari (Leopardi, Manzoni, Parini, Dante, Virgilio) hanno intonazione epica ed effusione narrativa. Incoerenze ed eccessi vengono travolti da un'onda musicale continua e sua-

siva. Fuori dell'aura romantica e risorgimentale in cui fu impostato il discorso desantisiano, la rilettura analitica e disincantata che di questo testo possiamo concederci oggi attenua ma non dissolve quell'impressione positiva.

Meno agevole è estendere questa valutazione positiva ai testi coevi che abbiamo elencato in apertura. Letterarietà ed artificio, intemperanze e sconessioni rendono poco appetibili la maggior parte di quei componimenti, compresi quelli del Padula, che pure sono affidati ad un magistero tecnico e linguistico di superiore levatura. Per tutti, la classificazione di esercizio scolastico, dilettantesco e velleitario, parrebbe la prima e più intrigante tentazione da accogliere e far propria. E tuttavia, il ritmo ariosteo delle ottave del Miraglia, il loro fluido andamento di racconto popolare, le intermittenze liriche delle ottave del Padula, lo scabro dantismo delle terzine del Campagna, sono irricusabili e invitano a giudizi non corrivi. Un fatto è certo, che ci troviamo di fronte ad una letteratura seria, che vive una realtà storica e mitica, tesa non tanto alla interpretazione e rappresentazione dei fatti, ma ad una vera e propria fondazione, sullo spirito di quei fatti, di una coscienza storica e di un riscatto civile.

Le foreste della Sila, le spelonche, i dirupi, le valli, i briganti; il primitivo, l'eroico, la ribellione, il truce e il terribile: gli ingredienti del pittoresco calabrese, che diventeranno luoghi comuni di una letteratura falsamente popolare e di un folklore altrettanto falso quanto poco redditizio anche sul versante turistico, sono tutti qui; e si fa presto a classificarli come forme oleografiche di deteriorata maniera. Ma, visti nella loro primigenia vitalità romantica, di quel romanticismo; visti come poesia del primitivo, in quel contesto di storia culturale, segni di protesta e moti di riscatto, orgogliosa affermazione di una propria identità e patetica offerta di amore, raggelano sulle labbra degli imbecilli ogni accenno di sorriso di sufficienza.

Il caduco e il grottesco di quella mitologia avrebbe presto trascinata a valle. Il De Sanctis, per conto suo, lo sapeva benissimo. E difatti limita di molto l'apprezzamento specifico della resa artistica dei componimenti, presi ciascuno per se stesso. Ma ne comprende il potenziale poetico come espressione, o piuttosto sintomo, di una natura «ancora primitiva», «appena

in principio di trasformazione sotto la mano dell'uomo civile», poesia essa stessa, forma poetica di conoscenza, stato aurorale. E insomma pare che su questi temi la prosa del De Sanctis non riesca a districarsi con l'usata chiarezza e perentorietà da una dicotomia critica. È vero che arte è forma, ed è arte solo quando e se è compiuta, poiché il suo formarsi e le condizioni del formarsi riguardano la storia e non la filosofia dell'arte; ma qui il De Sanctis sospende il giudizio artistico in funzione di un giudizio morale, valutando il fatto letterario come fatto di cultura, in funzione di una realtà storica in fieri. Ed anche questo è nel suo sistema storico-critico.

Mentre il De Sanctis formulava questi giudizi, la Calabria era attraversata da viaggiatori richiamati dal pittoresco dei costumi e del paesaggio, dalla suggestione di fatti recenti e dalla memoria di fatti antichi, dal mito della ribellione (stanziale in Calabria dai tempi di Annibale e molto molto prima) e dal mito del brigantaggio, spesso fusi in unica entità mitico-politica. Qualcuno era anche attratto dai residui della Magna Grecia.

Quando Domenico Mauro e Vincenzo Padula cantavano le gesta dei loro eroi, briganti o amici di briganti, alcuni viaggiatori stranieri, spavaldi e divertiti, passavano attraverso paesi e campagne, si fermavano per dipingere o per descrivere, e un misto li muoveva di timore e di ansia in attendere che masnade di briganti della Sila si affacciassero alla loro vista. Più frequentemente accadeva che si lasciassero avvincere, stupiti e compiaciuti, dalla reale mitezza e cortesia della gente. Proprio Edward Lear osservava che «solo l'alternarsi delle stagioni [...] o la piccola politica [...] variano la monotona calma dell'attuale esistenza calabrese, dacché le contese medievali di parte e il romanticismo del brigantaggio sono egualmente estinti». Che era un modo come un altro per comunicare il suo disappunto, facendo slittare in umorismo la delusione o piuttosto il tradimento delle (supposte) promesse.

Un altro viaggiatore inglese, Arthur John Strutt, aveva sperimentato come il romantico e grandioso brigantaggio della letteratura fosse scaduto a volgare e spicciola marioleria. Racconta infatti (*A pedestrian Tour in Calabria and Sicily*, Londra 1842) di essere stato malmenato e derubato, nel catanzarese, lui

e i suoi compagni, da un nugolo di manigoldi e di essere stato poi liberato da un galantuomo del posto, da un «padrino», diremmo oggi, che non solo li ospitò regalmente ma costrinse i mariuoli a restituire il maltolto e a chiedere scusa. Brigantaggio degradato, dunque; bravate paesane compiute lungo strade vicinali e mulattiere, a colpi di bastone e di manico di vanga; non epici agguati in forre e foreste di briganti armati di pugnali e tromboni, con tanto di cappello a cono e nocche svolazzanti. Briganti veri, senza credenziali eroiche e con tanto di sangue agli occhi, ne vivono ancora, ma restano sullo sfondo del racconto. Non per nulla quei paesani giustificano l'aggressione agli incauti forestieri come necessaria difesa, essendo il paese circondato da briganti, per cui ogni faccia sconosciuta appariva loro come probabile brigante. Non era una giustificazione ben trovata. Ma la stizza dello scrittore, volta per altro in sorridente ironia di racconto, è per lo scadimento dell'avventura, per la scoloritura di quel *topos* letterario per il quale, in fondo, era venuto lì.

Ma il quadro di maniera della Calabria, nelle pagine dello Strutt, ha modo di ricomporsi subito dopo quella scena di basso malandrinaggio. L'apparizione risolutiva di quel Don, galantuomo-padrino, il suo incedere baronale fra quella turba di enurgumeni, il suo aspetto severo e carismatico, il suo gesto regale di ospite è per lo scrittore qualche cosa di più che uno scampolo di medioevo calabrese. Non manca nulla: briganti, mariuoli, baroni, cortesia e medioevo: Calabria romantica, reale negli atti e nella coscienza delle persone, e reale anche, ma in altra dimensione spirituale e con ben diversa caratura storica, nella fantasia di quei giovani poeti dei quali il De Sanctis parlava con simpatia e ammirazione.

Lo Strutt e il Lear sono scrittori disincantati e viaggiatori sornioni, animati da vivaci e stravaganti interessi, curiosi di tutto, ma restii a lasciarsi travolgere dalla colorita realtà locale. Nelle loro pagine povere di suggestione letteraria e di memoria storica, i miti eroici dei Mauro, dei Miraglia, dei Padula sono trascritti in chiave pittoresca. Arrivati tra noi già vaccinati, non temono il contagio del romanticismo, di quel romanticismo tardivo; avvertono oscuramente la poesia dell'ambiente, delle cose su cui pesa la stratificazione dei miti e

degli eventi, delle persone che una tradizione venuta di lontano ha modellato. Ma per lo più dissolvono quei grumi di inconsapevole romanticismo in quadretti e in situazioni ironiche: una realtà mediocre di cose e di persone, guardata senza veli e con simpatia.

Se a questo punto ci domandassimo da che parte stesse la verità, quale fosse la Calabria vera, quella eroica e mitica del Mauro e del Padula, o quella mediocre e quotidiana e pittoresca del Lear, saremmo tentati di rispondere subito che la vera Calabria è quest'ultima. Ma saremmo degli sciocchi, privi di sale e di fantasia.

Quei viaggiatori fecero il loro dovere, assolsero bene la loro funzione di viaggiatori curiosi e intelligenti. Dovevano dipingere e descrivere la loro Calabria e lo hanno fatto, con eleganza. E ci hanno offerto dati e stimoli di meditazione, che non sono passati invano, che anzi hanno lasciato il segno e ci hanno costretto a fare i conti con noi stessi, ad esser più realistici e spregiudicati, a guardarci allo specchio non solo per vedere come siamo belli, ma anche per contare le rughe.

Ma non è questo il problema che conta e preme. Noi non cerchiamo la certezza filologica della realtà calabrese. Noi cerchiamo la verità filosofica della Calabria, la verità che è nel reale in quanto lo fa essere dialettico, in quanto lo fa essere quello che è e quello che è stato; la verità che è anche nel curioso, nel pittoresco, nel mediocre, ma solo nel senso che gli si oppone e lo compensa; la realtà come essenza storica, non come vissuto o vivibile in senso fisiologico.

Questa verità cercavano i romantici calabresi nei miti, cioè nelle radici religiose del popolo, nell'oscura matrice, nella poesia del primitivo, convinti — e a ragione — che è il mito che permea la realtà e la condiziona, la fa. Quei romantici scoprirono il Brutio, che è come dire che scoprirono l'essenza calabrese che ha sostanziato tutte le ribellioni, i silenzi e le esplosioni irrefrenabili, la ferocia e la cortesia, lungo il corso di una storia che non è stata mai la *sua* storia, dai tempi di Pirro e di Annibale. Realtà bruta, eroica, mitica, come verità di fondo.

Sopra la realtà del quotidiano e dell'usuale, della miseria e della disgregazione politica ed economica, sopra i residui di un Medioevo grandioso e cupo, si leva questa essenza brutia,

questo mito eroico che la letteratura veicola in direzione risorgimentale. La qualificazione brutia di quella mitologia, il sotteso processo di identificazione della Calabria nel Brutio, è un dato unificante di questa letteratura. Ellenismo e Magna Grecia lambiscono le coste, non toccano l'interno boscoso e dirupato: come dire che non toccano il cuore della Calabria. Le marine lucenti, le colonne, i cocci, i bronzi: ma se li prenda chi vuole; il Brutio è altrove: e intanto è qui, in questa letteratura non eccelsa ma densa di humus, impegnata in un'opera di rivendicazione storica, politica, culturale, e che ha come epicentro fisico e spirituale la Sila, i suoi boschi, l'idea di libertà cupa e ribelle che evoca. Cosenza, la sua civiltà, la sua scuola, il suo rapporto continuo e interattivo con la cultura napoletana, ha un ruolo di primato in questo processo di rivendicazione brutia. De Sanctis non pensava a questo. Ma vide giusto quanto riconobbe a quella letteratura credenziali da spendere nel futuro più che nel presente.

Le opere letterarie vanno analizzate ciascuna in se stessa, tutt'al più nella loro storia testuale. Le schidionate saranno anche appetitose, se ben rosolate, ma alla lunga risultano indigeste se non proprio repellenti. Noi però ci riferiamo al sostrato culturale su cui poggiano i contenuti di quelle opere e su cui vigoreggiano certe forme di contenuto invece o piuttosto che altre. Da Mauro a Padula, dal Padula degli anni Quaranta al Padula degli anni Sessanta dell'*Antonello* e del «Bruzio», da questo Padula al Misasi, dal Misasi ad Alvaro, tanto per tenerci ai vertici, abbiamo una costante di ambiente e di contenuti: la Sila, le foreste, le spelonche, i briganti, i pastori: Brutio non Magna Grecia; civiltà contadina non mercantile. Questa invariante culturale è accettata per osmosi dalla opinione comune, che quando dice Calabria pensa alla Sila e ai briganti: il che è certamente segno di vitalità di quella letteratura, a parte le degenerazioni oleografiche, che comunque indirettamente sanciscono la fortuna e la validità di un genere; ma per ciascuno scrittore è una scelta di campo, polemicamente compiuta e difesa con asprezza. Si tratta di valori morali e storici, di suggestioni mitiche, di arcani richiami etnici: di una malia che avvolge in trame liriche e tragiche la religione di una gente: un fenomeno quasi unico, che ha un suo spazio geografico ben preciso e uno spazio

storico e culturale indefinito, irrelato, controverso. Il calabrese tende a riconoscersi in alcuni fatti e ne esclude altri, mai però pacificamente. La stessa geografia della sua terra non è accettata pacificamente, non è un dato di fatto in cui tutti si ritrovano. L'opposizione fra la Calabria dei boschi e la Calabria delle marine non è solo opposizione climatica, disagio di comunicazioni: è opposizione viscerale e psicologica, retaggio di storie sepolte ma non rimosse, oscuramente presenti nella matrice della stessa esistenza: Brutio e Magna Grecia, entità a confini indefinibili. Sono realtà oggettive, dati di fatto, ma in perenne emulsione di affetti, di scelte, di decisioni coscienziali, senza confini. In questa terra, in questo spazio storico irrelato, segnato emblematicamente da questo oximoron che lo enuncia, l'individuo è marcato da un destino che lo condanna a cercare se stesso, per conoscersi e per farsi conoscere: è la malia della letteratura calabrese, tragica ed epica, mai pacifica né pacificante, sempre in agitazione di dubbio, sempre sulla difensiva contro le trame oscure della storia, della politica, della comune opinione. L'identità della Calabria, la si gridi o la si taccia, si neghi o si sbandieri, è un fatto intorno a cui la letteratura ruota e insiste e consuma se stessa. E questa è la sua essenza tragica.

Nella prima edizione dell'*Errico*, Zurigo (?) 1845, Domenico Mauro apre la narrazione ricordando i tempi passati, quando

Questa Calabra Terra ebbe una viva  
età di speme, di valor, di fede,

quando l'uomo viveva

sotto l'ala di Dio, sopra una terra  
che palpita, che medita, che parla,  
che popola di spiriti e di arcane  
voci i piani, le selve, i spechi, i monti,  
i torrenti, i ruscelli...

Età felice  
in cui lo spirito di quei sogni avvolto  
in se stesso si perde, si confonde,  
ma non abbassa su la terra il volo,  
come ad unica meta; ma gli stessi

delitti han fonte generoso, e tutti  
ardon gli affetti; né la colpa è un moto  
freddo dell'alma, di scredente e muta  
alma di sasso.

Con forte sottolineatura è qui indicata una costante della letteratura calabrese maggiore e minore, che rispecchia un codice eroico di comportamento, forse più idealizzato che praticato, ma celebrato e invocato: «Gli stessi delitti han fonte generoso».

Nella seconda edizione, Napoli 1869, il Mauro elimina il vago e il fumoso di quelle espressioni (*viva età di speme; arcane voci; spirito di sogni avvolto ecc.*) e con modi più decisi stringe i concetti al tema, i costrutti all'essenza della narrazione, cambiando radicalmente l'*incipit* del poema:

Diceano i vecchi, ed io fanciullo m'era  
ed ascoltava con attento orecchio  
le parole che uscian dalle lor labbra,  
però che in quelle era un disdegno amaro  
dell'età nostra: elli decean codardi  
i lor nipoti che patian le offese  
invendicate, e non correano all'ira  
che la chiusa vendetta affida ai brandi.  
E ben nell'età loro era gagliarda  
la virtù che inulto unqua non lascia  
il talamo tradito o la mancata  
fede di amico che con falso accento  
all'amico giurò calabro petto.

Quella che nella prima redazione era come nebulizzato in ambigue spirali di lessico e di sintassi, dove la nota calabrese, l'affermazione di una calabresità risentita e polemica veniva timidamente occultata, qui esce allo scoperto e si accampa vistosa.

Si direbbe che il primo *Errico* voleva essere una novella, una fra tante, racconto di romantiche avventure fortemente connotate come calabresi ma non contrapposte ad altre, assunte a vessillo di partecipazione nazionale, ma non squasate con intenzione politica e morale, polemiche nel loro significato di fondo ma non aggressive, come invece sono nel secondo *Errico*.

Dal punto di vista narrativo la seconda stesura è più persuasiva, perché va diritta allo scopo, introduce i fatti enunciando il tema, senza ambagi. Sicché le correzioni potrebbero spiegarsi come dovute ad un intervento criticamente più consapevole delle sigenze del genere. Ma c'è un punto, nel corso del primo canto, dove avviene, significativamente, l'inverso. La prima redazione sciorina un bel notturno romantico, teso su una sospensione di brivido. Errico, il protagonista, ha compiuto la sua vendetta: ha ucciso l'adultero, in realtà ha creduto di averlo ucciso, e si rifugia sui monti fra i briganti:

Corser tre giorni

... La quarta notte  
dormì, come le prime, in su le nude  
lubriche spoglie degli abeti, senza  
il fuoco che spaventa il guardo incerto  
del famelico lupo.

All'ora buja,  
quando la luna è a mezzo il corso, ei balza  
come scosso nel sonno; ode un rumore,  
ode un passo venir, solleva il guardo,  
quanto puote lontan, ma nulla vede;  
pur si appressa il rumor, sente le frasche,  
al fin ascolta anche una voce — Errico! —  
al fin sente due braccia all'improvviso  
che gli cingono il collo.

Era un amico,  
era un calabro cor.

Tutto qui: «era un amico, era un calabro cor». La seconda redazione rende più asciutto il racconto, ma ripete e forza la notazione di calabresità:

Nel bosco venne

Gismondo a visitarlo, ed ei gioinne,  
ché Gismondo ed Errico eran già stretti  
del santo nodo di amistà che mai  
il Calabro non rompe.

In quella terra  
dov'ebbi cuna, l'amicizia è forte  
come l'amor, ma dell'amor più santa.

Il compiacimento è chiaro e risentito: «In quella terra dov'ebbi cuna...». È frequente nella letteratura calabrese questa torsione improvvisa del discorso a se stesso che l'autore fa, dichiarando la sua presenza e il suo ruolo. Nicola Misasi, per es., in *Frate Angelico*, un romanzo non di confessione ma di intreccio e che tende al nero, ha questo corrugamento proprio mentre sta per creare una situazione psicologica a ridosso di una storia di amori e di delitti (cap. VI):

Oh, triste una notte d'autunno sulla montagna! Oh, triste il paesaggio delle mie valli nelle ore della notte!

In Padula, più avveduto e disinibito, che dell'arte conosce li accorgimenti e le coperte vie, di questi scarti non se ne hanno; la specificità calabrese, nei suoi scritti, ha ben altro timbro. Più tardi, nelle sue opere più mature, sarà da cercare nella filigrana linguistica; ora, nelle opere di questo decennio, è soprattutto contenutistica, astratta, almeno nella novella *Il monastero della Sambucina*, dove l'atroce e l'ineffabile, mescolandosi con l'idillio, ha venature di romanticismo generico, intenzionale, non ancorato a concretezze né storiche né psicologiche. Nel *Valentino* l'ambientazione è più marcatamente cifrata, ma non esce dalla intenzionalità del «genere» letterario, che sovraccarica le ottave di elementi truci e terribili. Racconto incoerente, a tratti del tutto incredibile, tranne che per intermezzi lirici, il *Valentino* immette nel genere «novella romantica» la Calabria, la Sila, i briganti. Da questo punto di vista si può dire che copre un'assenza e che forse la copre con intenzione competitiva. E certo, anche se la serietà artistica di questo racconto in versi è piuttosto discutibile, la sua dignità letteraria è di buona lega ed ha tutti i titoli in regola per inserirsi nella letteratura nazionale. Ma non è una prova che si qualifichi nel segno di un romanticismo *sui generis*, di «romanticismo calabrese», del quale non agita in alcun modo quelle intonazioni polemiche e aggressive che, sottese o scoperte, sono tipiche delle prove più intense e più proprie, più caratterizzate, di quella letteratura. Il polemico e l'aggressivo, in senso calabrese, di specificità calabrese come richiesta di un sigillo di identità, il Padula lo metterà in campo al tempo del «Bruzio», quando pubblicherà

a puntate, fra il '64 e il '65, il dramma *Antonello*, una novella romantica trascritta in prosa e drammatizzata, dove il brigantaggio non è più un dato ambientale, un'occasione letteraria, ma è condizione politica e protesta. Il capobrigante Antonello, infatti, proclama la validità della sua ribellione appellandosi ai fratelli Bandiera, martiri della libertà e della rigenerazione della Calabria:

O Bandiera, Bandiera! Voi venivate a darci la costituzione; ma qual prò ne avremmo avuto? Per guarire le piaghe di questa infelice Calabria si richiede ben altro. Si richiede un migliaio di forche per paese; si richiede che i nostri molini macinino tre mesi con sangue umano; si richiede che di questi guardiani e galantuomini prepotenti non resti anima viva, si richiede che la mannaia cominci dall'Intendente, dal Procuratore del Re, dal Sindaco, e finisca al portiere, all'usciera, al serviente comunale. Ah, se foste nati in questi luoghi, voi, fratelli Bandiera, sareste stati briganti.

Anzitutto la legittimazione politica, morale, sociale della scelta di vita da lui compiuta: unica forma possibile di ribellione in quelle condizioni di società. Non come uscita alternativa ma come impegno risolutore: distruggere in vista della palingenesi.

Le scene dell'*Antonello* Padula le pubblicava a puntate nel suo «Bruzio» proprio quando egli aveva preso politicamente posizione contro il brigantaggio e, soprattutto, contro i mantengoli del brigantaggio, i galantuomini che lo proteggevano per giovare, stando al sicuro, e i guardiani che ci campavano sopra. Una brutta pagina della storia di Calabria che Padula ha il coraggio di agitare sotto gli occhi di tutti. Sicché la legittimazione del brigantaggio di Antonello suona come una sorta di storizzazione non tanto del fatto ma delle radici del fatto. E del resto il Padula, pubblicando quel dramma nel «Bruzio», vi premette una lettera da lui diretta ad un brigante in carne ed ossa per convincerlo ad uscire dal bosco e a tornare fra i cittadini. «Tu — gli dice — hai veduto Garibaldi sotto le mura di Capua, e dimmi: Non era bello quell'uomo?», e aggiunge che non è più tempo di brigantaggio, che l'Italia di oggi è l'Italia di Garibaldi, unita e libera.

Ad ogni modo, sia nell'*Antonello* sia nel *Valentino*, l'idea di Calabria che viene accreditata è quella brutta: boschi e radure, vigoria e orgoglio, drittura morale anche nel delitto, echi di sto-

rie arcane tra forre e dirupi, su cui si innesta, come specificità di costume, il brigantaggio, il feudalesimo, la ribellione, la passione. Il mosaico, che poi diventerà di maniera, è così completo in tutte le sue tessere, entro una visione politica nuova, avvertita col senso di responsabilità di chi la vive partecipandovi e commisurata alla fiduciosa attesa di rinnovamento sociale.

Fra l'*Errico* del Mauro e l'*Antonello* del Padula c'è una distanza che la diversa caratura degli autori non basta a spiegare. A parte l'irruzione, nell'*Antonello*, di istanze politiche e sociali, si è spostato l'asse della valutazione complessiva dei fenomeni. La casa patrizia, l'educazione feudale, la struttura ferrea della famiglia, non sono più rappresentate al positivo. Una donna che non uscisse dalle sale appartate di un palazzo signorile, pallida, fiera, bellissima, non era concepibile in una novella romantica. Nel Padula del «Bruzio», che ha riciclato l'*Antonello*, il fascino di quella tipologia femminile rimane, ma come residuo di gusto letterario o come nostalgia. La casa patrizia, i signori e il loro potere sono visti al negativo, violentemente politicizzati e combattuti. La vicenda di Antonello nasce dal sopruso di un galantuomo: non dalla fatalità della passione ma da una cattiveria, dalla ingiustizia sociale. I feudatari non ci sono più. Ci sono i galantuomini, che di quelli non hanno la grandezza, né nel bene né nel male.

Questo mutamento di contenuti e di idee è per così dire avallato dal mutamento formale del genere. A prima vista il diverso sottotitolo che Domenico Mauro aggiunge all'*Errico* del '69 rispetto all'*Errico* del '45 si presenta come probabile rettificazione retorica. Ma è qualche cosa di più. Il titolo del '45 era: *Errico / Novella calabrese*; quello del '69: *Errico / Poemetto in V canti*. Il tempo delle novelle romantiche era concluso. Ma l'attribuzione di «Poemetto» è anche correlativa ad un mutamento interno al testo. Era narrazione senza confini, anche se storia e geografia la qualificavano calabrese; diventa rivendicazione eroica sull'onda della memoria degli antichi padri. L'epiteto scompare dal frontespizio della seconda edizione, ma la qualifica di calabrese si trasferisce all'interno del testo con risentita frequenza di *topoi* e di proclamazioni.

Vincenzo Padula ha abbandonato l'ottava del *Valentino* ed è passato alla prosa drammatica dell'*Antonello*. Lo avrà fatto

perché ha scoperto la propria pochezza di narratore. Gli toccherà di scoprire analoga pochezza anche in ambito drammaturgico. Ma intanto la prosa gli offre il destro di liberarsi delle tentazioni liriche o almeno di attenuarle, e di prendere la via analitica. Ci riesca non ci riesca, al momento non ci interessa. Quel che conta è che la novella romantica, romanzo o racconto in versi, era morta come genere letterario. La morte di un genere letterario non è mai soltanto effetto di un'opzione retorica, di scelta formale. Diciamo anzi che non lo è affatto. Ma anche sul piano strettamente letterario, quella che pareva dover essere la via italiana della poetica romantica, dopo appena un decennio o poco più di tentativi, si era dimostrata priva di sbocchi. Adesso è la volta della via calabrese di quella poetica a mostrarsi senza uscite. Il misto di storia e di invenzione realizzato in quei componimenti su strutture linguistiche di risonanza classicheggiante, con artifici chiaramente scolastici e libreschi, aveva fallito in Lombardia, fallisce a maggior ragione in Calabria dove il «veto» manzoniano al byronismo spinto non aveva esercitato alcun influsso. In Calabria, poi, la *rêverie* pseudo-storica viene a trovarsi spiazzata rispetto alle istanze di crudo realismo critico poste dalla temperie spirituale post-unitaria. Era un genere letterario tardivo; diventa di colpo un genere sorpassato, da accantonare come cosa vieta. E così finisce il romanticismo calabrese, estenuandosi.

Finisce il romanticismo e tramonta la mitologia calabrese. Tramonta, non muore. La sua luce crepuscolare e struggente dura e si prolunga.

A Forio d'Ischia i turisti aspettano di veder balenare il raggio verde tra il rosso del sole che muore. In Calabria, ancora nel tardo Ottocento e nel primo Novecento, i viaggiatori attendono, fra timore e desiderio, di veder spuntare un cappello a cono di dietro una siepe. L'idea di Calabria, commista di elementi mitologici e di elementi pittoreschi, non patisce nel tempo molti spostamenti semantici. Ne è prova l'opera narrativa di Nicola Misasi, ad unità d'Italia ormai assestata, e diciamo pure a restaurazione moderata ormai definita. Nell'ultimo decennio dell'Ottocento la ribellione romantica è divagazione nell'immaginario, pacifico rimemorare, evasione. I briganti continuano ad essere protagonisti, come giustizieri o

come galanti rubacuori, esecutori truci e amanti gentili, instancabili benefattori della povera gente. Si pensi per tutti al famoso Giosafatte Tallarico, eroe della briganteide del Misasi. Ma intorno a loro il paesaggio naturale e umano non ha le vibrazioni che aveva intorno ai briganti della letteratura romantica, del «romanticismo calabrese». Ne ha altre, non meno degne; ma non sono quelle, morali e sentimentali, che aleggiavano intorno agli eroi dell'*Errico* del Mauro, del *Brigante* del Miraglia, dell'*Antonello* del Padula.



CLARA BORRELLI

SU ALCUNE LETTERE OTTAVIANESI DI GABRIELE D'ANNUNZIO

1. Il 14 ottobre del 1892 Gabriele D'Annunzio giunse a Ottaviano in compagnia della nobildonna Maria Gravina per trascorrere una lunga vacanza nel castello de' Medici, ospite della principessa Felicita Gallone<sup>1</sup>.

Il poeta e la sua compagna si trattennero per circa due mesi nella cittadina vesuviana, ma il trascorrere noioso e monotono delle lunghe giornate in paese faceva rimpiangere al D'Annunzio la dinamica vita che si era abituato a condurre a Napoli tra redazioni di giornali, case editrici e salotti. Spesso si recava in città (dove aveva conservato la casa di via Umberto I), per incontrare gli amici giornalisti, intellettuali e aristocratici che aveva conosciuto nei salotti napoletani di M. Serao e E. Scarfoglio, di Nicolò van Westerhout, di Edoardo Dalbono e della principessa Balsoramo, per continuare la sua collaborazione al "Mattino" e alla "Tavola Rotonda" e per intrattenere discorsi editoriali con Ferdinando Bideri e Luigi Pierro<sup>2</sup>.

Facendo gravitare tutti i suoi interessi culturali ed economici su Napoli, non allacciò rapporti amichevoli con nessuno in paese, fatta eccezione per i fratelli Raffaele e Pasquale Cola che, in assenza dei principi dal castello, con gentile premura seguivano la permanenza degli illustri ospiti, mantenendone fin quando fu possibile l'incognito. Non si interessò alle vicende di Ottaviano e, seppure invitato con insistenza a frequentare il Circolo dell'Unione, centro della vita intellettuale della cittadina, respinse sempre con gentile fermezza ogni pre-

<sup>1</sup> Cfr. Cangiullo, *Il vesuviano soggiorno di G. D'Annunzio nel Castello dei Medici di Ottaviano*, nel «Roma», 3 gennaio 1938; R. Mezza, *Le «Foreste Bionde»*, in *Vesuviana*, Napoli 1961, pp. 23-33.

<sup>2</sup> Sugli anni napoletani (con accenni anche ai mesi trascorsi ad Ottaviano) si vedano: A. Consiglio, *D'Annunzio a Napoli*, in «La Fiera Letteraria», 2 settembre 1928; Alb. Tris., *Scene di vita letteraria: D'Annunzio a Napoli*, nel «Messaggero», 1° maggio 1935; a.p., *D'Annunzio al «Mattino»*, nel «Mattino», 2 marzo 1938; F. Dell'Erba, *I tre anni a Napoli*, nel «Giornale d'Italia», 3 marzo 1938; V. Vacchiano, *La rivelazione dell'arte di D'Annunzio nel giornalismo napoletano*, nel «Giornale d'Italia», 6 marzo 1938; G. Casella, *Significato e bellezza degli autografi dannunziani*, nel «Giornale d'Italia», 8 marzo 1938; A. Cappelletti, *Il Tempo «tristo e lieto» di D'Annunzio a Napoli*, nel «Giornale d'Italia» 14 aprile 1938; A. Cappelletti, *Due carteggi dannunziani*, Napoli 1939, pp. 1-38; G. Gatti, *Il soggiorno napoletano di Gabriele D'Annunzio*, Pescara 1958; R. Giglio, *Per la storia di un'amicizia - D'Annunzio - Hérelle - Scarfoglio - Serao*, Napoli 1977; E. Giammattei, *D'Annunzio a Napoli, in Retorica e idealismo - Croce nel primo Novecento*, Napoli 1987, pp. 165-205.

ghiera, come si legge nella lettera inviata alla fine del suo soggiorno al presidente del Circolo, per scusarsi e accomiarsi:

«Egregio Signore, con la mia più schietta cordialità ringrazio Lei e tutti i Soci del Casino per il gentilissimo invito. Io sarei veramente lieto di frequentare il Circolo e di conoscere i gentiluomini che lo frequentano; ma per sfortuna il mio soggiorno in Ottajano è già alla fine. Per sfortuna la mia salute non mi permette di affrontare il freddo che si annunzia con una certa acutezza fin da ora. Grazie, dunque a Lei e a tutti i soci. Serberò memoria della cortesia ottavianese, come della bellezza grandiosa e calma di questi paesaggi vesuviani»<sup>3</sup>.

(1 dicembre 1892)

Sappiamo, in realtà, ben poco della permanenza nella villa castellana del poeta e solo un piccolo gruppo di lettere che lui scrisse in quei mesi ad amici, a Barbara Leoni e al suo traduttore francese Giorgio Hérelle, ci consentono di ricostruire le fasi salienti di quel soggiorno che, se fu angustiato da profonde tristezze e dure preoccupazioni di ordine economico, fu intenso di lavoro intellettuale. Il D'Annunzio seguì attentamente, infatti, da Ottaviano le fasi della traduzione francese dell'*Innocente*<sup>4</sup>, compose le tre liriche comparse sul "Mattino" con il pretitolo di *Canti dell'Autunno*<sup>5</sup> e alcune delle *Odi navali*<sup>6</sup>.

Le lettere sono, in parte, materiale già noto<sup>7</sup>, ma comunque sempre apprezzabile e utilizzabile come una tessera, per ricostruire l'itinerario non approssimativo e convenzionale degli anni napoletani del poeta (settembre 1891-dicembre 1893).

Come le numerose altre missive scritte dal D'Annunzio nel corso della sua vita<sup>8</sup>, anche queste fiancheggiano la composizione e la tra-

<sup>3</sup> R. Mezza, *Vesuviana*, cit., p. 28.

<sup>4</sup> *L'Innocente* con il titolo *L'Intrus*, tradotto da Giorgio Hérelle, venne pubblicato su *Le Temps* dal 24 settembre 1892 al febbraio 1893, e le lettere che D'Annunzio invia al suo traduttore in quei mesi contengono preziosi e interessanti suggerimenti perché la traduzione rispettasse quanto più possibile la potenza delle sue frasi, cfr. G. D'Annunzio, *Correspondance avec Georges Hérelle*, conservata con le altre carte hérelliane presso la Biblioteca Municipale di Troyes: ms. 3152.

<sup>5</sup> B. Croce, *Saggio di una Bibliografia D'Annunziana*, in «La Critica», II, 1904, pp. 181-183: «Il D'Annunzio ha collaborato a giornali letterari [...] e non poca collaborazione letteraria, ed anche non letteraria, ha dato a giornali politici, quali [...]: il Corriere di Napoli (1891-1892), il Mattino di Napoli (principalmente nel 1892-3) [...] — su quest'ultimo ha pubblicato — 28 ottobre: *Le foreste*: «Foreste bionde come donne bionde»; 1 novembre: *Ne l'estate dei morti*: «Guarda. Non ha la terra una pianura»; 17 novembre: *O Rus*: «Sotto il ciel jacintino i paschi irrigui». Le tre liriche andarono poi a far parte del *Poema paradisiaco*.

<sup>6</sup> *XXVI Novembre MDCCCXCII*, apparsa col titolo *All'Armata* nel «Mattino» del 29 novembre del 1892 e *Trieste al Suo Ammiraglio*, apparsa col titolo *La corona* sul «Mattino» del 12 dicembre dello stesso anno.

<sup>7</sup> Cfr. R. Mezza, *Vesuviana*, cit.; G. D'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni*, a c. di B. Borrelli, con nota di P.P. Trompeo, Firenze 1954 e G. Tosi, *D'Annunzio à son traducteur. Correspondance inédite présentée par G. Tosi*, Paris 1946. Le lettere ad Hérelle del 9 e 21 novembre e dell'8 e 10 dicembre 1892 sono inedite e sono collocate come ms. 3152 cit.

<sup>8</sup> Cfr. G. Ravegnani, *Gabriele D'Annunzio scrittore di lettere*, Milano 1971.

duzione di opere narrative e poetiche e possono perciò considerarsi come veri e propri appunti preparatori ad esse.

Alla luce di quell'ideale continuità tra arte e vita, che caratterizza l'esistenza dello scrittore, è ipotizzabile che si servisse delle lettere come registri di scrittura: si sente, non di rado, nella sintassi e nella scelta lessicale una potente intonazione lirica: «[...] potremmo oggi andare su l'ali di *Zèfiro* svolazzando per la campagna vaporosa?» scrive all'amico Raffaele Cola per proporgli una breve passeggiata, preparandosi ai versi: «Foreste bionde come donne bionde e taciturne [...] ne l'aria vaporata [...]».

Esaminandole, è venuta naturale una divisione in tre sezioni, che può sembrare artificiosa, se si riflette sul fatto che le lettere si incastrano cronologicamente e quindi andrebbero lette come le pagine di un diario, ma non lo è perché, se la partizione non si giustifica certo con il solito motivo di maggior comodità di lettura, si impone per la effettiva esistenza nella corrispondenza dannunziana, — sempre ricca di notizie, postille, giudizi — di momenti nettamente distinti che caratterizzano, con registri diversi di scrittura, ora la corrispondenza destinata ad amoroze interlocutrici, ora quella agli editori, ora ancora quella ad amici e parenti.

Il gruppo più notevole è quello costituito dalle cinque lettere ad Hérelle<sup>9</sup> ed ha un ruolo di primo piano non solo nel breve carteggio ottavianese, ma in quello complessivo dannunziano, perché depositario di preziose informazioni sull'itinerario intellettuale del poeta e sul suo modo di intendere le traduzioni. Queste lettere, in particolare, rivelano la moderna attenzione che l'a. poneva alle attese del pubblico e del mercato, la sua abilità manageriale e la capacità di autoesibirsi.

Le lettere a Barbara Leoni sono solo due, ma si impongono all'attenzione dei biografi, perché segnano la fine di una lunga relazione e di un lungo scambio epistolare, importantissimi per la vita e l'arte del poeta<sup>10</sup>. Nei giorni napoletani una nuova donna occupa in modo prepotente la vita del D'Annunzio che solo nella tranquilla malinconia del soggiorno ottavianese trova per Barbarella le parole di un tardivo e amaro congedo.

Di scarso peso è il gruppo dei biglietti che il poeta inviò ai fratelli Raffaele e Pasquale Cola, ma sono, insieme alla lirica *Le Foreste*, quel che resta di veramente ottavianese nel suo soggiorno e nel suo epistolario; contengono, infatti, rapidi accenni alla suggestiva bellezza della campagna vesuviana e alle abitudini del poeta.

Già in una delle lettere a Barbara, il mittente descrive il paese come un luogo «solitario alle falde della montagna di Somma [...] un paese [...] piccolo senza alcuna comodità, senza un albergo, senza

<sup>9</sup> G. D'Annunzio scrisse ad Hérelle da Ottaviano il 9, il 14 e il 21 novembre, l'8 e il 10 dicembre 1892.

<sup>10</sup> Il poeta scrisse a Barbara da Ottaviano il 3 e il 15 novembre.

nulla.»<sup>11</sup>, e certo tale gli dovè sembrare, paragonato alla vivacità della vita di Roma o di Napoli, specie se si pensa che il castello mediceo che lo ospitava sorgeva a monte del paese, tra una fitta e isolata bosaglia.

Ma poi, nelle lettere ad Hérelle e nei rapidi biglietti che spesso D'Annunzio mandava ai Cola, al senso di solitudine che sembra caratterizzare inizialmente il luogo, si sostituisce l'attenzione alla dolcezza del clima di Ottaviano, ormai in pieno tempo di vendemmia.

Il poeta amava trascorrere i momenti che non dedicava al lavoro nella contemplazione della natura, favorito dalla felice ubicazione del castello. Chiude infatti alcune lettere al traduttore francese così:

«se voi foste libero: io vorrei invitarvi alla campagna e lavoreremmo insieme. Qui è una dolcissima estate di San Martino.»  
(9 novembre 1892)

«Mi ha vinto anche la malinconia profonda e calma di questo pomeriggio autunnale in cui vagano le ombre invisibili dei giorni che non sono più.»  
(14 novembre 1892)

Ma gradiva pure fare lunghe passeggiate a piedi nel parco<sup>12</sup> o in carrozza per la solitaria campagna:

«Caro Raffaele, potremmo oggi andare su l'ali di Zefiro svolazzando per la campagna vaporosa?  
Se sì, scenderemo verso le due e mezzo [...]»

e si rammaricava se, per un malessere, non poteva rispettare l'appuntamento quasi quotidiano con l'amico:

«Caro Pasqualino, il malessere continua, sfortunatamente; e bisogna che io rinunci per oggi alla passeggiata [...]».

La bellezza «grandiosa e calma» del paesaggio ottavianese è resa tutta nel componimento *Le Foreste*, il primo dei *Canti dell'Autunno*. Questa lirica risolve in una sintassi musicale ampia e lenta il tema

<sup>11</sup> Cfr. D'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni*, cit., p. 466.

<sup>12</sup> Cangiullo, *Il vesuviano soggiorno* cit.: «tra l'immensa frescura fronzuta e balsamica dei tigli ed eucalitti, di aranci e di pergole, di querci, di fichi, e varietà d'abeti [...] ed incontravi tra i passi tutte le piante: dalle cardenie cerate alle sfumate del capelvenere; dai randelli spinosi dei cactus agli ultimi piumini cartacei delle ortensie. Siepi di asparagi contornavano acqua stagnante placcata di muschio [...] bassorilievi d'amorini consunti, nicchie di miti decapitati o monchi [...] tavolineti e sedili di marmo [...] un padiglione «Pompador» [...] l'esedra nell'armato «Luigi XVI» limato dagli anni [...]. Lungo i viali [...] frange secche di tigli e cipressi e degli aghi spuntiti di pini [...]. Presso il tempietto a Cerere, tra un ciuffo di giaggioli sorge il piccolo monumento al cagnolino [...]. Per l'importanza del «parco» nella ispirazione dannunziana si vedano E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino 1966, pp. 61-75 e L. Baldacci, *I Crepuscolari*, Torino, 1967.

della tristezza paradisiaca che nasce dalla contemplazione di un paesaggio autunnale. Nelle forme, nei colori, nei suoni della campagna intorno a lui, l'autore intravede simboli, emblemi di sentimenti e di pensieri: il paesaggio diventa un segno che lo guida alle misteriose analogie che egli intuisce tra le cose e l'intima vita dei suoi desideri e dei suoi ricordi.

La campagna ottavianese acquista sembianze umane, vive, comunica i più tenui riflessi della vita interiore e l'anima del poeta trova con l'anima delle cose una comunione profonda, sotto la spinta di un simbolismo mutuato da Baudelaire o Amiel<sup>13</sup>:

Foreste bionde come donne bionde,  
e taciturne, verso i grandi cieli  
sognano, ove la nuvola diffonde  
lenta i suoi veli;

bionde con un pallor roseo, quale  
vide il Correggio, o Acrisio, il tuo tesoro:  
Danae vinta da la gioviale  
nuvola d'oro;

e taciturne, ma con un respiro  
voluttuoso come di chi gode  
il sonno primo, — e pur qualche sospiro  
fievole s'ode

ne l'aria vaporata ch'è sì morta  
che non da ramo foglia al suolo cade,  
sì che varcata sembrami la porta  
aver de l'Ade<sup>14</sup>.

I boschi di acacie intorno al castello mediceo compongono un paesaggio autunnale ricco di colori, ma intriso di ineffabile malinconia che diventa tutt'uno con lo stato d'animo del poeta, suggerendogli sensazioni e desideri d'oblio e di morte. E il fiume Veseri<sup>15</sup> che scorre lento e invisibile intorno a lui gli dà l'impressione di aver varcato la porta del regno dei morti e di trovarsi sulle sponde del fiume leteo, il fiume della dimenticanza.

Le dorate e silenziose foreste, circondate da una quiete quasi

<sup>13</sup> H.F. Amiel, *Fragments d'un Journal Intime*, Geneve 1901, I, 61-62: «[...] Nature mélancolique. Les feuilles tombaient de tout côté comme les dernières illusions de la jeunesse [...]. Le sol jonché de feuilles brunes, jaunes et rougeâtres; les arbres à demi dépouillés, les uns plus, les autres moins, fripés de roux, de citron, d'amarante; les massifs et les buissons rougissants [...] tous ces [...] symboles que les formes, les couleurs [...] la terre et le ciel fournissent à toute heure à l'oeil qui sait les voir [...]. Un paysage quelconque est un état de l'âme».

<sup>14</sup> G. D'Annunzio, *L'Orto e la Prora*, Milano 1930, p. 114.

<sup>15</sup> Cfr. F. D'Ascoli, *Veseri ed Ottaviano*, Napoli 1945, p. 30: «giù per la valle delle "Delizie" (intorno al castello mediceo), scorrono, oppresse da una pesante coperta di materiale eruttivo, le acque del Veseri».

sacra, appaiono come bionde e taciturne fanciulle appena addormentate e sognanti: ma, nel succedersi delle sensazioni, il *come* delle similitudini: «Foreste bionde come donne bionde, e taciturne [...] [...] belle / e dolci come amanti abbandonate, / sotto le stelle.» si riduce a un mero segno grafico del processo analogico allo stato nascente e sembra quasi scomparire nell'incanto della lettura.

Nella musicalità del verso, che si dilata per l'*enjambement* in un ampio giro ritmico che non si chiude nel rigido schema della metrica barbara, la strofa saffica va dissolvendosi in una sorta di melodia che si sottende nella poesia all'invenzione simbolica fertile e sollecita e il *climax* ascendente di tipo iterativo, suggerito dal crescendo descrittivo delle immagini (Foreste bionde come donne bionde, / e taciturne, verso i grandi cieli / sognano... // bionde con un pallor roseo... // e taciturne ma con un respiro / voluttuoso come di chi gode / il sonno primo... // O tu bionda foresta, amante immensa / e senza nome, // o tu che sogni... // Non giunge alle dormienti il van desio / ... le chiome verso i cieli spenti. / Oh chiome armoniose come lire, / ... // ... or piangon ne la sera umida, belle / e dolci come amanti abbandonate, / sotto le stelle.), nell'intensificazione semantica, raggiunge toni del D'Annunzio maggiore.

Le acacie, che nel tramonto autunnale appaiono come assopite e sognanti, pronte al lungo letargo invernale, fanno nascere nel cuore del poeta, agitato da vane lotte contro le avversità della vita e angustiato per le continue difficoltà economiche e sentimentali, il desiderio di dormire con esse e sognare tutti i loro sogni, perché il riposo delle foreste non è quello ultimo della morte, ma è quello tutto pieno di promesse di rinascita che la campagna fa tra l'autunno e la primavera:

O tu, bionda foresta, amante immensa  
e senza nome,

o tu che sogni verso i grandi cieli,  
tu che il fiume invisibile circonda  
di antico oblio, la nube di suoi veli  
come te bionda,

foresta, accogli il nostro amor supremo,  
tu che non sai! Troppo è di noi più forte  
la vita. Or chiediamo a te l'estremo  
sonno, la morte.

Ma non l'opaca morte ne le bare  
sterili; ben la pace in che tu sogni  
verso i cieli: dormi teco, sognare  
tutti i tuoi sogni.

A questa condizione di intima pace, che fa sospirare verso i cieli, tende il poeta spinto dal messaggio della natura. La foresta autunnale, che al tramonto, quasi per incanto, risplende di stupendi riflessi rossi e d'oro, è un segno per chi sa leggere e ascoltare.

2. D'Annunzio scrive a Barbara Leoni quasi mille lettere<sup>16</sup> dal 1887 al 1892, che raccolgono le testimonianze della vita sentimentale del poeta in un momento assai fecondo e felice della sua attività letteraria e rivelano, spesso, proprio in Barbarella la tangibile fonte reale della sua creazione artistica.

La donna è l'ispiratrice di molte liriche delle *Elegie romane* e del *Poema paradisiaco*, cede molte delle sue grazie femminili alla Giuliana dell'*Innocente*<sup>17</sup> e, anche quando il legame sentimentale sarà finito da tempo, ritornerà nelle pagine di un romanzo, «ridonata dalla tristezza e dalla poesia — confessa il poeta — a similitudine di una foglia o di un fiore tra le pagine di un libro esulto»<sup>18</sup>, diventerà l'Ippolita Sanzio del *Trionfo della Morte*.

Nel carteggio si evidenzia, quindi, maggiormente quel legame sottile e costante, che abbiamo già notato, tra il mondo dell'artista e quello della sua quotidiana esperienza umana. Le confessioni più intime, le suggestioni più profonde provate nella relazione con Barbara, bellissima, esuberante nella sua femminilità e pur dolce nel vivere la sua storia d'amore, testimoniate dalle lettere e che si sarebbero certo affievolite, col tempo, nel ricordo di Gabriele, proprio per quel naturale fluire della vita nell'arte, vivono ancora oggi nella pagina scritta. Per tale motivo la loro lettura si impone ai biografi, come agli studiosi del D'Annunzio scrittore.

Senza questa premessa, non si potrebbe capire il valore delle due lettere scritte da Ottaviano, importanti perché testimoniano proprio la fine di una lunga storia d'amore, di un intimo dialogo epistolare, al quale il mondo degli altri sembrava fare solo da sfondo sfocato.

Le due lettere sono tristi e malinconiche; chi scrive parla solo di vita modesta, di salute precaria e di affanni, forse per evitare di parlare d'amore all'interlocutrice lontana ormai dai suoi pensieri cui sa di dovere e potere solo dire le parole definitive dell'addio.

Nella missiva del 3 novembre, scritta venti giorni dopo l'arrivo al castello con Maria Gravina, il desiderio di chiudere con Barbara affiora tra le righe, ma il poeta non riesce ancora a tracciare chiaramente le parole del congedo, vuole piuttosto attribuirle le cause della rottura:

<sup>16</sup> G. D'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni*, cit., p. XLVII.

<sup>17</sup> G. D'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni*, cit.: «Ho lavorato molto, oggi, e assai bene. Ho trasfusa nel mio capitolo l'impressione di freschezza avuta dalla tua lettera [...] Il sentimento della tua lettera corrisponde al sentimento del mio capitolo» (Fr. 5 giugno '91); «In molte pagine c'è una tenerezza profonda, qualche cosa di noi, di te specialmente [...] c'è un giardino che ti piacerà tanto è profumato di quei nostri fiori. Giuliana inoltre ama il vino di Chablis, il delicato vino amaretto e biondo che ami anche tu. Molte piccole grazie tue ha Giuliana» (Fr. 14 giugno '91).

<sup>18</sup> G. D'Annunzio, *Libro Segreto*, Milano 1959, p. 41.

«[...] Sono in un tale stato di umiliazione e di sofferenza che, avendo dovuto rinunciare a tante dolci cose amate, ho rinunciato anche alla tua confidenza un tempo così consolatrice. Non ti ho più scritto per non affliggerti e per non costringerti alla commiserazione, già che mi pareva che tu fossi anche spiritualmente assai lontana, troppo lontana. [...] sono qui come un fuggiasco in un rifugio temporaneo, aspettando di giorno in giorno la salvezza, ora pieno di speranza, ora disperatissimo, mentre cerco inutilmente di ritrovare nel mio spirito l'equilibrio e il vigore per l'Arte troppo obliata. [...] qui vivo miseramente, tra mille inquietudini [...] sono poverissimo. [...] Ti ho detto quasi tutto come alla sorella. [...] In tutto questo tempo, intanto, ora non è passata ch'io non abbia pensato a te con amore e con infinito rimpianto, sicuro di averti perduta [...]».

Come sorella, ora, invoca l'amante esaltata senza riserbo in più passi del carteggio; il binomio sorella-amante che ha descritto nell'*Innocente* sembra offrirgli ora l'unica soluzione, l'unica via di scampo per liberarlo da una relazione che gli pesa mantenere anche solo su una trama epistolare: «Da qualche tempo non so più scriverti»<sup>19</sup> aveva già confessato tra i silenzi sempre più prolungati e le righe frettolose vergate negli ultimi mesi da Napoli. La causa della rottura sembra essere tutta nell'atteggiamento stanco e disamorato di Barbara, la sua convivenza con Maria sembra appartenere a un altro mondo.

Ambigua, quindi, appare questa lettera, ma più ambigua ancora si rivela quella del 15 novembre, l'ultima, se si escludono due brevi biglietti spediti nel 1897 e nel 1905, che D'Annunzio scrive a Barbara.

La donna gelosa e amareggiata sa, ormai che è troppo tardi, la verità; qualcuno l'ha informata sulle ragioni del trasferimento del poeta nella cittadina vesuviana: l'ostilità mostrata negli ambienti aristocratici al suo legame con la Gravina, le ristrettezze economiche in cui i due amanti erano costretti a vivere perché Maria era stata privata dal padre, contrario alla relazione, di ogni rimessa di denaro e lo stato di avanzata gravidanza della donna, l'hanno spinto a Ottaviano:

«Se sai tutto, sai anche per quale ragione noi siamo qui. Se sai tutto, sai anche per quale seguito di sciagure irresistibili io sia ridotto a questo punto. Nessuno al mondo, intendo nessun uomo d'onore, avrebbe potuto consigliarmi di sfuggire a una responsabilità che comunemente si crede sacra. [...] A pena avessi avuto la possibilità materiale di muovermi, sarei venuto a Roma e avrei avuto il coraggio di confessarti tutto. [...] una confessione nobile e dolorosa, forse diversa alquanto dalle informazioni raccolte chi sa da quali bocche [...]».

Addio. Ti sarò gratissimo se tu vorrai rimandarmi tutte le mie lettere, in vece di bruciarle. Compi con pazienza questo atto estremo; e fa che mi giungano intatte. Le rileggerò spesso; e ricorderò con inconsolabile rimpianto, sempre, fino alla morte. Un amore come il nostro può bastare a tutta una vita, anche [...].

Addio. Non avrei dovuto che scriverti un rigo.

<sup>19</sup> G. D'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni*, cit.: «Non ti scrivo una lunga lettera. Non so scriverla. Da qualche tempo non so più scriverti; e pure penso a te di continuo, e pure di continuo sono perseguitato dalla visione del tuo corpo, dei tuoi gesti [...] dei tuoi sorrisi [...]. Io non ti dimentico mai, non posso dimenticarti» (Napoli: 12 agosto '92).

Ti ringrazio di tutto, intendi? di tutto. Non dimenticherò nulla, mai. In qualunque occasione, se vorrai, mi ritroverai.

Sii cauta, nella vita. Fa che, se mi giungerà qualche notizia di te, io riconosca sempre l'Eletta che amai e che amo sopra tutte [...].

Addio, Barbarella».

Ma il poeta, mentre scrive per tre volte la parola *addio*, isolandola nel testo con l'uso accorto della punteggiatura, per darle maggior risalto e incisività, sembra pronunziare, ambiguamente, ancora sterili e patetiche parole d'amore. Letto attentamente, il brano epistolare però non può ingannare nessuno, perché rivela, nel tono, la trappola di una preparata *captatio benevolentiae*, finalizzata alla restituzione di tutte le lettere che le ha scritto in cinque anni, che Barbara custodisce gelosamente. Medita già, evidentemente, di utilizzarle per il suo lavoro di scrittore, per ultimare il romanzo che ha concepito e cominciato a stendere, prima dell'*Innocente*, proprio sulle tracce di quell'amore: il *Trionfo della Morte*.

Ma la donna sarà sorda alle richieste del D'Annunzio, non glielo restituirà mai e non le cederà a nessun altro in quei giorni dolorosi e difficili. Solo molto più tardi, nel 1932, dopo quarant'anni di oblio, affiderà a un appassionato studioso del D'Annunzio quelle missive. Per discrezione, essendo i protagonisti della vicenda ancora vivi, Mario Guabello non pubblicherà nemmeno allora l'epistolario, pur sottolineandone l'importanza in un attento studio<sup>20</sup>.

Eppure alcune di quelle lettere, ricostruite, forse, attraverso appunti che il poeta prendeva durante la loro stesura, possiamo da tempo leggerle nel *Trionfo della Morte*; quando Giorgio prega Ippolita di lasciargli dare una scorsa alle missive che le ha inviato, quelle che la donna gli porge sono le stesse scritte da D'Annunzio anni prima a Barbara, testimonianza di un'esperienza ormai lontana nella quale lo scrittore, proprio come Giorgio Aurispa, non si ritrova quasi più<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> G. D'Annunzio, *Ibidem*, pp. IX-X.

<sup>21</sup> Cfr. G. D'Annunzio, *Trionfo della Morte*, Milano 1928, p. 62: «In una lettera trovò: «Verso le dieci, macchinalmente, entrai nel solito luogo, nel giardino Morteo, dove ti avevo veduta per tante sere. Quegli ultimi trentacinque minuti, avanti l'ora precisa della tua partenza, furono atrocissimi. Tu partivi, tu partivi, senza ch'io ti potessi vedere, coprierti di baci la faccia, ripeterti un'ultima volta: Ricordati! Ricordati! [...] — Verso le undici, come per istinto mi voltai. Entrava tuo marito con la signora solita e con l'amico. Venivano dall'averti accompagnata, senza dubbio. Mi prese una convulsione di dolore così forte che dovetti alzarmi dopo poco ed uscire. La presenza di quelle tre persone che parlavano e ridevano come nelle altre sere, come se nulla di nuovo fosse accaduto, mi esasperava. Esse rappresentavano, d'innanzi a me la certezza che tu eri partita partita irremissibilmente.» e la lettera scritta a Barbara da Roma il 31 luglio '87: «Verso le dieci incontrai gli amici e la lettera scritta a Barbara da Roma il 31 luglio '87: «Verso le dieci incontrai gli amici che mi trassero con loro, al solito luogo, da Morteo, dove ti ho veduta per tante sere [...]. Quegli ultimi trentacinque minuti, prima dell'ora precisa della tua partenza, furono atroci. [...] Tu partivi, tu partivi senza ch'io potessi vederti, coprierti di baci la faccia, ripeterti ancora un'ultima volta con la voce soffocata: — Ricordati! Ricordati! / Verso le undici, come per istinto io mi voltai. Entrava tuo marito, con la signora solita e con l'amico. Venivano dall'averti accompagnata, senza dubbio. Mi prese una convulsione di pianto così forte

3. Le lettere ad Hérelle offrono, come si diceva, notizie e spunti assai interessanti, ma si stendono lungo un *leitmotiv* che le rende talvolta fastidiose: insistono troppo sul tema della miseria e sul bisogno incessante di denaro. D'Annunzio a Ottaviano sta vivendo un periodo di «splendida miseria» che nemmeno la collaborazione al «Mattino», il nuovo giornale di Scarfoglio, alla «Domenica del Don Marzio», alla «Tavola Rotonda», al «Corriere di Napoli» e addirittura al «Temps» di Parigi, allevia o risolve<sup>22</sup>.

Conoscendo il fascino della pagina dannunziana, si resta perciò sorpresi dalla minore ricchezza di offerte espressive e dalla sostanziale uniformità tonale «media» di queste pagine; è come se fosse venuto meno l'impegno stilistico usualmente provocato nella scrittura epistolare dalla destinazione narrativa del carteggio, voglio dire cioè dalla costituzionale tendenza della lettera dannunziana a trasformarsi in materiale, già parzialmente elaborato, per opere narrative o poetiche. Tendenza che, divenuta certamente consapevole fin dai primi tempi dello scambio epistolare con Barbara, viene incanalata sempre più decisamente a livello inventivo-letterario, nel tentativo parallelo di scrittura di romanzi e liriche.

Il gruppo delle lettere ad Hérelle si apre con una missiva del 9 novembre, notevole già nell'*esordio* che evidenzia la febbrile attenzione del mittente nei confronti della critica.

D'Annunzio, anche da Ottaviano, segue passo passo il successo critico e di pubblico che l'uscita a puntate dell'*Intrus* ha in Francia e invita il traduttore, con innegabile astuzia manageriale, a sollevare un po' di rumore intorno al *feuilleton* per trovare poi, con maggior facilità e rapidità, un editore francese disposto a pubblicarlo in volume:

«[...] vi spedisco un giornale in cui è un brano di prosa che ci riguarda e che certo farà piacere anche a voi. — Folchetto è un italiano che vive a Parigi da moltissimi anni, corrispondente del *Fanfulla* e della *Tribuna*. Egli ha molte conoscenze nel mondo letterario e giornalistico. Gli ho scritto perché voglia mettere la sua attività a nostro profitto, sollevando un po' di rumore intorno al volume.

Credo ch'egli potrà esserci utile».

Il colloquio epistolare, nel brano riportato, rivela toni assai amichevoli e di una cordialità estrema che perdurano anche in un punto molto delicato della missiva nel quale il D'Annunzio suggerisce al traduttore sottili correzioni per il testo dell'*Intrus*: correzioni che sem-

che dovetti alzarmi dopo poco ed uscire. La presenza di quelle tre persone che parlavano e ridevano come nelle altre sere, come se nulla di nuovo fosse accaduto, mi esasperava. Esse rappresentavano, d'innanzi a me, la certezza che tu eri partita, partita irrimediabilmente». Si vedano ancora dal *Trionfo* le pagine 578-77 e le lettere 18-8-87; 25-8-87; 13-9-87; 14-3-88; 24-7-88; 14-2-89, ecc. Interessanti sono anche le Note a G. D'Annunzio, *Lettere a Barbara*, cit., pp. 475-504.

<sup>22</sup> B. Croce, *Saggio di una Bibliografia D'Annunziana*, cit., pp. 181-184.

brano dettate da un attento conoscitore della lingua e della letteratura francese e che mostrano nello scrittore un «sensibile» lettore della traduzione del suo *Innocente*:

«Se potessi essere a Cherbourg con voi, rivedremmo insieme la traduzione e io vi comunicerei alcune osservazioni; e certo l'opera vostra, già tanto lodata, si avvicinerebbe alla perfezione che è il sogno dell'artista. Ma con una lettera è impossibile spiegarsi.

Noto una o due cose che potrebbero sembrare inesattezze.

Nella seconda colonna del *feuilleton*, vorrei che fosse cambiata una frase. «Elle s'appelait Anna; c'était une femme de Montegorgo Pausula, issue d'une puissante race alpestre». L'aggettivo *alpestre* (e c'è il suo corrispondente in francese) può servire in italiano a indicare qualunque cosa si riferisca alla *montagna* in generale e non particolarmente alle Alpi. Ora Anna era una donna del *Mezzogiorno*, non una *fille des Alpes*.

Alla fine dello stesso capitolo: — «[...] les grands cercles d'or de ses oreilles» e non «de son corsage».

Nel capitolo del battesimo (ultima colonna del *feuilleton*) bisogna ristabilire la parola *Innocent* dove è stata inopportuno cambiata con *Intrus*. = «pas même la robe de l'Innocent», «Ma mère pris l'Innocent des bras du vieillard, etc.».

Nell'interrogazione rituale «Raymunde, vis baptizari?» bisogna ristabilire l'y in luogo dell'i».

Sono queste, tra le prime battute di quella che prenderà poi l'aspetto di una vera *querelle*, tra autore e traduttore, sul modo di intendere la traduzione, testimoniata in più punti di un carteggio che raccoglie i documenti di uno scambio epistolare durato circa un cinquantennio<sup>23</sup>.

Gli appunti scritti ad Hérelle, per commentare o emendare, fanno capire che lo scrittore talvolta sente estranea la sua pagina tradotta in francese, un francese certo corretto e elegante, ma privo dell'impronta specialissima che lui aveva dato alla sua prosa. Molti pensieri, tradotti, perdono incisività non perché manchi la forza originale, ma perché viene loro a mancare la giusta, la vera espressione.

D'Annunzio desidera che le sue parole non siano sostituite con sinonimi, che le sue arditezze stilistiche non siano appiattite con perifrasi, che Hérelle si attenga ad una traduzione alla lettera, per restituire al periodo la sua forma originale ogni volta che questa non si scontra bruscamente con la sintassi francese.

La traduzione di un vocabolo, di una locuzione non deve allonta-

<sup>23</sup> Cfr. G. Gigli, *Come Georges Hérelle diventò traduttore di D'Annunzio*, in «Il Giornale d'Italia», 9 febbraio 1905; G. Deschamps, *Georges Hérelle traducteur*, in «Le Temps», 7 gennaio 1906; L. Campolongo, *Un traduttore di D'Annunzio*, nel «Corriere della Sera», 19 gennaio 1923; L. Morel-Payen, *Georges Hérelle traducteur de Gabriele D'Annunzio et des romanciers italiens*, in *Primo Congresso mondiale delle Biblioteche e di Bibliografia* (Roma-Venezia 15-30 giugno 1929), Roma 1930-31, vol. III, pp. 239-42; C. Antona Traversi, *Disputa sull'arte di tradurre. Schermaglie tra G. D'Annunzio e G. Hérelle*, in «Le Opere e i Giorni», 9 febbraio 1932; G. Tosi, *Introduction a G. D'Annunzio à son traducteur*, cit.; E. Mariano, *Georges Hérelle ovvero della traduzione poetica*, in «L'Osservatore politico e letterario», n. 3, marzo 1958, pp. 26-39; R. Gigli, *Per la storia di un'amicizia*, cit., pp. 11-22.

nare il dettato dall'*intentio significandi* dell'autore la quale connota a tal punto la fisionomia del testo da richiedere, in poche parole, una traduzione dannunzianeggiante.

Già si intuisce quello che più chiaramente preciserà poi in una lettera da Resina<sup>24</sup>: nella traduzione si scelga sempre la parola che per suono, per ortografia e per etimologia si avvicina di più alla parola originale italiana.

La missiva si chiude con argomenti poco letterari che rafforzano nel lettore l'impressione che un fine pratico, assai spesso, sottende alla produzione dannunziana, un fine pratico che si traduce senza reticenze in freddi discorsi monetari:

«Vi sarò gratissimo se, avendo voi firmato il contratto, vi occuperete di fare i conti con l'Amministrazione del *Temps*. [...] spero quindi che il *Temps* voglia conteggiare le righe a 25 cent. più tosto che a 20, tanto più che ha fatto tanti tagli.

Poiché in questi giorni un po' di denaro mi sarebbe utilissimo, vi prego di sollecitare l'operazione».

Su discorsi economici ritorna con insistenza D'Annunzio nelle lettere del 21 novembre, dell'8 e del 10 dicembre<sup>25</sup>, nelle quali solo brevi

<sup>24</sup> Resina, 30 novembre 1893.

<sup>25</sup> «... Vi accludo il biglietto per l'Amministrazione del *Temps*. Per la spedizione del denaro, seguo il vostro consiglio. Avrete dunque la cortesia di mandarmi biglietti di banca francesi in lettere assicurate, a questo nuovo indirizzo (Ottajano (Napoli) -). E grazie!

Datemi notizie di Calman Lévy e dell'*Echo*, se ne avete.

Poiché voi mi accennate alla sorpresa di taluni per la mancanza di soluzione vera nel mio romanzo, penso che si potrebbe mettere in una pagina del volume l'annuncio:

*Du même auteur / en préparation / Le Simoniaque - nouvelles / mémoires de Tullio Hermil.*

Addio, mio caro amico. Aspetto una vostra lettera con notizie definitive sul volume che anch'io vorrei fosse pubblicato in dicembre. Sarà possibile?

In una prossima lettera vi darò le notizie che mi chiedete intorno alla nostra lettera.

Vi abbraccio. / Il vostro / Gabriele /

Je soussigné autorise M. Georges Hérelle à toucher de l'Administration du journal *Le Temps*, pour insertion du feuilleton *L'Intrus*, la somme de deux mille six cents francs, arrê-tée conformément aux conditions qui ont été convenues entre lui et cette Administration en vue de la publication de la traduction dont il est l'auteur, et renonce à toute réclamation à exercer contre l'Administration du *Temps* au sujet de ce payment.» (21 novembre).

«... Le condizioni del Calmann non sono molto larghe. Qui in Italia, dove il commercio librario è fiacchissimo, io ho dall'editore il 20% sul prezzo delle copie. Quindi per un volume come *L'Innocente*, messo in vendita a cinque lire io percepisco una lira su ogni copia.

Ma voi mi consigliate di accettare *sans trop chicaner*. E io accetto.

Bisognerebbe però che Calmann almeno pagasse subito le prime 700 lire, senza farci aspettare indefinitamente. E bisognerebbe anche che il contratto fosse fatto con condizioni ben definite per limitare i diritti di proprietà dell'editore.

Qui da noi un autore per solito cede la sua opera limitando un periodo di tempo che varia dai tre ai cinque anni. Trascorso il periodo, egli rientra in proprietà della sua opera e può farne quell'uso che a lui piaccia.

Calmann pretende di acquistare *L'Intrus* per *omnia saecula*?

cenni sono dedicati a problemi interessanti come la perplessità dei lettori francesi di fronte alla «mancanza di vera soluzione nel [...] romanzo» da vincere subito col mettere «in una pagina del volume l'annuncio: Du même auteur en préparation Le Simoniaque nouvelles mémoires de Tullio Hermil», o il rispetto dell'integrità del testo da raccomandarsi all'editore Calman per la pubblicazione in volume dell'*Intrus* perché non pare che «costui possa avere come il *Temps* ragioni di pudicizia. Da quando in qua a Parigi soffia vento di pruderie?», o la notizia ancora della pubblicazione «di un articolo di Philippe Gille nel Figaro su *L'Intrus*, molto favorevole». Tutte e tre le lettere insistono sul denaro, sulle condizioni economiche poco favorevoli che pone Calman, su quelle degli editori italiani e su contratti ben definiti da stipulare che limitino i diritti di proprietà dell'editore, impedendogli di «acquistare *L'Intrus* per *omnia saecula*».

La seconda lettera ad Hérelle può essere un utile strumento di stu-

In somma, *sans trop chicaner*, bisognerebbe cercare di non farsi strozzare da Calmann. Comprendete?

Del resto, come sempre, mi rimetto alla vostra saggezza e alla vostra abilità.

Esigo recisamente una sola cosa: l'integrità del testo.

A proposito di testo e di *chicanes*, mi ricordo che alla pagina 59 del volume originale è mutato il senso della frase «*Eh, eh, quanti cavilli!*» nella traduzione.

Vi prego di riscontrare. *Cavilli*, corrisponde appunto a *chicanes*.

E si potrebbe tradurre così, o pure: «*Eh, eh, que de subtilités!*».

Questa osservazione mi viene ora a memoria [...].

Datemi notizie di Calmann. Spero che la stampa sia già incominciata e che l'apparizione del volume non si faccia troppo aspettare.

Un amico qui in campagna mi porta la notizia di una articolo di Philippe Gille nel Figaro su *L'Intrus*, molto favorevole. È in uno degli ultimi supplementi letterari. Dovreste scrivere a Pigeon perché egli avesse la cortesia di cercare quel numero del giornale. Io non so trovarlo.

Scrivo in fretta stasera. Riscriverò.

Addio, carissimo amico. Di nuovo: - *aucune coupure!*

Ebbi il denaro, esattamente. Grazie! [...]» (8 dicembre).

«... Ricevo stamani la lettera urgente con il rifiuto di P. Ollendorf. Avete fatto benissimo a scrivere al Calmann, senza aspettare il mio consenso.

Fate dunque tutto quello che vi parrà più utile ad entrambi; ma insistete per conservare intatto il testo.

Se Calmann chiede qualche taglio per diminuire la mole del volume, sarà facilmente dimostrabile che *L'Intrus* non eccede la solita mole dei romanzi a 3,50. E per ciò oggi stesso spedirò una copia dell'*Innocente* a Calmann.

Non mi pare che costui possa avere, come il *Temps*, ragioni di pudicizia. Da quanto in qua a Parigi soffia un vento di pruderie? Sarebbe ridicolo.

Ad ogni modo, anche voi perorate la mia causa. Inviatemi come *persuasore* a Calmann il nostro ottimo Amédée Pigeon.

Ma io m'auguro che non sorgano difficoltà e complicazioni; e attendo con impazienza la notizia dell'accettazione definitiva.

Troverete nella mia lettera di jer l'altro le risposte alle vostre domande.

Penso ora che forse per spingere Calmann sarebbe utile fargli conoscere l'articolo di Philippe Gille, che un amico mi ha segnalato e che si trova in uno dei più recenti supplementi letterari del Figaro. [...]» (10 dicembre).

dio per ricostruire una sintetica biografia intellettuale dello scrittore pescarese.

Accortosi che il traduttore non ha ricevuto la prima lettera che gli ha scritto da Ottaviano, e temendo che possa essere andata smarrita anche la seconda, brevemente nell'*esordio* sintetizza i contenuti di entrambe, lamentandosi particolarmente dei tagli «irragionevoli» che compaiono nelle puntate dell'*Intrus* addirittura «le prime nove righe della pagina 62 dell'edizione italiana [...]. E indarno ho affaticato il cervello per scoprirne la ragione occulta!». Subito dopo manifesta la «grande gioja» provata nel ricevere la lettera di congratulazioni di Amédée Pigeon, il critico francese collaboratore della *Revue wagnerienne*, che mostra di cogliere in pieno uno dei segreti motivi dell'*Innocente* scrivendo: «il est musicien certainement». La musicalità, rivela il D'Annunzio, è stata appunto «la principale e più acuta ricerca d'arte nel comporlo». A questa tensione musicale della pagina prosastica, raggiunta finalmente introducendo nel discorso perfino il *leitmotiv*, come nel dramma wagneriano, mirava da anni, da quando nel 1886 aveva parlato di una prosa poetica, fluida, senza ritmo e senza rima, agile tanto da piegarsi a tutti i variatissimi movimenti musicali<sup>26</sup> e aveva posto l'elemento musicale a fondamento della poetica e dell'estetica. Come Mallarmé, si impegnò a vivificare la parola svilita nella «funzione di moneta di scambio», ridonandole la virtù lirica a lei consustanziale, trasferitasi nella musica e divenuta poi sua prerogativa. Perché la musica vera, anche per D'Annunzio, non è quella prodotta dalle vibrazioni elementari degli strumenti, ma dalla parola che tende a risolversi in suono, liberandosi dal peso del suo significato, sfuggendo «alla regolarità degli schemi convenzionali, subordinandosi al flusso ondeggiante della melodia infinita»<sup>27</sup>.

Signore e tiranno dei propri mezzi espressivi, il poeta nega alla sua sintassi svolgimenti narrativi e la dispone invece in modo da creare simmetrie, risposdenze, «chiuse ritmiche omologhe a quelle adoperate nel linguaggio poetico»<sup>28</sup>.

Subito dopo, per accontentare Hérelle che in una precedente missiva gli chiedeva qualche notizia della sua «vita intellettuale», forse una rapida biografia da utilizzare per far conoscere in Francia l'autore di pagine che cominciavano ad essere famose e a scuotere gli intellettuali di Parigi, D'Annunzio delinea un consuntivo della sua vita «qualche linea, senza ordine forse» che risulta invece un utile strumento di studio per chi vuole conoscerlo a fondo. Il lungo brano rivela e precisa

<sup>26</sup> Cfr. A.R. Pupino, *Manifesti dei movimenti letterari post-romantici*, Napoli 1984, pp. 165-67.

<sup>27</sup> L. Magnani, *D'Annunzio, Mallarmé e la musica*, in *Atti del Convegno su D'Annunzio e il Simbolismo europeo*, Gardone 1973, p. 156.

<sup>28</sup> G. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi-Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino 1975, p. 307.

— anche se il poeta dimostra di saper presentare bene il suo personaggio, drammatizzando e elevando a mito se stesso e il suo processo creativo — il maturare nel corso degli anni di un impegno letterario assorbente e totalizzante e insieme la natura degli studi giovanili, delle ricerche, delle tappe di produzione, nonché i momenti di una formazione intellettuale che approda in piena area decadente.

«Nella mia puerizia io già mostravo attitudini non comuni alla pittura e alla musica. Due correnti spirituali, nella mia vita interiore, furono determinate dai primi insegnamenti di quelle due arti: il gusto appassionato per i Primitivi, per gli incomparabili artisti precursori del Rinascimento; e la predilezione per i maestri del secolo XVIII e per i loro predecessori, per tutta quanta la musica da cembalo e la musica sacra del seicento e del settecento. [...] Ma la mia inclinazione vera doveva essere per la letteratura, poiché d'improvviso dopo la lettura delle *Odi barbare* di G. Carducci, fui invaso da una specie di furore poetico e composi in due o tre mesi un libro di versi. [...] *Primo vere* [...] conteneva, oltre alcune odi audacissime, certe traduzioni metriche da Orazio e da Omero [...] queste colpirono un critico che in quel tempo aveva il dominio della repubblica letteraria [...] scrisse un lungo articolo intitolato *Un nuovo poeta*<sup>29</sup>. Io avevo appena quindici anni. D'un tratto balzai su le cime della fama. [...] Andai all'università di Roma [...] publicai subito [...] *Terra vergine* e *Canto novo* [...] il successo fu rapido e larghissimo. [...] Una specie di demenza afrodisiaca mi teneva. Publicai [...] *Intermezzo di rime*. [...] Tra il 1884 e il 1886 [...] il mio stile in prosa accennava a cambiarsi; in poesia era totalmente cambiato [...]. Attraversavo anch'io il mio periodo alessandrino. Facevo l'orefice e il cesellatore [...]. Ma queste sottigliezze di forma rendevano sterile la mia intelligenza [...] tornai di nuovo alla mia campagna. [...] Scrisi il mio primo romanzo *Il Piacere* [...] ha forse qualche parentela con l'*A rebours* di J.K. Huysmans. [...] sono manifeste le influenze della educazione toscana [...] Tutte le mie ricerche d'arte tendono a fondere perfettamente nella mia prosa e nella mia poesia gli elementi pittorici e musicali da me prediletti.»

D'Annunzio parte dalla sua giovanile predilezione per la musica e le arti pittoriche, presagio della tensione matura a fondere tutte le arti, per giungere a vivere la vita come arte e a praticare l'arte come vita nelle pagine del *Piacere*. Andrea Sperelli, modellato sul duca des

<sup>29</sup> Cfr. G. Chiarini, *A proposito di un nuovo poeta*, nel «Fanfulla della domenica», 2 maggio 1880: «Il nuovo poeta è un giovinetto di sedici anni, che fa ora i suoi studi liceali nel Collegio Cicognini di Prato; si chiama Gabriele D'Annunzio, e si presenta al pubblico nientemeno che con un intero volume di *Odi barbare*. [...] Il suo primo peccato e il più grosso è (ho bisogno di dirlo?) quello d'aver pubblicato i suoi versi; peccato del quale io non saprei assolverlo, s'egli non avesse per sé una grande scusa: tuttavia non lo assolvo senza dargli questa grossa penitenza, ch'egli stia un anno intero senza leggere le poesie del Carducci e del Guerrini: legga Omero, Virgilio, Orazio, Dante e quanti altri poeti vuole, ma lasci stare que'due. [...] Spesso e volentieri egli rende l'intonazione dal Carducci, va per un poco sulle sue orme, poi piglia l'andare da sé, e trova delle immagini felici, degli accenti veri, delle espressioni giuste, de' suoni armoniosi. [...] attitudini alla poesia non comuni. [...] Il nostro giovine poeta ha già il senso del ritmo e del periodo poetico; in generale fa assai bene il verso e la strofa; si sente che la frase gli si affaccia agile e numerosa alla mente insieme con l'immagine [...]. Tuttavia io ho notato nel suo libro più d'un verso sbagliato: ho notato altre imperfezioni di metro e di ritmo non poche né piccole [...]. Ma, oltre questi, c'è nel libro del D'Annunzio un peccato più grosso, la ostentazione di sentimenti e desiderii, che mi piace non creder veri [...]».



Esseintes di *À rebours*, è, come quello, diretta proiezione dell'autore e del suo «credo estetico», impegnato nella convertibilità arte-vita, nel culto della bellezza e della forma. Ma l'autore tende a sfumare i contorni di un itinerario e di un programma artistico che appaiono apertamente decadenti, insistendo, in più punti, su una formazione culturale, ben radicata, tipicamente nostrana, orientata dallo studio delle forme metriche della poesia classica e dell'antica poesia italiana. Nel *Piacere* — scrive — sono manifeste le influenze dell'educazione toscana: si espandono i germi gettati nel suo spirito dai due vecchi maestri del collegio Cicognini: del vecchio maestro di pittura, Ferrante Ferrarini, che gli faceva disegnare le teste argute e irregolari di Fra Lippi e del religioso cultore della semplicità antica, il «buon maestro Chiti», che, per primo, gli fece ascoltare la soave e malinconica dolcezza di un «*Andantino*» dell'abate Michelangelo Rossi.

Indica poi come tappa importante del suo itinerario di uomo e di scrittore la composizione dell'*Innocente*. Lontano dalle sregolatezze erotico-sentimentali di Andrea Sperelli, nasce Tullio Hermil, creazione ancora una volta autobiografica dell'autore che in un momento particolare della sua vita ha incontrato il dolore:

«Il Dolore, finalmente, mi diede la nuova luce. Dal Dolore mi vennero tutte le rivelazioni. [...] Il Dolore fece di me un uomo nuovo: — *rursus homo est!* — I libri di Leone Tolstoj e di Teodoro Dostojewski concorsero a sviluppare in me il nuovo sentimento. E, poiché la mia arte era già matura, io potei manifestare d'un tratto il mio nuovo concetto della vita in un libro intiero e organico.

[...] *L'innocente* è scritto da un uomo che ha molto sofferto e che ha guardato dentro di sé con occhi lucidi e attentissimi.»

Creazione autobiografica, se per autobiografismo si intende, come nel *Piacere*, non solo l'esperienza pratica dello scrittore, ma la sua esperienza letteraria. L'enfaticizzato incontro con il «dolore» è, infatti, l'incontro tutto letterario con i romanzieri russi: anche in questo passo la lettera non si libera dalla funzione, che le abbiamo riconosciuto fin dall'inizio, di trasfigurazione eroico-letteraria della biografia intellettuale del poeta che mira a presentarsi anche ai lettori francesi come modello inimitabile di uomo e di scrittore.

MARIA TERESA BULCIOLU

FRAGMENT D'HISTOIRE FUTURE:  
UNA FANTASIA SOCIOLOGICA DI G. TARDE

«Il en est de l'humanité comme de l'homme, qui se meut toujours dans le sens de la plus grande vérité et de la plus grande puissance, de la plus grande source de conviction ou de confiance, de foi en un mot, à obtenir». Les lois de l'imitation

Il *Fragment d'histoire future* è stato definito ora come ucronia, ora come antiutopia: se ne può spiegare la natura studiando il nucleo di idee racchiuso, che troverà nell'opera sistematica di Gabriel Tarde più ampia articolazione. Si può pensare che l'autore abbia voluto introdurre, fin dal 1879, un'ipotesi di lavoro avanzata poi ne *Les lois de l'imitation*: «Supposons un monde où rien ne se ressemble ni ne se répète, hypothèse étrange, mais intelligible à la rigueur: un monde tout d'imprévu et de nouveauté, où, sans nulle mémoire en quelque sorte, l'imagination créatrice se donne carrière...»<sup>1</sup>.

La dinamica sociale, vista come forza positiva di propulsione del vitalismo intrinseco al vivere collettivo, si svolge secondo un triplice processo evolutivo, la ripetizione, l'opposizione, l'adattamento e prende origine dall'iniziativa del singolo, propagata «de proche en proche». L'ottimismo fondamentale dello studioso si rivela quando, per spiegare la potenza della creatività individuale, G. Tarde parla di «rayonnement imitatif», di «suggestion-imitation», di leggi che regolano il processo ripetitivo come «production conservatrice», il processo di opposizione come dinamica che conduce all'equilibrio delle forze in causa, il processo di adattamento dei fenomeni come insieme dei rapporti di co-produzione creatrice.

La visione sociologica di Tarde intende dimostrare che si può descrivere razionalmente la genesi del mondo come un processo unitario, basato sulla memoria e sull'invenzione, e che si deve sempre tendere all'equilibrio armonico di un nuovo assetto sociale fondato sull'interazione di fattori essenzialmente psicologici, di energie regolatrici del vivere comune, estrinsecate soprattutto nel linguaggio e nel

<sup>1</sup> *Les Lois de l'imitation* (L.I.), Alcan, Paris 1890, pp. 4-5.

sentimento religioso: la legge trainante, legge dell'incivilimento e dell'armonia finale, universale e risolutiva, segue storicamente un andamento discontinuo, fatto di progressi o di regressi<sup>2</sup> ed è condizionata dal patrimonio di idee e di norme, dal premere del desiderio dei popoli verso l'unanimità e l'universalità.

Il *Fragment d'histoire future* però istituisce uno iato nell'ordine stesso della natura: il cataclisma dell'esaurirsi dell'energia solare, «heureux désastre», pone l'umanità superstite nelle condizioni di organizzare una vita sociale ridotta alle necessità primarie. Così si verifica una sorta di liberazione da ogni costrizione dovuta alla presenza della natura, alle intemperie e al brulichio della vita animale e vegetale: «Il s'agissait en quelque sorte de savoir ce que deviendrait l'homme social, livré à lui-même, mais abandonné à lui-seul... réduit aux forces domptées mais passives de la nature chimique, inorganique, inanimée, qui est séparée de l'homme par un abîme trop profond pour exercer sur lui, socialement, une action quelconque»<sup>3</sup>.

Si tratta, insomma, di sperimentare, attraverso l'ingegno inventivo e le qualità intellettuali dell'uomo, i nodi del vincolo sociale in tutta la sua teorica, virtuale purezza. Da strenuo sostenitore della teoria delle cause individuali nella storia G. Tarde immagina una società i cui rapporti siano impostati razionalmente ai fini di una vita gradevole e completa, stimolata dai «toniques sociaux», vita d'intrattenimento, cooperazione ai modi del vivere collettivo. I singoli si impegnano non tanto a rendersi reciprocamente servizio quanto a costruire, grazie alle risorse dell'invenzione e dell'imitazione, una società singolare, basata sull'emulazione: «La société, nous le savons maintenant, consiste dans un échange de reflets. Se singer mutuellement et, à force de singeries accumulées, différemment combinées, se faire une originalité, voilà le principal»<sup>4</sup>.

Risolve le necessità primarie del vivere, il resto del tempo e delle facoltà individuali e collettive può essere applicato a creare, con l'unanimità degli intenti, una convergenza armonica delle capacità individuali in grado di accrescere l'aspetto estetico, edonistico della vita collettiva e di ridurre al minimo l'aspetto utilitario: «La place que les besoins retranchés ont laissée vide dans le coeur, les talents la prennent, talents artistiques, poétiques, scientifiques, chaque jour multipliés et enracinés, devenus de véritables besoins acquis, mais besoins de production plutôt que de consommation»<sup>5</sup>.

G. Tarde crea la propria visione utopica tagliandosi alle spalle ogni rapporto con la memoria del presente: l'ipotesi che si possa dare un momento zero nella storia collettiva dell'umanità facilita la proie-

<sup>2</sup> J. Milet, *G. Tarde et la philosophie de l'histoire*, Vrin, Paris 1970, pp. 323-325.

<sup>3</sup> *Fragment d'histoire future* (F.H.F.), Giard et Brière, Paris 1986, pp. 27-28.

<sup>4</sup> F.H.F., *cit.*, p. 29.

<sup>5</sup> F.H.F., *cit.*, p. 30.

zione di un possibile assetto sociale improntato alla fiducia nel progresso. La via del miglioramento è resa possibile dalla ragione, dalle risorse della natura umana: scienza e politica convergono a garantire la progettazione sociale e la funzionalità del vivere comune. La coscienza utopica imprime al progetto un impulso che trae energia dalla speranza che si possa rifondare, al di là della contingenza presente, una società liberata e liberatrice; non senza *humour* e ironia, lo scrittore s'ingegna a far quadrare, a rendere credibile, all'interno della storia narrata, l'organizzazione del vivere collettivo, grazie a varie analogie con le conquiste della tecnica già note: immaginando «wagons cuirassés, escadres sous-marines, flottes de balons blindés, torpilles aériennes», prevedendo la progressiva tecnicità e robotizzazione degli apparati bellici, rovesciando umoristicamente «la routine aveugle du passé». L'energia elettrica, procurata da centrali termiche, diviene la grande animatrice del nuovo mondo rappresentato: grazie alle innovazioni tecnologiche, «les hommes s'entreservent; par leurs loisirs, par leurs fêtes et leurs jeux, ils s'unissent en un accord vraiment libre et vraiment social, ils s'entre-plaisent»<sup>6</sup>. L'assetto urbanistico è ritagliato nel cuore della terra, ricavato da «grottes naturelles de toute beauté... délicieux squares en quelque sorte enchâssés et clairsemés dans le dédale de nos rues brillantes, mines de diamant étincelantes, lacs de mercure, amoncellements de lingots d'or»<sup>7</sup>. La creatività dei nuovi architetti s'industria a comporre, nel cavo delle pareti di roccia e di ghiaccio, un «paysage artificiel et véritablement artistique... une nature choisie et parfaite qui s'est humanisée pour échanter l'homme et que l'homme a divinisée pour y abriter l'amour»<sup>8</sup>.

Nella bellezza della creazione si può raggiungere l'autentica verità: «La magie de l'art... c'est de nous révéler lumineusement le fond des choses et par la répétition universelle des phénomènes, de faire éclater à nos yeux la différence des éléments»<sup>9</sup>. Il bene è una variante del bello interiore e la morale trae forza dal vero che è contenuto nella bellezza: l'umanità rigenerata si avvia a costituire una repubblica delle arti e, nel suo processo di rinnovamento, si struttura secondo i principi di un edonismo globale. Il fine che si propone di raggiungere è la composizione di ogni disarmonia naturale in un sistema di armonie superiori, l'esplicitazione nell'ordine della creazione di un mondo di perfezione latente<sup>10</sup>. L'avvenire potrà conoscere una «diversità armonica» maturata tramite libere associazioni: il nuovo assetto del vivere comune, basato sulla religione del vero e del bello, è ordinato, secondo le diverse vocazioni che si presentano, in singole città di convi-

<sup>6</sup> *Psychologie économique*, Alcan, Paris 1902, t. I, p. 119.

<sup>7</sup> F.H.F., *cit.*, p. 24.

<sup>8</sup> F.H.F., *cit.*, p. 33.

<sup>9</sup> *L'art et la logique* in «Revue Philosophique», XXXI, 1891, p. 137.

<sup>10</sup> J. Milet, *cit.*, pp. 76-78. Lo studioso cita *Les Possibles*.

venza e di lavoro: «Nos cités tout entières ne sont qu'un immense atelier, qu'un immense foyer, qu'un salon immense»<sup>11</sup>.

Se la nuova società è fondata sulla creazione e la fruizione dell'arte, è perché «l'invention est une harmonie d'idées qui est la mère de toutes les harmonies des hommes»<sup>12</sup>; nell'arte sono presenti gli elementi primari del vivere comune, il credere e il desiderare. La creazione artistica è stimolo al ravvicinamento degli ideali individuali, trascesi nel concorde movimento di unificazione dei desideri, di associazione e fusione di diverse e opposte necessità. L'arte è la trasfigurazione del bene e vale, come fondamento della vita, quale espressione della coscienza di un popolo: «L'art, sous les espèces du beau, collabore à la création du bien, le précise, le personnifie, le vivifie»<sup>13</sup>. La tensione al progresso, caratteristica della nuova società istituita da un essere superiore per genialità e intraprendenza, è vissuta come una meditazione collettiva, resa possibile dalla cooperazione solidale dei singoli scienziati, artisti e artigiani, i quali, attraverso la reciproca comunicazione e la messa in comune di invenzioni successive, strutturano e organizzano la vita civile, assecondando il convergere di ideali e desideri comuni: «Les croyances, religieuses et morales principalement, mais aussi juridiques, politiques, linguistiques même... sont les forces plastiques des sociétés. Les besoins (ou désirs) économiques ou esthétiques, sont leurs forces fonctionnelles»<sup>14</sup>.

Tutto concorre ad esaurire la necessità, intrinseca all'uomo, di espressione inventiva o di invenzione espressiva e a dare così il suo vero significato alla vita, a raggiungere il fine divino del vivere umano, la fondazione di un ordine civile armonico, pacifico, in continua espansione simpatetica. Il piacere, valore essenziale, è prima di tutto piacere d'amare e di simpatizzare, «d'élargir sans cesse le cercle de sa sympathie ou de son amour; c'est le plaisir, éminemment social, qui se double en se partageant, ... le plaisir du goût fondé sur un jugement du goût qui se fortifie en chacun à mesure qu'il est répété par tous»<sup>15</sup>. L'arte è fonte di gioia collettiva, come l'amore lo è per gli individui: la produzione artistica è di per sé un piacere la cui ricerca ha il merito di amalgamare le persone, di cementare l'ambiente in cui si esplica, di riflettere in un'immagine ideale la società da cui emana: il vero socialismo, inteso come unanimità spirituale e comunità materiale, si basa su una organizzazione estetica della vita, sul progresso nell'armonia, amplificato oltre i confini nazionali grazie al processo imitativo<sup>16</sup>. Raggiunta la pace universale, l'umanità si vedrà impegnata, sotto la

<sup>11</sup> F.H.F., cit., p. 32.

<sup>12</sup> *Les lois sociales*, Alcan, Paris 1902, p. 129.

<sup>13</sup> *Les transformations du Droit*, Alcan, Paris 1893, p. 173.

<sup>14</sup> *Les lois de l'imitation*, cit., p. 164.

<sup>15</sup> *L'Art et la Logique*, cit., p. 126.

<sup>16</sup> G. Tarde è lettore ed amatore di Ruskin.

conduzione degli artisti, a risolvere ogni controversia interna, a sperimentare, attuando la fusione delle classi sociali, le forme nuove di una grande, unica società fraterna, creata sulla base della potenza creatrice personale, dello spirito di iniziativa, del costante desiderio di progresso; in un assetto democratico che saprà salvaguardare l'eterogeneità delle intelligenze e delle facoltà individuali, grazie alla strutturazione gerarchica dei poteri e alla costituzione federativa dei popoli: «Alors éclora la plus haute fleur de la vie sociale, la vie esthétique, qui, exception si rare encore et si incomplète parmi nous, se généralisera en se consommant»<sup>17</sup>.

L'uomo, artefice del proprio destino, nella nuova città è ormai in grado di orientare l'azione dei fattori psicologici verso un diffuso senso di fraternità collettiva, è capace di creare i presupposti di un'armonia progressiva, in sintonia con «les manifestations visibles de ce sord et universel besoin de coordination interne, de cette logique cachée, qui meut au fond les sociétés humaines et qui, combinées avec les accidents du génie... fait tout l'intérêt de l'histoire»<sup>18</sup>. Per questo G. Tarde assimila la storia dell'umanità ad un'opera d'arte in continuo divenire: il *Fragment d'histoire future* interpreta le leggi della storia, poiché mette in atto i fattori psicologici della vita sociale (la tensione ideale, l'invenzione come soddisfazione e al contempo creazione di nuove necessità, il piacere dello scambio interpersonale) regolati dal processo dell'imitazione, dell'opposizione e dell'adattamento, e propone, in una sorta di *exemplum*, l'immagine di una società evoluta, unica e totale, armonica e unanime, di una repubblica «généocratique» che si poggia sullo spirito di ammirazione e di emulazione del *leader*, di simpatia interpersonale, sulla generosa considerazione dell'intelligenza costruttiva.

La massima espansione del benessere, di memoria sansimoniana, indotta dalla diffusione delle macchine, e la conseguente estensione del tempo libero da dedicare al godimento e alla creazione di beni artistici e di comodità d'uso comune, compensano dal disastro ecologico, descritto nelle prime pagine della narrazione con un realismo quasi metafisico. Lo studioso, nel 1879, ancora fiducioso nelle «magnifiche sorti e progressive», si abbandona per un momento, agli inizi del proprio itinerario di scrittore, ad una rêverie che lascia presagire, al di là della fede nell'infinito progresso della civiltà, un sottile, ironico pessimismo sulle reali possibilità che sorga un'umanità diversa, che venga costituita una civiltà nuova: il *Fragment d'histoire future* si inserisce, all'inizio della meditazione filosofica di Tarde, come breve considerazione sul futuro, possibile destino umano<sup>19</sup>.

Il valore originale del singolo è sentito tanto che la persona, nel

<sup>17</sup> *Les lois de l'imitation*, cit., p. 425.

<sup>18</sup> *Les transformations du pouvoir*, Alcan, Paris 1899, 2<sup>a</sup> ed. 1909, p. VII.

<sup>19</sup> L'influsso di Cournot, Renan, Renouvier è studiato da J. Milet nella tesi citata.

contesto vitale proposto, non può raggiungere la pienezza del suo essere creatura, nell'ordine naturale (non può unirsi in matrimonio, p. es.) se prima non ha dato prova della propria genialità creatrice. La vera ricchezza è la capacità di invenzione: solo il genio inventivo può rifondare nella prosperità una comunità ridotta allo stremo. Se si può trarre una lezione da questo testo, pura fantasia sociologica<sup>20</sup>, sarà una lezione di possibilismo: la storia appare come espressione, manifestazione di un'avventura che l'umanità si impegna a vivere per costruire, d'epoca in epoca, la sua opera d'arte, che è forma di civiltà: così la storia è mossa dal desiderio e dalla capacità inventiva dello spirito creatore e procede verso l'unificazione e l'assimilazione cosmopolita del genere umano.

Il cemento della nuova società universale è l'amore che si sostituisce alla pura volontà, potenzia il desiderio e l'impulso all'azione: così il nucleo residuo di uomini fonda la nuova città sotto terra reinventando una vita più interiorizzata e raccolta, più gratificante per l'intensità dei legami interpersonali e per il fervore dell'inventiva. Spesso alcuni studiosi citano, dall'*Imitazione di Cristo*, un'espressione cara a G. Tarde: «Ab interioribus ad exteriora», per sottolineare le radici teologiche e mistiche della sua costruzione filosofica; ma il *Fragment d'histoire future* nasce dalla speculazione sulla presumibile concretizzazione degli eterni possibili, ricerca che G. Tarde conduce negli anni Settanta, mentre sviluppa la sua visione monadologica della società e del mondo<sup>21</sup>: l'evento prospettato vale come una esercitazione, un esperimento *in vitro*, come esempio di amplificazione storica dei fattori che presiedono alla maturazione della società. Nella città degli esteti, liberata dalla passione della gelosia, dell'ambizione, del patriottismo, del fanatismo, dell'orgoglio di casta, vige ormai il culto della verità, dell'amore puro, delle arti e delle scienze: «Chez nous il (l'amour) s'est révélé; chez nous il s'est fait chair et a fondé la vraie religion, universelle et permanente, l'austère et pure morale qui avec l'art se confond»<sup>22</sup>. Culto positivista, che sembra succedere allo spiritualismo cristiano tradizionale, e restaurare il primato dell'ordine naturale potenziato dalla creatività, dalla facoltà di immaginare forme nuove di vita etica, dalla razionalità ordinatrice e regolatrice, nel profondo, rispettoso senso del mistero e nella fiduciosa aspettativa di una fraternità morale universale.

<sup>20</sup> Così la definisce Tarde: «Je n'aurais jamais osé la publier si je n'avais découvert, dans le *Journal des Goncourt*, un passage où ils résumant en quelques lignes une conversation de M. Berthelot qui aurait prédit comme inévitable, après le refroidissement fatal du soleil, la descente de la civilisation sous terre», in «*Revue Internationale de Sociologie*», IV, 1896, p. 603, nota.

<sup>21</sup> A. Espinas, *Notice sur la vie et les oeuvres de M.G. de Tarde*, in «*Séances et Travaux de l'Académie des Sciences Morales et Politiques*», Juill.-Déc. 1910, vol. 174, *passim*.

<sup>22</sup> F.H.F., *cit.*, p. 38.

AMALIA CECERE

## USI RETORICI BOCCACCIANI NEL PROEMIO DEL DECAMERON

«Le migliaia di endecasillabi e di altri versi minori che punteggiano il *Decameron*, seppure inavvertiti nel testo tradizionalmente scorretto, ancora più dell'attenzione al *cursus* e agli altri precetti dei *Dictatores*, danno alla nostra prosa più illustre l'aspetto e il carattere di saggio sommo e conclusivo della raffinata retorica medievale, nel momento in cui, passando dal latino ai volgari, stava volgendo al tramonto nella maturità più suggestiva, nel suo autunno dorato e opulento.»<sup>1</sup>

Il Branca allargando e documentando un'intuizione del Foscolo<sup>2</sup>, sembra ritenere che il Boccaccio desse molta più importanza all'endecasillabo-settenario che non al ritmo qualitativo riprodotto dal *cursus*.

<sup>1</sup> V. Branca, *Boccaccio medievale*, Sansoni, Firenze 1956, p. 40.

<sup>2</sup> U. Foscolo, *Saggi e discorsi critici*, a cura di C. Foligno, Firenze 1953, p. 347-8. «... pare che il Boccaccio verseggiasse qua e là il suo discorso; non così forse per intenzione, come per la sua lunga consuetudine d'armonizzare la prosa. Ei più ch'altri riconciliò parole popolari e poetiche, e la semplicità del nuovo idioma con la gravità e varietà della sintassi latina; e diè grazia a moltissimi idiotismi; e forse moltissimi ne inventò, da che non sono da leggersi in verun altro scrittore. Insegnò a radunare molte frasi espressive idee minime e inutili: ma connesse in un solo periodo: va temprando la lunghezza de' periodi con arte e cadenze di lunghe parole sonanti e di trasposizioni nella sintassi. Questi ed altri espedienti furono avvertiti, e con l'autorità del *Decameron* prescritti da molti; benché niuno, ch'io sappia, notò che il Boccaccio per aiutarsi anche della prosodia de' Latini andò traducendo assai versi, e mentre la lor armonia gli suonava intorno all'orecchio, inserivali nel suo libro. Diresti ch'ei scrivesse il *Proemio* leggendo le *Eroidi* d'Ovidio. — «Le donne sono molto men forti che gli uomini, a sostenere. Il che degli innamorati uomini non avviene, siccome noi possiamo apertamente vedere. Essi, se alcuna malinconia, o gravità di pensieri gli affligge, hanno molti modi da alleggiare o da passar quella; perciocché a loro, volendo essi, non manca l'andare attorno, udire e veder molte cose, uccellare, cacciare, pescare, cavalcare, giocare o mercatare: de' quali modi ciascuno ha la forza di trarre o in tutto o in parte l'animo a sé, e dal noioso pensiero rimuoverlo, almeno per alcuno spazio di tempo, appreso il quale con un modo o con un altro, o consolazion sopravviene, o diventa la noia minore» —

Ut corpus, teneris ita mens infirma puellis:

Fortius ingenium suspicor esse viris.

Vos, modo venando, modo rus geniale colendo,

Ponitis in varia tempora longa mora.

Aut fora vos retinent, aut unctae dona palaestrae:

Flectitis aut freno colla sequacis equi.

Nunc volucrem laqueo, nunc piscem ducitis hamo

Diluitur posito serior hora mero.

His, mihi summotae, vel si minus acriter urar,

Quod faciam, superest, praeter amare, nihil.

(da *Heroidum* XIX, 5-16).

Dall'analisi degli endecasillabi-settenari presenti nel *Proemio*, nell'*Introduzione* e nella novella *VIII,6*, a cui per ora limito la ricerca, emerge nettamente l'intreccio del cursus con il ritmo melodico (probabilmente un'analisi ulteriore permetterà di riscontrare tale ornato anche in altre parti del *Decameron*).

Parlare, quindi, di "raffinata retorica medievale" potrà sembrare riduttivo rispetto alla tecnica prosastica e poetica adottata dal Boccaccio, se non si tiene conto della precisa funzione semantica che i metri ritmici acquistano all'interno del *Decameron* secondo un'organica fusione di prosa e poesia.

Partendo, pertanto, dalla schedatura delle clausole del *Proemio* e raggruppandole secondo il cursus planus, cursus velox, cursus trispondaicus, si può individuare la loro funzione all'interno del testo boccacciano.

Nel *Proemio* si trovano ventiquattro clausole: dieci di cursus planus, nove di velox, sei di trispondaicus. Inizio con l'analizzare quelle che presentano il planus:

1) hānnql trq/vāto,in/al/cūni;<sup>3</sup>

[2]<sup>4</sup>

Questa è la seconda clausola (la prima 'Umana cosa è aver compassione degli afflitti' [2] verrà esaminata in seguito, essendo un trispondaicus), è formata da due dattili ed uno spondeo senza nessuna rispondenza metrica versificatoria. È importante notare, quindi, come il Boccaccio, per esprimere una sentenza secondo il precetto della retorica medievale, 'opus illustrant proverbialia', faccia uso del planus<sup>5</sup> che, come sappiamo, conferisce al periodo un procedere lento e grave. Questa clausola rientra nella descrizione del cursus di tipo latino.

2) io sōno /ūno dī /quēgli.

[2]

L'Autore subito dopo insiste con un altro planus.

"Il soggetto ideale di tutto il lungo periodo iniziale deve essere l'oggetto della «compassione» di chi ha sperimentato ed è, all'inizio convocato"<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano 1976.

<sup>4</sup> I numeri corrispondenti ai paragrafi del *Proemio* verranno posti in parentesi quadra accanto alla clausola.

<sup>5</sup> In V. Branca, G. Boccaccio, *Decameron*, op. cit., pp. 976-7 trovo: "È del tipo del divulgato «Solamen miseris socios habuisse malorum» (H. Walther, *Proverbia sententiaeque Latinitatis Medii Aevi*, Gottinga 1963, V, p. 57). «A proverbio sumitur initium» si consigliava (cfr. E. Faral, *Les arts poétiques*, Parigi 1923, p. 267); e questo consiglio il Boccaccio aveva seguito anche iniziando la *Fiammetta* con un'affermazione in qualche modo analoga: «Suole a' miseri crescere di dolersi vaghezza, quando di sé discernono o sentono in alcuno compassione»".

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 977.

Continua la solennità iniziale, ma che potrebbe essere anche marcata da un settenario (sono uno di queglii), con accenti sulla 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> sillaba, in modo da dare forza al discorso. Abbiamo, quindi, una corrispondenza del ritmo poetico con il ritmo prosastico: planus (spondeo-dattilo-spondeo) e nel contempo settenario.

3) da poco régō/lāto,appe/tīto:

[3]

Dopo i primi due planus (*hannol trovato in alcuni* [2] e *io sono uno di queglii* [2]), direi quasi successivi, ora il Boccaccio conclude la proposizione con un altro planus/settenario (al termine di dieci righe, all'ultima delle quali non appare nessuna clausola). L'Autore rende, così, il periodo sempre più lento e sostenuto, come se volesse richiamare l'attenzione del lettore sulla solennità iniziale che continua, quasi a sottolineare come, al carattere precettistico e consolatorio, si unisca il ricordo di una vissuta esperienza, il 'gioco' della memoria custode di una realtà passata.

Il settenario (*regolato appetito*) ha accenti sulla 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> sillaba e, quindi, segue il ritmo del settenario precedente. Ancora una volta il ritmo versificatorio corrisponde con il ritmo prosastico: planus (spondeo-dattilo-spondeo) o settenario.

4) spesse vōlte sen/tīr mī fā/cēa.

[3]

Dopo solo due righe ecco che l'Autore, con un'altra clausola, evidenzia quanto ha detto prima. Usando, però, solo il planus con due dattili ed uno spondeo (che non risponde a nessuna misura metrica), vuole alleggerire la chiusa, quindi, secondo la descrizione del cursus di tipo latino.

Queste prime quattro clausole di c. planus sono consecutive, onde ne viene accresciuta la maestosità che il Boccaccio vuole dare al brano, quasi ad avvertire il lettore del contenuto solenne ed austero.

5) dilettevole,il / sēnto / ésser rīmāso.

[5]<sup>7</sup>

La clausola è preceduta da un velox (*suoi più cupi pelaghi navigando* [5]); il Boccaccio dopo un attimo di respiro rientra nella solennità del planus (dattilo-spondeo-dattilo-spondeo) la cui chiusa può essere letta

<sup>7</sup> V. Branca, *Boccaccio medievale*, op. cit., p. 43, scrive: "Così l'abbandonato sospiro che domina la prima parte del *proemio*, come di chi veramente sia «uscito fuor del pelago alla riva», dalla tumultuosa agitazione della giovinezza alla contemplazione distanziata e serena delle passioni, si raccoglie nell'endecasillabo finale, in un distacco limpido di una limpidezza petrarchesca: *dilettevole il sento esser rimaso*:".

V. Branca legge la chiusa come un endecasillabo. Ritengo che si possa, invece, avere una duplice lettura: vedervi un endecasillabo o un settenario; quest'ultimo è possibile se si pone il legamento 'sento esser'.

anche come un settenario (*seno esser rimaso*) con accenti sulla 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> sillaba.

Il 'gioco' della memoria si intesse, quindi, nell'alternanza del *cursus velox* e del *planus*.

6) alcuno al/leggiam/ento pre/stare. [7]

La clausola viene dopo un lungo periodo soluto da clausole. Il periodo comincia a fluire: prima infatti troviamo due *velox* (*erano gravi le mie fatiche* [6] ... *se non per morte* [6]). La chiusa rientra nella descrizione del *cursus* di tipo latino: *planus* (due *spondei-dattilo-spondeo*).

7) che agli uomini conve/nirsi do/nare? [9]

Si nota ancora un *velox* (*più vi fia caro avuto* [8]) che intercala i due *planus*, ma qui la chiusa può essere un settenario (*convenirsi donare*) con accenti sulla 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> sillaba. Questa clausola marca una frase interrogativa che lascia sospeso il discorso. C'è, quindi, un momento di riflessione e di compostezza. Altra componente della scrittura del Boccaccio è quella dell'ideale uditorio femminile a cui il poeta si rivolge. La registrazione della memoria lo Scrittore non la attua per sé, nel silenzio di una personale meditazione, nella solitudine di un monologo interiore, ma la attua per altri. Il suo è un ricordare per comunicare e la comunicazione ha un referente preciso: le donne.

8) colóro il / sánnò che / l'hánnò pro/vate: [10]

Segue subito un altro *planus* con possibile scansione a endecasillabo. Questa è una sentenza che viene dopo l'interrogativo precedente. L'endecasillabo è di tipo *a minore*; l'arsi sulla 7<sup>a</sup> è caratteristica della poesia antica ed è intesa come "tempo forte" perché è elemento-guida nella percezione del flusso ritmico<sup>8</sup>. È molto ben strutturata questa clausola perché il Boccaccio magistralmente fa corrispondere il ritmo poetico con quello prosastico; si ha, quindi, una bivalenza ritmica del *planus* (*spondeo-due dattili-spondeo*) o dell'endecasillabo (*a minore*). Il Boccaccio si serve di un endecasillabo poco classico e dal suono

<sup>8</sup> W. Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1983, pp. 63-4. "Una considerazione a parte meritano gli endecasillabi con arsi alla settima sillaba. Sono una caratteristica della poesia antica; sebbene compaiono ancora nel Petrarca, dalla lirica spariscono presto, ma si conservano nella poesia didascalica e nell'epica sino alla fine del sec. XV; il Tasso non ne fece mai uso. Si incontrano invece abbastanza spesso nella *Commedia* dantesca, nei poemi del Boccaccio, nel *Morgante* del Pulci e soprattutto nei cantari popolari, insomma là dove anche la dialefe è frequente. Questo tipo di endecasillabo è poco classico, suona arcaico e viene giudicato tutt'altro che bello."

arcaico, ma si tratta comunque di un "*superbissimum carmen*", come è stato definito da Dante<sup>9</sup>.

9) possiámò a/pérta/ménte ve/dére. [11]

Dopo un *trispodaicus* (*che sempre sieno allegri* [10]) e due *velox* (*da nuovi ragionamenti non è rimossa* [11] ... *men forti che gli uomini a sostenere* [10]) ecco che l'Autore si concede una pausa lenta e grave, che assume il tono di una constatazione. Questa clausola è composta da una serie di *spondei* interrotta da un *dattilo* con possibile lettura endecasillaba, in quanto la chiusa potrebbe essere anche marcata dall'endecasillabo a ritmo anomalo con accenti sulla 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> sillaba.

10) divénta là / nóia mī/nóre. [12]

Di nuovo, dopo un *trispodaicus* (*giucare o mercatare* [12]), si ha il *planus* con due *dattili* ed uno *spondeo*. La clausola rientra nella descrizione del *cursus* di tipo latino. "Il motivo delle donne, accanto a quello della memoria, costituisce la seconda componente notevole, veramente vitale, del *Proemio*..."<sup>10</sup>.

Volendo, ora, trarre una prima conclusione sulla funzione delle clausole da me analizzate, si può vedere come il Boccaccio nella 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> chiusa faccia uso esclusivamente del *cursus* di tipo latino, mentre nelle 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>, si serva di una corrispondenza tra il ritmo poetico con quello prosastico. Ritengo, quindi, che l'Autore avendo la possibilità di scegliere tra i due sistemi, li alterni dando

<sup>9</sup> Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. Mengaldo, Padova 1968, pp. 41-2. "Quorum omnium endecasillabum videtur esse superbius, tam temporis occupatione quam capacitate sententiae, constructionis et vocabulorum... Et hoc omnes doctores perpensis videntur, cantiones illustres principiantes ab illo;... Et licet hoc dictum est celeberrimum carmen, ut dignum est, videatur omnium aliorum, si eptasillabi aliqualem societatem assumat, dummodo principatum obtineat, clarius magisque sursum superbi videntur... Et sic, recolligentes predicta, endecasillabum videtur esse superbissimum carmen: et hoc est quod querebamus."

<sup>10</sup> G. Getto, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Petrini, Torino 1958, pp. 5-6. "Questa presenza della donna, anzi delle donne, è intensamente simbolica del carattere mondano della esperienza del Boccaccio. Subito, fin dal *Proemio*... viene suggerita l'atmosfera in cui ruota beato l'universo fantastico decameroniano... Le novelle del Boccaccio raccolgono una materia che rivela già il segno di una preferenza, appare già disposta... a rendere testimonianza di questo esclusivo interesse per una vita tutta terrestre... proprio dell'ultimo dei maggiori trecentisti. Il motivo delle donne si determina in modo caratteristico nel contrapposto, che nasce da una situazione antitetica che il Boccaccio dichiara di deplorare, nella «solitudine triste della donna» e del «divertimento festoso» dell'uomo... Si tratta di una presa di posizione riassuntivamente simbolica, che, mentre conferma l'aspetto mondano del gusto del narratore, ne definisce il volto sociale, di conversazione festevole, di umana e gioconda frequentazione."

all'endecasillabo una particolare funzione di marcatura semantica. Egli per rendere nel *Proemio* un'espressione più sentenziosa sceglie, come dice il De Capua "vocaboli piani per ottenere determinati effetti di stile"<sup>11</sup>; e sempre il De Capua afferma che "il Boccaccio fu un appassionato studioso dell'*ars dictandi* e la sua prosa riproduce l'andatura ritmica del periodare latino medievale, non quello del latino ciceroniano e umanistico, come comunemente si crede."<sup>12</sup>

Ne consegue che, accanto al ritmo di clausole composte di endecasillabi-settenari e di settenari-endecasillabi, è ben visibile il cursus di tipo accentuativo.

Analizzo, ora, le clausole a cursus velox presenti sempre nel *Proemio*. Le clausole che presentano tale cursus sono nove e già notiamo, quindi, che questi due cursus, planus e velox, per il Boccaccio hanno la stessa funzione marcante.

1) suoi più cupi pēlagħi / nāvī/gāndo; [5]

Dopo un inizio con sequenze di planus, il Boccaccio interrompe tale ritmo con una cadenza più sonora e più ampia, snella, tipica del linguaggio novellistico, per dare al periodo la sua *gravitas morosa*. Nello stesso tempo, però, vi si può riconoscere un endecasillabo (*suoi più cupi pelaghi navigando*) o, prendendo solo la fine, un settenario (*pelaghi navigando*). L'endecasillabo è a ritmo anomalo perché ha l'accento sulla 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> sillaba e il settenario sulla 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> sillaba. È evidente, quindi, come l'Autore si sia servito, per questa clausola, del ritmo poetico e del ritmo prosastico: velox (spondeo-dattilo-due spondei) / endecasillabo a ritmo anomalo / settenario.

2) ēraŋo / grāvī lē / mie fātiche; [6]

Dopo una pausa, con l'uso del planus (*dilettevole il sento esser rimasto* [5]), ricomincia l'incalzare del ritmo. Oramai il Boccaccio, dopo un lento inizio, assegna alla sua opera un ritmo forte, di effetto, con due dattili e due spondei, e nello stesso tempo la chiusa potrebbe essere marcata da un settenario (*gravi le mie fatiche*) con accenti sulla 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> sillaba.

3) si come io crēdo sē / non per / mōrte. [6]

<sup>11</sup> F. Di Capua, *Scritti minori*, Città di Castello 1959, Vol. I, p. 546. "... fu seguito anche dai prosatori italiani del Trecento... l'uso artistico di parole piane... del Boccaccio era già stato notato, fin dal Cinquecento, dal Cardinal Bembo. Questi, nelle sue *Prose della volgar lingua*, rivela un gusto critico acuto e un orecchio finissimo nel metter in rilievo l'armonia e il ritmo non solo dei versi del Petrarca, ma anche della prosa del *Decameron*."

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 547.

Continua il ritmo incalzante: due velox si susseguono in maniera veloce e determinante, a brevissima distanza, quasi a voler sottolineare il cursus precedente (*erano gravi le mie fatiche* [6]) e dare maggiore effetto al discorso; da questo uso emerge il notevole sforzo dell'Autore nel voler marcare, in maniera precisa, la velocità del ritmo. Abbiamo qui il velox con possibile scansione a settenario (*credo, se non per morte*) con accenti sulla 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> sillaba.

4) più vī fīa / cāro, a/vūto. [8]

Dopo una lieve pausa si ritorna all'esteso ritmo del velox con questa clausola; con essa il Boccaccio conclude un periodo abbastanza lungo con clausole alterne di planus e di velox. Vi si riconosce il settenario (*più vi fia caro avuto*) con accenti sulla 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> sillaba. È evidente la cura meticolosa dello Scrittore nell'incrociare i due cursus e, con espedienti di tecnica metrica, riesce a conferire al brano raffinatezza retorica.

5) nuovi rāgionā/mēnti non / ē ri/mōssa: [11]

Prima di questa clausola il Boccaccio si consente una pausa con due planus (*agli uomini convenirsi donare?* [9] ... *il sanno che l'hanno provate* [10]) ed un trispondaicus (*che sempre sieno allegri* [10]).

Il discorso è reso molto vario per effetto di intrecci di clausole diverse che si alternano. L'Autore fa uso del cursus di tipo latino: velox (due dattili e due spondei).

6) men forti che gli uōmīni, a / sōste/nēre: [11]

Questa chiusa, più acclamata e di effetto, è consecutiva alla precedente, creando quasi una sovrapposizione in un continuo crescendo; la cadenza si fa sempre più ampia e risonante, grazie anche alla funzione marcante dell'endecasillabo-settenario. Qui l'endecasillabo (*men forti che gli uomini a sostenere*) è a ritmo anomalo con accenti sulla 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> sillaba, il settenario (*uomini a sostenere*) con accenti sulla 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> sillaba.

Il Boccaccio con il velox (un dattilo e due spondei), che può essere letto anche come endecasillabo (a ritmo anomalo) e settenario, dà particolare colorito poetico all'espressione.

7) che sīa sīmil/mēntē dā / sēgui/tāre: [14]

Prima di questa clausola troviamo un lungo periodo a catene intrecciate di planus e trispondaicus. Siamo ora nel 'clou' degli effetti stilistici, è il primo velox nella conclusione del brano e pare che il Boccaccio voglia far risuonare in perfetta armonia tutti gli elementi stilistici di cui si serve, come un'orchestra che, nel finale, vuole trascinare il

pubblico. Non può, naturalmente, mancare la possibile lettura endecasillaba: endecasillabo a ritmo anomalo con accenti sulla 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> sillaba.

8) non credo che pòssano,in/térve/níre. [14]

Questa clausola ripropone la precedente sia sotto l'aspetto ritmico che quello contenutistico, quasi a voler ribadire un concetto ritenuto determinante, emblematico: leggere le novelle costituisce, senza dubbio, diletto per il pubblico femminile d'élite, a cui il Boccaccio intende rivolgersi.

Come spesso accade il ritmo del cursus può essere visto come endecasillabo a ritmo anomalo e settenario (*possano intervenire*): l'uno con accenti sulla 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> sillaba e l'altro con accenti sulla 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> sillaba. Si ha quindi, il velox (dattilo e due spondei) o , se si vuole, l'endecasillabo o il settenario.

9) il potere attèndere,a / lór pia/céri. [15]

Oramai l'Autore ha concluso il *Proemio*. Dà un'ultima sferzata al suo ritmo incalzante, diffuso, risonante, usando la bivalenza ritmica del cursus e dell'endecasillabo, a ritmo anomalo, con accenti sulla 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> sillaba. Lo sforzo d'inserire tre velox è notevole, soprattutto se si considera il valore che Egli attribuisce agli endecasillabi nell'ornamentazione retorica per sottolineare certi contenuti. È grazie a questa tecnica raffinata che il Boccaccio riesce a fondere prosa e poesia.

Nel descrivere ed interpretare queste clausole emerge, come si è già sottolineato, la bivalenza ritmica delle clausole e il gran numero di possibili endecasillabi e settenari.

Analizzo ed interpreto, ora, il cursus trispondaicus: si riscontrano solo cinque clausole di questo tipo. Il suo uso, pertanto, non caratterizza il ritmo generale del *Proemio*, ma serve piuttosto a movimentarlo.

1) avér cõmpas/siõne /dégli,af/flitti.<sup>13</sup> [2]

<sup>13</sup> F. Di Capua, *op. cit.*, p. 44: "Il Boccaccio inizia il *Decameron* con una sentenza: *Umana cosa è aver compassione degli afflitti*. Molti dei lettori moderni non ci avranno badato, altri l'avranno trovata strana; ma i critici antichi la trovarono bella e opportuna, e notarono pure che le prime cinque parole di essa avevano il ritmo di un endecasillabo. Le lodi dei contemporanei dell'Alighieri per l'eccellenti sentenze e autorità delle sue epistole, la massima con cui inizia il *Decameron*, i proverbi di cui sono ripieni gli scritti medievali, spero non riusciranno più strani dopo la lettura di questo mio opuscolo."

P. Bembo, *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Unione Tipografica Editrice Torinese 1966, pp. 162-3. "Volle il Boccaccio servir gravità in questo cominciamento delle sue

E l'esordio del *Proemio*, lo Scrittore inizia con questa memorabile sentenza il suo capolavoro e, non a caso, si serve del trispondaicus: cursus che tende a scandire il ritmo per renderlo più austero, monocorde.

Il Boccaccio preferisce iniziare le sue opere con una sentenza.

La clausola rientra nella descrizione del cursus di tipo latino: trispondaicus (dattilo e tre spondei).

2) che sèmpre /sieno,al/légri. [10]

Questa clausola è posta dopo un planus (*il sanno che l'hanno provate* [10]) e prima di un velox (*da nuovi ragionamenti non è rimossa* [11]).

È un momento di stasi tra un ritmo lento e sostenuto ed una cadenza sonora ed estesa; è, quindi, importante, perché fa da trait-d'union fra gli altri due tipi di cursus, senza però caratterizzare il ritmo generale. La lettura si presta anche a vedervi un settenario (*che sempre sieno allegri*) con accenti sulla 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> sillaba con la consueta bivalenza armonica tra ritmo versificatorio e ritmo prosastico: trispondaicus o settenario.

3) cáva/càre, giu/càre,o /mércat/àre: [12]

In questa clausola la sequenza di infiniti con valore di sostantivo (*uccellare, cacciare, pescare, cavalcare, giocare o mercatare*) viene organizzata su di un cursus trispondaicus, quasi a voler scandire il susseguirsi dell'azione. La chiusa si trova tra due planus: *possiamo apertamente vedere* [11] e *diventa la noia minore* [12], l'Autore si serve del trispondaicus per interrompere la monotonia del dire sentenzioso. Anche qui potremmo vedere un endecasillabo o un settenario: endecasillabo *a maggiore*, con accenti sulla 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> sillaba e settenario (*giocare o mercatare*) con accenti sulla 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> sillaba.

4) cantáte,al / lór di/létto. [13]

Tale clausola segna quasi un confine tra un planus (*diventa la noia minore* [12]) e un trispondaicus (*tempi avvenuti come negli antichi* [14]).

Dal punto di vista semantico la chiusa serve al Boccaccio per introdurre la narrazione delle novelle. Dal punto di vista ritmico

novelle: *Umana cosa è l'aver compassione agli afflitti*; perché egli prese voci di qualità, che avessero gli accenti nella penultima per lo più, la qual cosa fece il detto principio tutto grave e riposato."

Alla p. 167 il Bembo, inoltre, scrive: "Perché volendo il Boccaccio render grave, quanto si potea il più, quel principio delle sue novelle, che io testé vi recitai, poscia che egli per alquante voci ebbe la gravità con gli accenti e con la maniera delle vocali solamente cercata: *Umana cosa è l'aver*; si la cercò egli per alquante altre eziando, con le consonanti riempiendo e rinforzando le sillabe: *Compassione agli afflitti*".



potremmo leggerla anche come un settenario (*cantate al lor diletto*) con accenti sulla 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> sillaba.

témpi avve/núti / cóme / négli an/tíchi;

[14]

Il Boccaccio, con questa lunga serie di spondei dopo un dattilo, interrompe l'uso del trispondaicus. È da notare l'atipicità della successione dei due trispondaici da scandire anche come endecasillabo *a maiore* con accenti sulla 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> sillaba. La fusione del cursus e del ritmo melodico (trispondaicus, dattilo e quattro spondei, ed endecasillabo *a maiore*) è una tecnica consueta.

Nell'analizzare il cursus trispondaicus si è visto che sempre potrebbe leggersi come una coppia metrica di endecasillabo-settenario, tranne in un solo caso (n. 1).

Nelle clausole del *Proemio* finora esaminate si nota come il Boccaccio assegni eguale importanza sia al cursus planus che al velox (c'è solo una clausola in più di planus).

Il planus viene usato all'inizio per conferire al discorso un procedere lento, austero, sentenzioso, quasi a voler sottolineare una verità di carattere universale. Del resto il planus si adatta perfettamente ad un discorso dal tono triste e doloroso.

Per far sì che questo carattere sentenzioso non infici lo scorrere elegante e dinamico del periodare, il Boccaccio intervalla il planus con il velox che, come si sa, dà enfasi, ottenendo così una cadenza più ampia, snella, tipica del linguaggio novellistico, tanto da concludere il *Proemio* con tre velox<sup>14</sup>.

I due cursus di base sono intrecciati con il trispondaicus dal ritmo uniforme, monotono, tanto che il Boccaccio nel *Proemio* ne fa un uso limitato.

Si ha, quindi, un intreccio o meglio catene di clausole diverse che si alternano.

Da notare come il Boccaccio magistralmente riesca a fondere cursus e struttura metrica, tanto da usare ben sei endecasillabi a ritmo anomalo consecutivamente: la 9<sup>a</sup> (*possiamo apertamente vedere* [11]) di c. planus; la 1<sup>a</sup> (*suoi più cupi pelaghi navigando* [5]), la 6<sup>a</sup> (*men forti che gli uomini a sostenere* [11]), la 7<sup>a</sup> (*che sia similmente da seguitare* [14]), l'8<sup>a</sup> (*non credo che possano intervenire* [14]), la 9<sup>a</sup> (*il potere attendere a lor piaceri* [15]) di c. velox; di un solo endecasillabo *a minore*: l'8<sup>a</sup> (*coloro il sanno che l'hanno provate* [10]) di c. planus e di due endecasillabi *a maiore*: la 3<sup>a</sup> (*cavalcare, giocare o mercatare* [12]) e la 5<sup>a</sup> (*tempi avvenuti come negli antichi* [14]) di c. trispondaicus.

Se si tiene conto che, come afferma l'Elwert, "la differenza tra

<sup>14</sup> F. Di Capua, *op. cit.*, p. 573. "... fra le cadenze, battezzate ormai col bel nome scorrevole di *cursus*, se ne scelse una, il *velox*, e quella fu lodata ed esaltata, e da qualcuno imposta quasi come obbligatoria in fine di ogni periodo."

*endecasillabi a maiore e endecasillabi a minore* non ha molta importanza" e che solo "in effetti questa differenza non riguarda alcunché di essenziale, essa serve solo a distinguere in gruppi i tipi più frequenti,..."<sup>15</sup> si nota come nel *Proemio* su ventiquattro clausole in nove di esse siano presenti endecasillabi. Del resto come sostiene ancora l'Elwert "i versi più frequenti e più importanti, perché i più caratteristici della poesia italiana, sono quelli imparisillabi, e cioè l'*endecasillabo* e il *settenario*."<sup>16</sup>

Di settenari se ne riscontrano, addirittura, dodici. Tutto ciò conferma quanto si è detto all'inizio, che il Boccaccio abilmente è riuscito nel *Proemio* a fondere il cursus al ritmo melodico, sfruttando la possibile bivalenza armonica delle frasi.

Un'analisi a parte meritano le pause<sup>17</sup> che si riscontrano nel *Proemio*; esse sono a discorso soluto, libere cioè da clausole precise e l'Autore se ne serve per chiarire la narrazione, per riprendere temi in chiave esplicativa, per interrompere il ritmo, per marcare il valore semantico e, nello stesso tempo, per dare varietà al dettato. Secondo il seguente schema: T P P<sup>18</sup> - P P - V P V V - P V P P T V V P T P - T T V V V il Boccaccio, nell'imponente inizio del *Proemio*, si serve di un trispondaicus, *Umana cosa è aver compassione degli afflitti* [2], e di due planus, *hannol trovato in alcuni* [2] e *io sono uno di queglii* [2]. Dopo quest'ultima chiusa l'Autore pone la prima pausa, che cade dopo un periodo dal tono sentenzioso e solenne (*Umana cosa è...*), secondo la retorica medievale, per poi finire con il secondo planus (*io sono uno di queglii*).

Dopo questo inizio così bene articolato, con un esordio così imponente, il Boccaccio pone una pausa di discorso soluto dalla sesta alla quindicesima riga<sup>19</sup>; in tale spazio rievoca i tempi della sua *prima giovinezza infino a questo tempo* ed è, quindi, un discorso di chiarimento e di narrazione necessaria e, al contempo, mette in evidenza tutto il valore dell'*incipit*.

Riprendendo il discorso, subito dopo due planus, *da poco regolato appetito* [3] e *spesse volte sentir mi facea* [3], cade la seconda pausa, la più lunga, ed è il secondo passo non legato da clausole precise che

<sup>15</sup> W. Th. Elwert, *op. cit.*, pp. 53-4.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>17</sup> Chiamo, in modo arbitrario, "pause" quei passi più o meno lunghi di prosa in cui le clausole non rispondono a nessuno schema né di cursus né di metrica versificatoria. Rappresentano, a mio avviso, quasi un riposo dall'estremo esercizio retorico riscontrabile negli altri passi.

<sup>18</sup> La prima pausa che io marco con una lineetta è dalla sesta alla quindicesima riga; la seconda dalla diciottesima alla trentunesima riga; la terza dalla trentottesima alla quarantaseiesima riga; la quarta dalla sessantottesima alla ottantanovesima riga.

<sup>19</sup> Le righe si riferiscono all'edizione di cui mi sono servita: G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano 1976.

va dalla diciottesima alla trentunesima riga. Il Boccaccio riprende il 'gioco' della memoria e proprio perché esso è meditazione, riflessione, ha bisogno di un momento di pausa più lungo, che verrà poi interrotto da un *velox*, *ne' suoi più cupi pelaghi navigando* [5], il primo *velox* che appare nel *Proemio*. Tale *cursus*, come si è detto precedentemente, è tipico del linguaggio novellistico, scuote dalla riflessione e dà al periodo la sua *gravitas morosa*.

Mi sembra, quindi, pertinente, a proposito del 'gioco' della memoria, quanto ha detto il Getto: "Nella scrittura del Boccaccio riesce fondamentale questo gioioso gusto del ricordo, questa sublimata letizia della memoria. Alla base della costruzione artistica sembra porsi essenzialmente questo stato d'animo: il contegno di una mente che custodisce e ripercorre ed espone ciò che la vita ha proposto, le voci hanno narrate, i libri fatto conoscere."<sup>20</sup>

Questa pausa a discorso soluto la ritengo di gran valore perché l'Autore riprende il tema della noia in chiave esplicativa, *Nella qual noia tanto refrigerio già mi porsero i piacevoli ragionamenti d'alcuno amico e le sue laudevole consolazioni* e poi sinceramente e razionalmente inserisce nel brano un omaggio alla Provvidenza divina: *come a Colui piacque il quale, essendo Egli infinito, diede per legge incommutabile a tutte le cose mondane aver fine, il mio amore, ... aveva potuto né rompere né piegare, ...*

Il terzo passo non legato da clausole precise, dalla trentottesima alla quarantaseiesima riga, cade dopo un *velox*, un *planus* e due *velox*; questi ultimi si susseguono in maniera incalzante, *erano gravi le mie fatiche* [6] e *si come io credo, se non per morte* [6]. Si noti come il Boccaccio, di proposito, dopo un inizio sentenzioso ed impersonale, dopo un cambiamento di soggetto che personalizza il racconto, dopo un omaggio alla Provvidenza divina, esplode con una sequenza ravvicinata di *velox* per poi bloccare il ritmo con la pausa. È una pausa necessaria, direi indispensabile, affinché il ritmo possa risultare equilibrato e, nello stesso tempo, possa marcare il valore semantico del 'gioco' della memoria.

Con il quarto passo, non marcato da clausole precise, dalla settantanesima alla ottantanesima riga, siamo nel pieno del *Proemio*; dopo questa pausa iniziano sequenze di *cursus*, in tutto dieci, che si alternano in maniera ben studiata, ritmicamente sonora, aulica: la prima si chiude con un *planus* *diventa la noia minore* [12], per poi riprendere con un *trispodaicus*, *cantate al lor diletto* [13], che servirà ad introdurre la narrazione delle novelle.

Questi *cursus* si alternano euritmicamente e servono a sottolineare il tema delle donne, "vittime del «peccato della Fortuna»: alla loro stessa «vaghezza» (condizione di desiderio e mobilità di senti-

<sup>20</sup> G. Getto, *op. cit.*, p. 5.

menti) è da indulgere perché deriva dalla particolare soggezione sociale e familiare in cui esse si trovano, e dalla noia che le prende e dalla malinconia, se da «nuovi ragionamenti non è rimossa»<sup>21</sup>.

Dopo questo lungo alternarsi di *cursus* è naturale che ci sia un passo non legato da clausole prima di dare inizio al racconto vero e proprio, per variare il ritmo e per dare respiro al lettore che dovrà affrontare l'ultimo periodo.

Tale brano, non legato da clausole, riassume quello che l'Autore precedentemente aveva detto, sottolineando il torto che la Fortuna ha fatto alle donne; le donne cui è *assai l'ago e 'l fuso e l'arcolaio non abbisognano d'altro*; il suo parlare è rivolto unicamente alle altre.

Dopo quest'ultimo passo si hanno cinque clausole legate da *cursus*, due *trispodaicus* (*cantate al lor diletto* [13] e *tempi avvenuti come negli antichi* [14]) e tre *velox* (*che sia similmente da seguire* [14], *non credo che possano intervenire* [14] e *attendere a' lor piaceri* [15]) che si succedono in modo pressante per porre fine al *Proemio* e dare inizio, così, alla narrazione delle novelle.

Da questa breve analisi delle pause, a discorso soluto, emerge la notevole abilità del Boccaccio nel comporre il brano in maniera euritmica, anche nelle sottili pieghe delle pause. C'è una vera e propria concordanza di suoni, ben proporzionata, che alletta, invita, il lettore.

Tutto, insomma, è musicalmente armonioso: le scelte del *cursus*, i loro intrecci, il ritmo melodico, le pause del discorso.

<sup>21</sup> C. Muscetta, G. Boccaccio, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, 2, II, Laterza, Bari 1972, p. 158.

MARIA LUISA DI GIOIA

LE FIABE DI GUIDO GOZZANO

L'iter critico verso la riscoperta dell'opera di Gozzano porta a rivisitare anche i suoi scritti per bambini e a considerare quanto di veramente «gozzaniano» vi sia in queste «prose minori» e quanto potremo scoprirvi di non ancora visto.

L'articolo scritto dallo stesso Gozzano<sup>1</sup> in occasione dell'inaugurazione del monumento a Charles Perrault riveste un'importanza tutta particolare. Qui Gozzano sostiene che sia in Oriente che in Occidente sono presenti gli stessi motivi fiabeschi, poiché «essi posseggono una virtù speciale, che li spinge a diffondersi in tutto il mondo, meglio di qualsiasi testo letterario, poiché la fiaba appartiene all'infanzia dei popoli»<sup>2</sup>. E conclude: «la giovane umanità aveva, nell'alba de tempi, creato queste dolci fantasie. Oggi è invecchiata, ha perduto la freschezza della sua immaginazione; ma forse per questo ci piace ripensare le belle cose inverosimili; gli spiriti dell'aria, della foresta, delle acque, fate benefiche e malvagie, elfi, ondine, nani, corrispondono a qualche sentimento del vostro cuore, hanno per origine uno dei mille sogni che agitarono la nostra anima inquieta»<sup>3</sup>. Ma Guido Gozzano, da autore sensibile, colto e moralmente impegnato, vuol dare alle proprie fiabe una veste particolare, comprende che questa sua produzione è indirizzata ad un mondo non manipolabile, a quell'infanzia che non può essere ingannata o angosciata; ed ecco che Gozzano modera l'ironia, e perfino il melanconico disincanto di sé e delle cose viene attutito. Nelle fiabe questi toni così rilevanti nell'opera poetica sono assenti, Gozzano sembra rinnovarsi per parlare il linguaggio dei fanciulli. Del resto la fuga dalla realtà, il rifugio nel passato, l'evasione nel sogno, così caratteristici del Gozzano «maggiore», spiegano e giustificano il suo amore per il genere «fiaba». La fiaba rappresenta infatti la fuga dalla realtà, e la ricerca di un mondo fantastico che può sconfiggere il contingente.

Le favole di Gozzano sono una parte trascurata della sua opera, talvolta pare che lo stesso autore la consideri «opera minore», non degna di grande interesse. E così sulla fiaba la critica è scarsa e

<sup>1</sup> Guido Gozzano, *Eterni Poemi, Il Momento* 1911.

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> *Ibidem.*

scarna, tanto quanto invece è copiosa ed interessante sulla poesia. Eppure Gozzano si era accostato alle fiabe con un ricco bagaglio culturale. Non gli era certo ignota la tradizione di studi sul folclore della generazione positivista, che con De Gubernatis ed Imbriani in testa aveva recuperato buona parte della tradizione e dei racconti tramandati oralmente dal popolo. Sulla fine del secolo scorso vengono pubblicate molte traduzioni dalle raccolte dei Grimm e di Perrault, mentre Luigi Capuana si cimentava in questo campo dando alle stampe alcune fiabe per ragazzi. Tutto questo lavoro di ricerca e i tentativi per dare alla fiaba nobiltà letteraria dovette spingere Gozzano ad interessarsi a questo genere così particolare. Tutte le sue fiabe furono scritte negli anni che vanno dal 1908 al 1914.

L'atmosfera di racconto fiabesco era, d'altra parte, assai frequente nella sua poesia; basti ricordare «La via del rifugio»<sup>4</sup>, che si apre con una filastrocca: «Trenta quaranta, / tutto il mondo canta / canta lo gallo / risponde la gallina...». Questa filastrocca non è che l'avvio alle strofette che introdurranno le varie fiabe: «Quando l'alba si levava / si levava in sulla sera, / quando il passero parlava, / c'era allora, c'era...c'era...»<sup>5</sup>. Le prime fiabe furono tutte pubblicate sul *Corriere dei piccoli*, solo più tardi Gozzano inizierà la collaborazione ad *Adolescenza*, un giornale di chiara impronta cattolica. I racconti per fanciulli, che Gozzano pubblica nel giornale cattolico, sono sempre a sfondo moraleggiante; mentre quelli pubblicate sul *Corriere dei piccoli* sono vere e proprie fiabe atte soprattutto a divertire e a far sognare. Da questa collaborazione editoriale, Gozzano trarrà i due volumi di fiabe: *I tre talismani* del 1914 e *La principessa si sposa* uscito postumo nel 1917.

Le fiabe di Gozzano traggono spunti dall'opera di Straparola, di Basile, di Perrault, di Madame d'Aulnoy, dei fratelli Grimm e di Andersen, tanto da documentare un impegno di ricerca che punta al concreto valore del «genere». Il nostro tentativo di dimostrare il solido spessore nella cultura fiabesca di Guido Gozzano, ci porta inevitabilmente a frammentare le singole opere, a smontarle come i legnetti di una costruzione per bambini, per arrivare ai caratteri semplici, alle pietre miliari di questa costruzione fantastica che presenta legami solidi e validi con il suo discorso poetico.

Il mondo delle fiabe è ricco di fate e nani benefici, di compagni straordinari che improvvisamente appaiono sul cammino, di animali prodighi e soccorritori, di magie e meraviglie, di sostituzioni, metamorfosi, di successi dei meno fortunati, di imbrogli, di principesse e maghi, di streghe e tesori da scoprire. Sono proprio questi elementi e la loro fusione che danno corpo alla fiaba. La manipolazione e l'alchi-

<sup>4</sup> G. Gozzano, «La via del rifugio», in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1983 (I edizione 1980), p. 69.

<sup>5</sup> G. Gozzano, *Poesie e prose* a cura A. De Marchi, Garzanti, Milano (I edizione 1961).

mia del mescolarli raccontano l'abilità di chi narra. La loro presenza indica la via seguita, la fonte, il punto di partenza; la loro elaborazione mostra il punto di arrivo, con il messaggio che l'autore vuole lasciare al piccolo lettore. E proprio l'analisi di tali elementi porta a scoprire un Gozzano ricercatore e narratore, smalzato che riesce a comporre favole valide in se stesse. Inutile dire che ogni fiaba, oltre al fantastico vero e proprio, deve contenere un elemento semi-fantastico, un qualcosa che ogni giovane lettore può sentire vero, e al tempo stesso magico, miracoloso: un qualcosa insomma inquadrabile del novero del possibile.

La raccolta *I tre talismani*<sup>6</sup> contiene «I tre talismani», fiaba che dà il titolo al volume, e che rientra nel tipo di quelle in cui gli oggetti magici sono essenziali al racconto. La più popolare fiaba di questo tipo è senza dubbio «Il tavolino magico, l'asino d'oro e il randello castigamatti»<sup>7</sup> dei fratelli Grimm.

La storia intorno agli oggetti magici segue quasi sempre la stessa trama: c'è inizialmente l'acquisizione e la perdita dell'oggetto, e alla fine il recupero da parte del protagonista, grazie ad una metamorfosi. In Gozzano la metamorfosi avviene per mezzo di certi pomi<sup>8</sup>, come avevano suggerito i fratelli Grimm ne «L'insalata magica»<sup>9</sup>.

Altra fiaba che si «serve» di oggetti magici è «La fiaccola dei desideri»<sup>10</sup>. Fiaba molto vicina a «La luce azzurra»<sup>11</sup> dei fratelli Grimm, ed ha come modello, potremo dire, universale «La lampada di Aladino» de *Le mille e una notte*. Ma Gozzano si serve anche del Capuana. Il protagonista, per giungere al Castello dei desideri dove è nascosta la fiaccola miracolosa, dovrà fare il cammino senza mai voltarsi indietro. Dopo vari frustranti tentativi, pensa di chiudersi le orecchie: Luigi Capuana nella sua «Serpentina»<sup>12</sup> aveva fatto ricorso allo stesso stratagemma. Del resto un percorso obbligato senza ripensamenti (il voltarsi indietro è un atto nostalgico) lo troviamo fino dal mito di Orfeo che discende agli inferi per ripotare in vita Euridice e nella storia biblica di Lot (Genesi, 19, 16-29). Ne «La fiaccola dei desideri» ritroviamo anche un altro elemento narrativo di chiara origine colta; infatti quando il protagonista, ormai trasformato in un bel principe, suscita

<sup>6</sup> G. Gozzano, «I tre talismani», in *Poesie e prose*, op. cit., p. 859.

<sup>7</sup> Jacob e William Grimm, «Il tavolino magico, l'asino d'oro e il randello castigamatti» in *Fiabe*, Mondadori, Milano 1980 (I edizione Einaudi Editore), p. 142.

<sup>8</sup> Le mele fatate erano presenti in una fiaba trascritta da Nerucci nel 1880.

<sup>9</sup> J. e W. Grimm, «L'insalata magica», in *Fiabe*, op. cit., p. 202. Aarne (*The types of the folktales: a classification and bibliography*) nella classificazione delle fiabe secondo uno schema universale, classifica queste sotto il tipo 566. Tale tipo pare prevalere fondamentalmente nella tradizione orale dell'Europa Occidentale, riscontrandosi con molta rarità in Oriente.

<sup>10</sup> G. Gozzano, «La fiaccola dei desideri», in *Poesie e prose*, op. cit., p. 881.

<sup>11</sup> J. e W. Grimm, «La luce azzurra», in *Fiabe*, op. cit., p. 203.

<sup>12</sup> Luigi Capuana, «Serpentina», in *Fiabe*. Introduzione di D. Aristodemo e P. de Meijer, Sellerio, Palermo 1980, p. 109.

l'amore nella figlia del re, sarà proprio la figlia del re che andrà a trovarlo di notte e di nascosto. Il re, per scoprire dove la figlia trascorra le notti, farà cucire nelle sue vesti una borsa forata piena di farina. Si ripete la situazione dell'antica redazione della leggenda tristaniana; ma forse a Gozzano l'idea venne dalla favola di Pollicino del Perrault<sup>13</sup>. In complesso, nonostante l'apporto di svariati elementi, la fiaba gozzaniana si rifà al racconto di Christian Andersen, «L'acciarino magico»<sup>14</sup>.

Nel tipo di fiaba sorretto dagli oggetti magici rientra «La camicia della trisavola»<sup>15</sup>. Il protagonista riceve in dono dalla sorella di latte la camicia della trisavola, quale talismano. Ed ecco che cominciano gli scambi della camicia-talismano: prima con un bastone magico quindi con un flauto dai poteri eccezionali. Qualcosa di molto simile si legge nel «Lo zaino, il cappellino e la cornetta»<sup>16</sup> dei Grimm e Gozzano utilizza ancora i Grimm nella chiusa della fiaba, facendo suo il tema della principessa triste, che il re darà in sposa a chi sarà in grado di farla ridere. Il tema c'era già in «Il buon affare»<sup>17</sup> e «L'oca d'oro»<sup>18</sup> dei Grimm.

Vicino ai racconti sopra indicati è «La leggenda dei sei compagni»<sup>19</sup>. In essa tuttavia non troviamo oggetti dalle virtù miracolose, ma personaggi fantastici e straordinari, i quali aiutano il protagonista a superare le prove. Questa fiaba è simile tematicamente a «I sei che si fan strada per il mondo»<sup>20</sup> dei Grimm. Elemento che accomuna queste favole, oltre ai compagni straordinari, è una nave capace di andare per mare e per terra<sup>21</sup>.

La storia è antichissima: personaggi straordinari si trovano già nella leggenda degli Argonauti, nonché nella tavola Rotonda. In Italia il primo ad elaborare una fiaba di questo tipo era stato Sercambi<sup>22</sup> e tre secoli dopo, il Basile<sup>23</sup>.

Altri elementi fiabeschi, quasi ineliminabili, sono fate, gnomi,

<sup>13</sup> C. Perrault, «Pollicino», in *Il gatto con gli stivali*, Bietti, Milano 1970.

<sup>14</sup> C. Andersen, «L'acciarino magico», in *Trentotto fiabe*, Istituto geografico De Agostini, Novara 1983, p. 68. Aarne ha classificato sia «La lampada di Aladino» che «L'acciarino magico» nei tipi 561 e 562.

<sup>15</sup> G. Gozzano, «La camicia della trisavola» in *Poesie e prose*, op. cit., p. 896.

<sup>16</sup> J. e W. Grimm, «Lo zaino, il cappellino e la cornetta» in *Fiabe*, op. cit., p. 212.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>18</sup> *Ibidem*. Questo tipo di narrazione è diffuso non solo in Europa ma anche in Indonesia ed India. Aarne lo classifica nel tipo 569.

<sup>19</sup> G. Gozzano, «La leggenda dei sei compagni», in *Poesie e prose*, op. cit., p. 944.

<sup>20</sup> J. e W. Grimm, «I sei che si fan strada per il mondo», in *Fiabe*, op. cit., p. 41.

<sup>21</sup> Questo tipo di fiaba Aarne l'ha classificato come tipo 513, ma poiché ne esistono diverse versioni Aarne stesso divise il tipo 513a dal tipo 513b. Il primo ha come tema principale i sei compagni straordinari, il secondo ha come nucleo centrale la nave che va per mare e per terra. Gozzano ha fuso i due tipi.

<sup>22</sup> Stith Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, Il Saggiatore, Milano 1967 (titolo originario: *The folktale holt*, Rinehart e Winston, Inc 1964).

<sup>23</sup> *Ibidem*.

nani, e Gozzano usò gli gnomi per avviare la trama in «La danza degli gnomi»<sup>24</sup>. Questa fiaba ha le sue radici in «Fées» di Perrault<sup>25</sup>. Le differenze principali fra queste due fiabe sono che in quella di Perrault l'avvio alla trama è dato da una fata e che la mamma cattiva è sostituita da Gozzano con una matrigna. Il poeta sembra infatti rifiutare l'attribuzione di caratteri negativi ad una madre. Accanto al personaggio negativo della donna, madre o matrigna che sia, vi è sempre quello della fanciulla bella e cortese e quello della fanciulla brutta e perversa; è dunque un conflitto familiare. È il «ciclo di Cenerentola»<sup>26</sup>, in cui la matrigna affida sempre alla figliastra un compito che sembra impossibile e che la fanciulla adempie grazie all'aiuto di essere soprannaturali. I Grimm avevano elaborato il motivo ne «I tre omini del bosco»<sup>27</sup>.

La presenza di animali fatati a fianco del protagonista è un altro motivo tradizionale che Gozzano riprende. Ne «La lepre d'argento»<sup>28</sup> l'animale altro non è se non la bella principessa Nazzarena, promessa sposa del principe Aquilino, trasformata, dal mago cattivo poco prima delle nozze, in una lepre. Favola vicina a «La gatta bianca»<sup>29</sup> di M.me d'Aulnoy, a «Il re del monte d'oro»<sup>30</sup> dei Grimm.

La trasformazione dei personaggi in animali si trova anche in «Il re porcaro»<sup>31</sup>, dove la regina-matrigna sostituisce le principesse Chiarretta, Lionella e Doralice con tre scrofe. Questo stesso tema si ritrova ne *Le piacevoli notti* dello Straparola<sup>32</sup>. Molte sono le coincidenze tematiche con le fiabe dello Straparola, dalle quali Gozzano trae anche i nomi delle protagoniste.

Anche ne «La cavallina del negromante»<sup>33</sup>, Gozzano ricorre al meraviglioso della trasformazione. In questa fiaba Candido, al servizio di un negromante, scopre che nella stalla vi sono esseri umani trasformati in cavalli. Situazione analoga si ha nella favola V della notte VIII<sup>34</sup> dello Straparola. Caratteristica principale di queste due favole è la serie di metamorfosi che si susseguono senza sosta e rapidamente nel finale della fiaba<sup>35</sup>.

Rientra in questo tipo anche la fiaba «Nonsò»<sup>36</sup> dove un povero

<sup>24</sup> G. Gozzano, «La danza degli gnomi» in *Poesie e prose*, op. cit., p. 870.

<sup>25</sup> C. Perrault, «Fées», in *Il gatto con gli stivali*, op. cit.

<sup>26</sup> S. Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, op. cit.

<sup>27</sup> J. e W. Grimm, «I tre omini del bosco», in *Fiabe* op. cit., p. 56.

<sup>28</sup> G. Gozzano, «La lepre d'argento» in *Poesie e prose*, op. cit., p. 880.

<sup>29</sup> M. me d'Aulnoy, «La gatta bianca», in *Racconti delle fate* traduzione ad opera di Colodi, Adelphi, Milano 1976, p. 167.

<sup>30</sup> J. e W. Grimm, «Il re del monte d'oro», in *Fiabe*, op. cit., p. 112.

<sup>31</sup> G. Gozzano, «Il re porcaro», in *Poesie e prose*, op. cit., p. 912.

<sup>32</sup> Straparola, *Le piacevoli notti* a cura di G. Rna, Laterza, Bari 1927, p. 176.

<sup>33</sup> G. Gozzano, «La cavallina del negromante», in *Poesie e prose*, op. cit., p. 822.

<sup>34</sup> Straparola, *Le piacevoli notti*, op. cit., p. 83.

<sup>35</sup> Secondo Thompson questo genere di fiaba proviene dall'Oriente forse dall'India, e viene classificato dall'Aarne come tipo 325.

<sup>36</sup> G. Gozzano, «Nonsò», in *Poesie e prose*, op. cit., p. 938.

trovatello, Nonsò, entra in possesso di una magica giumenta che lo aiuta a superare una serie di compiti difficili affidatigli dal principe<sup>37</sup>.

«Gli animali aiutanti» hanno un ruolo predominante all'interno delle fiabe e senza dubbio un ruolo di primaria importanza è giuocato dal cavallo<sup>38</sup>.

Nella fiaba «Il reuccio gamberino»<sup>39</sup> il protagonista, in seguito ad una malia, va indietro negli anni ed è costretto a camminare come un gambero<sup>40</sup>. Per il reuccio gamberino è utilizzato perfino l'*Orlando furioso*. In questa fiaba ritroviamo uno dei temi più amati da Gozzano: il ritorno alla fanciullezza. Gozzano, come il reuccio, si sprofonda nel tempo per farsi piccolo piccolo fino a scomparire. Scompare: questo dovrebbe essere anche il destino del reuccio, ma al personaggio della fiaba basterà superare alcune prove per recuperare tutta la sua forza vitale.

«Piumadoro e Piombolino»<sup>41</sup> è una delle fiabe gozzoniane che più si avvicina a «Piuma-d'oro»<sup>42</sup> di Luigi Capuana. Proprio dallo scrittore siciliano il Gozzano trae la trama e il nome della protagonista<sup>43</sup>.

Per tutte le fiabe di Gozzano fin qui esaminate siamo riusciti a trovare trame, e personaggi che in un modo o in un altro erano già stati utilizzati. Gozzano aveva alle spalle una indubbia preparazione, uno studio filologico e storico delle fiabe, o per lo meno ne doveva aver lette tante. Per «Nevina e Fiordaprile»<sup>44</sup> non abbiamo trovato fonti, e in questa fiaba Gozzano raggiunge il livello più alto; la sua storia si avvicina come non mai alla poesia, quella poesia triste e senza speranza del grande Gozzano.

Nevina, figlia di re Gennaio, si diverte a disegnare piccole stelle e piccoli fiori con la neve, riempie con essi la cornucopia e poi li sparge sulla terra. Un giorno, decide di andare nella valle dei fiori, corre tra i campi felice e spensierata, fin quanto incontra Fiordaprile. L'amore nasce all'istante, i due giovani tentano di avvicinarsi alle terre

<sup>37</sup> S. Thompson in *La fiaba nella tradizione popolare*, parla di una fiaba limitata alla sola Europa settentrionale, il cui protagonista è chiamato «Non-lo-so». Il giovane, come il protagonista della fiaba di Gozzano risponde a tutte le domande «non lo so» ed entra in possesso di un cavallo magico che lo aiuta a superare delle prove.

<sup>38</sup> Secondo Thompson questo tipo di fiaba avrebbe addirittura radici nella storia egizia dove esiste una leggenda «I due fratelli» che risale al 1250 a.C., e ricompare in racconti letterari, come quello di Tristano e Isotta con il cagnetto intermediario fra i due amanti, ma l'inserimento vero e proprio all'interno della fiaba risale all'incirca al XVI secolo.

<sup>39</sup> G. Gozzano, «Il reuccio gamberino» in *Poesie e prose*, op. cit., p. 929.

<sup>40</sup> Nel 1882 P.E. Guarnerio trascrive la fiaba «Due fola nel contado genovese». È la storia di un pastore che in seguito ad una maledizione comincia a diventare ogni giorno più magro e piccolo.

<sup>41</sup> G. Gozzano, «Piumadoro e Piombolino», in *Poesie e prose*, op. cit., p. 903.

<sup>42</sup> L. Capuana, «Piuma-d'oro», in *Fiabe*, op. cit., p. 159.

<sup>43</sup> Questa fiaba non rientra nella classificazione di Aarne.

<sup>44</sup> G. Gozzano, «Nevina e Fiordaprile», in *Poesie e prose*, op. cit., p. 876.

del sole, ma in quelle terre per la dolce Nevina non vi è possibilità di vita, e la bella e fredda fanciulla è costretta a lasciare il giovane amato per fare ritorno ai ghiacciai eterni. La tradizione folclorica non sembra offrire nulla di simile tanto che Aarne non la classifica. Siamo in piena poesia-fiabesca, un canto poetico, sublime per bellezza e messaggio. Nevina è l'amore che cerca sempre il calore, la gioia, la fantasia; ma l'amore soccombe di fronte alle esigenze della vita, fino a ripiegarsi su se stesso e a tornare in silenzio sui propri passi. In questa fiaba dolce e feroce c'è tutto Guido Gozzano e solo Guido Gozzano.

Nella raccolta *I tre talismani* Gozzano si serve dei grandi favolisti del passato, dai fratelli Grimm a Perrault, da H.C. Andersen a Luigi Capuana, mentre nella raccolta *La principessa si sposa* le sue fonti si arricchiscono di classici come Straparola e Basile o l'Ariosto che non sono certo scrittori per l'infanzia. L'elemento fiabesco che permea tutta la sua maggiore produzione è trasferito nelle fiabe in maniera esemplare; non a caso il suo critico più felice, Eugenio Montale, sottolinea che leggendo le poesie «si sente quanto bisogno avesse il Gozzano di raccontare un fatto, di tramare una favola»<sup>45</sup>.

È noto che Gozzano attua una specie di parodia attraverso un processo riduttivo della lingua dannunziana ed un suo «impoverimento», per la rappresentazione del quotidiano e del reale<sup>46</sup>.

La spinta antiletteraria, accompagnata da una grande cura formale, approda così a un certo parnassianesimo e, come in «tutti i parnassiani»<sup>47</sup>, Gozzano diviene prosatore in versi. Il suo, osserva Montale, è un verso funzionale, narrativo che sostiene la strofa. Gozzano limita al massimo le innovazioni formali, non rompe violentemente con la tradizione, anzi accetta e utilizza gli schemi classici pur nella ricerca di nuovi moduli e vie.

La nuova via Gozzano l'ha trovata creando la sua poesia su di una «materia psicologicamente povera»<sup>48</sup> usando invece un linguaggio ricco, e prezioso; il linguaggio tende così a diventare puro e semplice gioco ritmico e la parola rara vi si incastona, quasi gemma. Nel verso, ridotto quasi a prosa ritmica, la rima pare perdere importanza. Questo processo è più evidente, come sostiene Elena Salibra<sup>49</sup>, quando le rime sono più facili e comuni. I versi legati da richiami fonici, sembrano ridursi «a musica orecchiabile».

Nelle fiabe il parnassianesimo è ancora più evidente proprio perché Gozzano dissimula sotto il discorso soluto della prosa il suo poetare. Il ritmo gli prende la mano e la sua prosa acquista il sapore

<sup>45</sup> Eugenio Montale, «Gozzano» in *Smeraldo*, settembre 1951, ripubblicato poi in *Il Verri*, 1957.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Elena Salibra, *Il linguaggio di Gozzano*, Vallecchi, Firenze 1972.

del giuoco poetico. La sola scansione delle clausole già mostra quanto la prosa delle fiabe sia sostenuta proprio dal ritmo versificatorio. In realtà, il ritmo versificatorio regge interi periodi tanto che alcune fiabe possono essere viste come veri e propri poemetti a struttura metrica libera, ma pur sempre rispondente nei suoi elementi individuali al canone tradizionale. Ogni segmento logico, cioè, può essere letto come un quinario, un settenario o un endecasillabo. Abbiamo preferito non andare oltre l'endecasillabo, per quanto Gozzano nella poesia usi versi più lunghi dell'endecasillabo.

La struttura ritmico-sintattica delle fiabe, musicata da assonanze, allitterazioni, geminazioni e ripetizioni, ripropone la stessa cadenza e musicalità delle liriche gozzaniane. Sofferiamoci su «Nevina e Fiordaprile»<sup>50</sup>, la fiaba più gozzaniana, per la quale non abbiamo trovato né precedenti tematici né modelli. È Gozzano che inventa una storia triste, di una melancolia velata e nostalgica, vicina alle storie più famose della Signorina Felicità o di nonna Speranza. La parola si organizza, quasi spontaneamente, in novenari a ritmo prevalentemente giambico ed anapestico alternati a senari e a settenari a ritmo giambico e agli endecasillabi e ai decasillabi<sup>51</sup>.

La scansione metrica rispetta le pause logiche:

Quando il sughero pesava / e la pietra era leggera / come il ricciolo dell'ava / c'era allora, c'era... c'era...

Dopo gli ottonari d'apertura, la vera fiaba si inizia con una serie di senari:

una principessa  
chiamata Nevina,  
che viveva sola  
col padre Gennaio.

Il ritmo poi si complica di novenari, endecasillabi, quinari, settenari, ottonari e decasillabi. La prosa si fa dunque ritmata ed estremamente musicale;

Lassù nel candore perpetuo,  
abbagliante, inaccessibile agli uomini,  
il Re Gennaio  
prepara la neve  
con una chimica nota a lui solo;  
Nevina la modellava  
su piccole forme  
tolte dagli astri e dagli edelweiss...

Tutta la fiaba segue questo andamento ritmico-musicale. Ne sotto-

<sup>50</sup> G. Gozzano, «Nevina e Fiordaprile», in *Poesie e prose*, op. cit., p. 876.

<sup>51</sup> Gli endecasillabi riscontrabili sono 40, 38 i decasillabi, 47 i senari, 19 i quinari, 12 sono i versi sdruccioli e 5 i tronchi.

lineo i passi in cui più forte si percepisce l'emozione del narratore-poeta:

Nevina era triste.  
Nelle ore di tregua,  
quando la notte era serena  
e stellata e il padre sospendeva  
l'opera per dormire  
nell'immensa barba fluente,  
Nevina s'appoggiava  
ai balaustri di ghiaccio,  
chiudeva il mento tra le mani  
e fissava l'orizzonte lontano,  
sognando...

.....

E proseguiva il cammino,  
diafana, silenziosa, leggera  
come le dee che non ci sono più...  
Nevina proseguì sbigottita.

La terra intorno mutava.  
Anemoni, garofani, mimose,  
violette, resede, narcisi,  
giunchiglie, gelsomini, tuberose  
fin dove l'occhio giungeva,  
dal colle al mare...

Gli ulivi distendevano  
il loro velo d'argento,  
i palmizi svettavano  
diritti, eccelsi come dardi  
scagliati nell'azzurro...

Un giovane bellissimo,  
dal giustacuore verde e violetto,  
apparve innanzi a Nevina  
fissandola con occhi inquieti,  
vietandole il passo: «Chi sei?»  
«Nevina sono. Figlia di Gennaio...

.....

«Fiordaprile!... mi sento morire!  
Portami al confine... Fiordaprile!...  
Non reggo più.» Nevina si piegava,  
veniva meno...

Fiordaprile si guardò intorno,  
smarrito, pallido, tremante.  
Dov'era? L'aveva perduta  
per via? Alzò le mani al volto  
in atto disperato...<sup>52</sup>

Sono questi pochi stralci che, tuttavia, mi sembrano sufficienti a delineare la ricerca ritmico-musicale del Gozzano in questa particolare fiaba, che non ha fonti esterne. Il lento monodiare scandisce il tono di triste elegia, in cui è narrato un amore che nasce e che deve forzatamente morire. In altre fiabe, come per esempio «La danza degli

<sup>52</sup> G. Gozzano, «Nevina e Fiordaprile», in *Poesie e prose*, op. cit.

gnomi»<sup>53</sup> predomina il settenario che ne accresce il tono di filastrocca. Ma in «Nevina e Fiordaprile» la frequenza di decasillabi, endecasillabi e novenari<sup>54</sup> distende e quasi rallenta il ritmo narrativo.

Non mancano in questi versi ricostruiti, o, per lo meno, ricostruibili, richiami rimici, come *mimose / tuberose*, più spesso risolti con la assonanza *trEguA / serEnA / sospendEvA*), o con richiamo fonico interno ed esterno (*FiordaprILE / morIre / confInE / fiordaprILE*).

In «Nevina e Fiordaprile» tornano parola care al Gozzano poeta: *querele* (pag. 876) che ritorna in «Nemesi»; *palmizi* (pag. 877) che si legge in «Paolo e Virginia»; *balaustri* (pag. 877) che è presente in «L'amica di nonna Speranza».

Mi pare anche da sottolineare il cumulo oggettivale che sembra rispondere alla ricerca del magico e del meraviglioso: «candore perpetuo, abbagliante, inaccessibile (...), Nevina era pallida e diafana, bella (...); l'occhio era cerulo/come l'azzurro» «con occhi curiosi e ridarelli (...); diafana, silenziosa, leggera.» negli occhi, estasiati e felici (...); negli occhi, immemori e felici»; «smarrito, pallido, tremante,...».

Per creare queste suggestioni tonali Gozzano ricorre a volte anche a ripetizioni costanti, che acquistano sapore di refrain: «tenendosi per mano/fissandosi negli occhi/estasiati e felici». La stessa frase viene ripetuta con leggera variante: «tenendosi per mano, fissandosi negli occhi, immemori e felici».

«Nevina e Fiordaprile» non è, come già ho accennato, la sola fiaba che presenti la struttura sintattica sostenuta dal ritmo versificatorio, anche «Piumadoro e Piombofino» e «La danza degli gnomi» mostrano una struttura ritmica di questo tipo. «Nevina» tuttavia è quella che più ricorda il Gozzano-poeta.

Le tre fiabe trattano, ciascuno a suo modo, un solo tema: il passag-

<sup>53</sup> G. Gozzano, «La danza degli gnomi», op. cit., p. 870.

<sup>54</sup> Alcuni decasillabi possono diventare endecasillabi inserendo all'interno del verso una dialefe o una dieresi: «tentavano di arrestare il passo» inserendo la dialefe tra «arrestare» e «il» otteniamo un endecasillabo a minore, con il primo emistichio a ritmo giambico ed il secondo anapestico.

«sotto il cielo rifatto sereno» inserendo una dieresi sul dittongo «ie» avremo un endecasillabo a minore, con il primo emistichio a ritmo anapestico ed il secondo giambico. «che diffonde il gelo. — Non importa» in questo caso inserendo la dialefe tra «diffonde» ed «il» otteniamo un endecasillabo a maggiore con ritmo anapestico.

I novenari sono prevalentemente a ritmo giambico: «Lassù, nel candore perpetuo»; «Nevina era pallida e diafana», «— Nevina ti voglio sposare!». Sono presenti, però, anche novenari a ritmo dattilico ed anapestico: «la primavera senza fine»; «che la vedevano passare»; «trattenuto agitato ai lembi».

I settenari sono prevalentemente di tipo giambico: «Io sono Fiordaprile»; «ritorna al tuo ghiacciaio». Vi sono però, anche metri a ritmo trocaico: «una falda di neve»; «l'aria si mitigava». Il ritmo che predomina all'interno dei senari è quello giambico, ma a volte si alterna con quello anapestico e trocaico: «Nevina era triste»; «toglieva una falda»; «prosegui rapida»; «giunti poco lungi».

I senari sono prevalentemente a ritmo giambico e dattilico, ma vi sono, anche quinari a ritmo anapestico: «Non ho più neve!»; «vide Nevina»; «liberandosi».

gio dalla adolescenza alla maturità con la conseguente rinuncia ai sogni, come in Nevina, o la rinuncia alla spensieratezza, come in Piumadoro, o il liberarsi alla autorità familiare, come in Serena ne «La danza degli gnomi». Non si giunge alla maturità senza sottostare a prove, sofferenze e agnizioni che portano gradualmente al distacco dalla adolescenza, e alla consapevolezza del male.

Se confrontiamo sia dal punto di vista «prosodico» che «tematico» altre fiabe, quali ad esempio «La corona del re»<sup>55</sup> e «La manina del genio»<sup>56</sup>, ci rendiamo conto che è la materia quella che suggerisce il «canto» al poeta. Possiamo, infatti, sottolineare la pesantezza della prosa proprio in quelle fiabe scritte con evidente distacco, con l'intento moralistico che prende il sopravvento e influenza il dettato. L'interesse di Gozzano per alcune fiabe, che sentiva più sue e meglio riuscite, si documenta attraverso la rielaborazione che Gozzano ne ha fatta.

Confrontando le due versioni che abbiamo a disposizione di «Nevina e Fiordaprile»<sup>57</sup> e di «Piumadoro e Piombofino»<sup>58</sup>: notiamo specie in «Nevina» varianti di notevole interesse. Leggiamo nella prima edizione (1911): «Lassù nel candore perpetuo, abbagliante, inaccessibile agli uomini, Nevina viveva col padre Gennaio. Gennaio preparava la neve con una chimica nota a lui solo».

Nel testo critico di A. De Marchi leggiamo:

«... una principessa chiamata Nevina che veniva sola col padre Gennaio. Lassù nel candore perpetuo, abbagliante, inaccessibile agli uomini il re Gennaio preparava la neve con una chimica nota a lui solo»<sup>59</sup>.

Anche in «Piumadoro e Piombofino», nella prima edizione leggiamo: «Un giorno forse ti ricompenserò» nelle edizioni successive il «ricompenserò» è sostituito con un «compenserò» in tal modo Gozzano ha ottenuto un endecasillabo tronco. Ancora:

«Ma il vecchietto non rispondeva»  
«vecchietto» è sostituito nelle edizioni successive con «nonno».

Queste sono alcune delle varianti presenti nelle diverse edizioni, e dimostrano come Gozzano abbia lavorato anche per rispettare il ritmo. Nelle fiabe citate, i ritmi sono diversi e mutano con l'evolversi degli eventi; Gozzano opera come un musicista su di una colonna sonora, che accompagna, sottolinea ed enfatizza i momenti di tensione, di pausa, di soluzione, con ritmi differenti.

<sup>55</sup> G. Gozzano, «La corona del re», in *Poesie e prose*, op. cit., p. 905.

<sup>56</sup> G. Gozzano, «La manina del genio», in *La moneta seminata ed altri scritti*, a cura di F. Antonicelli, All'Insegna del Pesce d'oro, Milano MCMLXVIII.

<sup>57</sup> G. Gozzano, «Nevina e Fiordaprile», in *Corriere dei piccoli*, 17.12.1911.

<sup>58</sup> G. Gozzano, «Piumadoro e Piombofino», in *Corriere dei Piccoli*, 25.7.1909.

<sup>59</sup> G. Gozzano, «Nevina e Fiordaprile», in *Poesie e prose*, op. cit.



All'interno di «Nevina e Fiordaprile» e in «La danza degli gnomi» prevale il ritmo ascendente che crea una continua attesa; mentre in «Piumadoro e Piombofino» il ritmo ascendente si alterna con quello discendente creando altalene timbriche, proprio come accade alla protagonista che durante il suo viaggio attraverso il cielo si innalza e si abbassa di continuo.

Altra ricerca di notevole importanza sarebbe quella sulle assonanze e sulle allitterazioni. Allitterazioni e assonanze di cui le fiabe di Gozzano sono ricchissime e che — come dice Valesio<sup>60</sup> — possono essere considerate «rima delle consonanti» o rima puramente vocalica, che, insieme alla rima vocalico-consonantica non sono che «ripetizioni di suoni». Potremo concludere che anche per le fiabe è vera l'affermazione di Pietro Pancrazi: «quante cose c'erano ... non ce ne eravamo neanche accorti!»<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> Paolo Valesio, *Strutture dell'allitterazioni*, Zanichelli 1967, p. 27.

<sup>61</sup> Pietro Pancrazi, «Guido Gozzano senza i crepuscolari», in *Scrittori italiani del novecento*, Laterza, Bari 1934.

LAURA DONADIO

#### FILIPPO CAETANI - NOTE PER UNA BIOGRAFIA

Filippo Caetani (1565-1614)<sup>1</sup>, duca di Sermoneta<sup>2</sup>, il colto gentiluomo romano-napoletano del '500, della cui attività letteraria abbiamo già avuto occasione di interessarci<sup>3</sup>, non ebbe vita avventurosa o segnata da avvenimenti di eccezionale rilievo, ma la sua biografia, da noi qui ricostruita, rispecchia in modo esemplare una certa fisionomia culturale, sociale e politica del più maturo Rinascimento, su cui, forse, non ci si soffermerà mai abbastanza.

Pochi, dunque, nella vita del Caetani gli eventi veramente importanti, scarse o almeno non straordinarie le esperienze, se si confrontano con quelle di personaggi coevi (Della Porta, Galilei, ad esempio), ma sotto questa apparente povertà o normalità di fatti si intravede una storia ricca di interesse, che va al di là dell'individualità e si colloca in una visione di più ampio respiro storico, espressione di un particolare cetto sociale in una ben precisa età, che ci consente, sia pure di

<sup>1</sup> Citato come Filippo Caetani, Caetano, Gaetani o anche, alla latina, Philippus Caetanus o Cajetanus (cfr. frontespizi e lettere dedicatorie, autori coevi e successivi), documenti conservati nell'Archivio di Palazzo Caetani a Roma confermerebbero il cognome Caetani per il ramo dei duchi di Sermoneta e non Gaetani o Gaytanum, come sostiene Onorato Gaetani d'Aragona (cfr. *Istoria generale della Casa Gaetani*, La Minerva, Caserta 1888, pp. 136-138).

Per fonti, bibliografia e cenni biografici dei Caetani di Sermoneta cfr. G. Caetani, *Caetanorum genealogia*, Perugia 1920; Filippo è qui ricordato alla p. 77, n. 75, e alla tav. LXXV.

<sup>2</sup> Alla morte del duca Pietro, avvenuta probabilmente nel settembre del 1614 (*Arch. Caet.* 6 sett. 1614 - 134673), Filippo gli succedette nel Ducato con il titolo di VI duca di Sermoneta (*Arch. Caet.* sett./dic. 1614 - 145093; ott. 1614 - 15832 e O. Gaetani, *op. cit.*, pp. 142-143, n. 7) e non di VII duca di Sermoneta, come si legge in *Bibliografia romana - Notizie della vita e delle opere degli scrittori romani dal sec. XI fino ai nostri giorni* (con prolegomeni di Girolamo Amati, Eredi Botta, Roma 1889, v. I — il solo pubblicato —, pp. 44-45), e in V. Forcella (*Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, L. Cecchini, Roma 1887, v. XI, p. 141, n. 271). Non attendibile, dunque, Pietro Pantanelli, ecclesiastico sermonetano del XVIII secolo, quando dichiara: «credo che mai [Filippo] entrasse in possesso del ducato di Sermoneta, perché forse morì prima del duca Pietro suo fratello; né si trova atto alcuno, o sottoscrizione come duca, del medesimo» (cfr. *Notizie storiche appartenenti alla terra di Sermoneta*, tip. del Senato, Roma 1911, v. II, p. 23).

Per *incidens*, annotiamo qui che in alcuni documenti a Filippo Caetani è attribuito anche il titolo di Marchese di Cisterna (*Arch. Caet.* 28 nov. 1610).

<sup>3</sup> Cfr. L. Donadio, *Tipologia drammatica di Filippo Caetani*, in «Atti del Convegno Dall'Umanesimo napoletano dell'età aragonese al Rinascimento in Italia e in Spagna», «Annali Sezione Romanza» dell'I.U.O., Napoli, XXX, 1, 1988, pp. 231-248.

scorcio, di affacciarsi su un interessante spaccato della società rinascimentale romana e napoletana. Non vogliamo qui certamente romanizzare ma soltanto ricordare e analizzare fatti e costumi radicati in quel tempo, attraverso l'esame obiettivo della documentazione raccolta per questa biografia. Le lettere, copiosissime, del Caetani e di quanti vennero a contatto con lui, custodite presso l'Archivio Caetani di Roma, conservano, infatti, tracce preziose delle vicende del nostro Filippo e, nello stesso tempo, ci consentono di collegare il suo individuale microcosmo all'affascinante macrocosmo della civiltà rinascimentale.

Non abbiamo notizie documentate sui suoi primi studi, ma ci è lecito supporre che seguì negli anni il *cursus* istituzionale per i giovani nobili. Sappiamo, del resto, con certezza che ebbe dimestichezza con i classici latini e greci (basterebbe a ricordarcelo anche la sola sua attività teatrale, ma ce ne informano pure altre fonti)<sup>4</sup> e che si giovò molto degli ammaestramenti e dell'amicizia di Giovan Battista Peranda, letterato ed umanista insigne, segretario del Cardinale Nicolò e maestro di casa Caetani già un anno dopo la nascita di Filippo<sup>5</sup>. Fu questa un'esperienza umana ed intellettuale che si protrasse negli anni, lasciando una traccia indelebile nella formazione e nella cultura del nostro Caetani. Il Peranda, esperto nello stile epistolare a tal punto da meritare il titolo di 'Demostene delle Segreterie italiane'<sup>6</sup>, plasmò la scrittura del suo giovane allievo, non limitatamente al lato tecnico, ma anche per quel modo di esprimersi attraverso metafore, similitudini, comparazioni ed altre figure del parlare, che abbonderanno, sempre in forma ben temperata, nelle pagine di Filippo commediografo, conferendo loro vivacità e perfino una palese dimensione morale<sup>7</sup>.

La precoce attitudine del Caetani agli esercizi letterari è documentata, inoltre, da una 'patetica' orazione da lui recitata a soli quattordici anni dinanzi al terribile Sisto V, ospite del duca Onorato in una località, pare, San Lottieri, ai piedi del monte di Sermoneta<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> A tal fine si legga il Prologo della commedia *La Schiava* (Palermo 1644) e, ancora, la lettera del 31 agosto 1602 in cui il Caetani amichevolmente critica una traduzione da Orazio inviata da un conoscente (*Arch. Caet.* 31 ag. 1602 - 109233, sch. dat.).

<sup>5</sup> *Arch. Caet.* genn. 1566 - 65094 (C-7521), sch. dat.

<sup>6</sup> Cfr. G. Ghilini, *Teatro d'huomini letterati*, L. Guerigli, Venezia MDCXLVII, p. 106; tre pagine, inoltre, sull'etica epistolare, dettate, sembra, proprio dal Peranda, sono conservate presso l'Archivio dei Caetani di Sermoneta (*Arch. Caet.* 1599c - 151283).

<sup>7</sup> Ancora una volta rimandiamo al nostro studio su Caetani, già citato (cfr. p. 239).

<sup>8</sup> «Il papa partì da Roma l'undici di ottobre e, pernottato a Velletri, fu ricevuto da Onorato a S. Lottieri, che segnava il confine dello stato dei Caetani; poi la gigantesca comitiva, formata di 1.000 persone e 700 cavalli, proseguì per la macchia di S. Biagio, vicino a Cisterna, dove Onorato aveva fatto preparare un grandioso rinfresco. Il moscatello zampillava dalle querce e, mentre gli svizzeri e la comitiva si dissetavano a queste novelle fontane, il papa si divertì a veder correre caprioli e volar fagiani a traverso la bellissima foresta. Ai piedi del monte di Sermoneta il giovane Filippo Caetani recitò una patetica orazione che mosse il 'terribile' pontefice a versare calde lagrime, come era solito fare con straordinaria facilità quando sentiva un commovente discorso. Il pontefice si trattenne

Il papa era pieno di affetto e di entusiasmo per l'intera casa Caetani, ed aveva promesso di accrescerne le sostanze. Onorato, allettato dalle parole del pontefice, chiuse casa a Cisterna e si trasferì con la famiglia a Roma, dove si stabilì per circa tre mesi nel Palazzo Caetani all'Orso<sup>9</sup>.

Anche se si trattò di un soggiorno breve, questa esperienza romana, più volte ripetuta nel corso della sua giovinezza, ebbe grande importanza per Filippo, che mantenne sempre contatti con la corte papale e con la nobiltà dell'Urbe. Una corte, comunque, sarà sempre presente nella sua storia.

Giovanissimo il nostro Filippo, nella sua qualità di secondogenito, fu avviato alla carriera ecclesiastica, secondo la tradizione delle grandi famiglie romane. I suoi giorni scorrevano tranquilli fino al momento in cui il padre decise di accasarlo; ma questo mutamento di rotta non farà mai dimenticare al giovane Caetani la sua preparazione ad una vita, almeno per definizione, più austera e meditativa<sup>10</sup>; possiamo, anzi, affermare che l'esigenza di una maggiore spiritualità esistenziale si farà concretamente palese quando, più avanti negli anni, Filippo abbracciò come cavaliere di *San Giacomo della Spada* la regola di Sant'Agostino<sup>11</sup>.

Alla decisione del tutto insolita di dar moglie al suo secondogenito che, anche per indole, «avrebbe preferito dedicarsi agli esercizi letterari anziché sottoporsi ai grattacapi della vita coniugale», il duca padre era venuto per due motivi, il primo inerente alla sterilità del primogenito Pietro, malato di morbo gallico, il secondo (a nostro avviso chiaramente pretestuoso) dettato dalla considerazione che «i cardinali in erba erano più numerosi del necessario»<sup>12</sup>.

nelle Paludi Pontine per dieci giorni, cavalcando giornate intere tanto che *ha stracco tutti*, e tenendosi sempre a fianco Onorato Caetani col quale conversava con grande intimità rivelandogli i suoi intimi pensieri.» (cfr. G. Caetani, *Domus Caietana — storia documentata della famiglia Caetani*, Stianti, San Casciano-Val di Pesa 1933, v. II, p. 202, ed ancora G. Marchetti, *Il castello di Sermoneta*, Roma MCMLX, pp. 21-22 e, come fonte di prima mano, *Arch. Caet.* 14 ott. 1589 - 129770).

<sup>9</sup> Cfr. G. Caetani, *Domus Caietana*, op. cit., p. 202.

In Roma i Caetani trasferirono la loro residenza dall'Isola di S. Bartolomeo al palazzo adiacente a S. Maria (anticamente S. Agata) in Posterula ed al Tevere, acquistato verso l'anno 1550. A poca distanza era la famosa locanda dell'Orso, dalla quale poi la dimora patrizia prese il nome: essa, infatti, venne in seguito indicata dai più come «palazzo dell'Orso» (*ivi*, p. 327).

<sup>10</sup> Non vogliamo certamente con questo affermare che i giovani nobili venissero indirizzati alla carriera ecclesiastica per fini meramente religiosi, né che l'alto clero fosse particolarmente esemplare per costumi (allora, come è noto, era ancora in vigore l'istituto del maggiorsco, strettamente legato a valutazioni economiche e di prestigio), ma possiamo tranquillamente asserire che nel caso del nostro Filippo, per sua natura incline ad un *modus vivendi* poco mondano e ricco di interessi intellettuali e spirituali, l'«utile», in questo caso, si sposava felicemente al «dulci».

<sup>11</sup> Cfr. G. Caetani, *Domus Caietana*, op. cit., p. 272.

<sup>12</sup> *Ibid.* e P. Pantanelli, op. cit., luogo cit.

Furono avviate, quindi, le trattative per le nozze che, per famiglie di tal censo, secondo il costume del tempo ancora in auge nei secoli successivi<sup>13</sup>, dovevano essere proficue e aristocratiche. Il matrimonio non era allora un evento necessariamente determinato dai sentimenti della coppia, ma piuttosto un 'affare' e veniva condotto alla stregua di un laborioso atto di compra-vendita, «con la differenza che l'acquirente, invece di sborsare denari, si faceva pagare per l'acquisto che faceva»<sup>14</sup>.

Anche per il Caetani non si può parlare di matrimonio d'amore, perché mai la sua storia coniugale presenta risvolti romantici, mai, neppure nelle più intime confessioni epistolari, Filippo lascia trasparire un pur minimo abbandono sentimentale; le nozze, pertanto, molto probabilmente non furono per lui un atto voluto, desiderato, sognato, ma compiuto solo in obbedienza agli schemi sociali dell'epoca, per i quali anche un giovane maschio doveva rinunciare alle proprie scelte di vita e adeguarsi passivamente alla decisione di chi nel casato dettava legge. Così Filippo sposò la consanguinea Camilla dei Gaetani d'Aragona, figlia di Luigi duca di Traetto e di Cornelia Carafa, con la quale, con o senza amore, avrebbe messo al mondo cinque figli «sani e intelligenti»<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> A riprova di questa affermazione basterebbe ricordare il progetto di matrimonio del conte Monaldo Leopardi, padre del celebre Giacomo, con la contessina Diana Zambeccari, bolognese, matrimonio non concluso, ma trattato «da lontano e per intermediari faccendieri, come allora era costume specialmente in quella regione [la Marca di Ancona facente parte dello Stato Pontificio] e tra persone di quella casta» (cfr. M. Saponaro, *Leopardi*, Mondadori, Milano 1957, pp. 14-15).

<sup>14</sup> Per una maggiore puntualizzazione della situazione si legga quanto scrive Gelasio Caetani: «Veniva studiato attentamente il mercato e si faceva l'elenco delle donzelle da marito disponibili a Roma, a Napoli ed in altre città; si prendevano anzitutto esatte informazioni sull'ammontare della dote offerta e sulle possibilità di aumentarla con ostinato tergiversare, sui diritti ereditari, sulla nobiltà della famiglia e sulla probabilità di procreazione della donna; in un secondo tempo si consideravano l'età e le attrattive fisiche della sposa. / Dopo di ciò si facevano approcci contemporaneamente in più luoghi per tramite di persone discrete e diplomatiche, cercando di creare gara tra i vari concorrenti per indurli ad aumentare la dote. Della cosa si occupavano attivamente non solo i membri della famiglia ma anche i segretari e gli amministratori della Casa; si chiedeva l'appoggio di qualche cardinale molto autorevole e non si mancava di assicurarsi del beneplacito del sovrano. Allorché l'accordo era più o meno perfetto, si diceva che il *parentado* o il *matrimonio era concluso*, benché non vi fosse completa sicurezza se non il giorno in cui fossero firmati i capitoli nuziali. Da quel momento in poi si parlava della fidanzata, che nel frattempo non era stata menomamente consultata, come della 'sposa', della 'signora duchessa', e se ne faceva dipingere il ritratto perché il signore potesse farsi un'idea delle grazie della sua futura compagna [...]» (*Domus Caietana*, op. cit., p. 272).

<sup>15</sup> Essi furono, nell'ordine, Francesco, VII duca di Sermoneta; Luigi, cardinale; Gregorio, cavaliere dell'*Ordine di San Giacomo*; Onorato, patriarca di Alessandria; Cornelia, che sposerà Giovanni Giorgio Cesarini, duca di Civitanuova (cfr. G. Caetani, *Domus Caietana*, op. cit., p. 272 e p. 283; id., *Caietanorum genealogia*, op. cit., n. 78, 79, 80, 81, 82; *Arch. Caet.* 11 mar. 1594 - 14767 e 4 sett. 1597 - 2132; P. Pantanelli, op. cit., luogo cit.; *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana - Società grafica romana, Roma 1973, v. XVI, p. 165 e sgg.

Le trattative per le nozze di Filippo e Camilla erano state avviate fin dall'inizio del 1591, ma solo nel luglio, dopo non poche difficoltà, furono firmati i capitoli matrimoniali, oggi custoditi presso l'Archivio Caetani di Roma. Per quei tempi la dote era davvero cospicua: 1.200 ducati, più 50.000, a condizione, però, che Filippo e la giovane moglie abitassero per tutta la loro vita in casa del duca e della duchessa di Traetto e non lasciassero mai questa dimora neanche «per qualsivoglia etiam urgente urgentissima sopravveniente di nuovo permessa di ragione o di equità del Sacro Regio Consiglio et con tal conditione e non altrimenti», sotto pena — per Filippo — di perdere ogni diritto alla dote<sup>16</sup>. Per ribadire ulteriormente questa clausola, ripetuta ad ogni pagina dei singoli 'istromenti', i Traetto volevano che, in caso di inadempimento, casa Caetani pagasse anche una multa, ma «questo era troppo e fu rifiutato»<sup>17</sup>. Già nella sua formulazione la clausola della coabitazione si presentava come un vero e proprio atto di vendita della libertà personale del giovane e ben presto questi si rese conto di aver sposato ad un tempo la giovane, la suocera ed il suocero, sicché «sentiremo fra non molti anni le sue voci uscir dal carcere nel quale s'era rinchiuso»<sup>18</sup>.

Il 7 ottobre 1591 Gregorio XIV concesse a Filippo e Camilla «mulier neapolitana» la dispensa di consanguineità, «dummodo rapita non fuerit»<sup>19</sup>; il 28 novembre furono celebrate le nozze «con dirse la messa e farnasi tutte le cerimonie necessarie; il giorno fò festino grande et la sera [il signor Filippo] come soldato pratico pigliò bravamente la fortezza»<sup>20</sup>.

La vita con i suoceri, però, come già è stato detto, divenne subito insopportabile e i dissidi sempre più frequenti. La duchessa di Traetto, dal canto suo, non perdeva occasione per far valere i propri diritti ed appellarsi al contratto matrimoniale. Le sue grida risuonavano in tutta l'aristocratica dimora: «Filippo erasi obbligato a far vita con loro là ove ad essi [i suoceri] fosse piaciuto [...] crepasse [sic!] s'avesse voluto»<sup>21</sup>. In quell'occasione «la figlia [Camilla] giurò di prima morire che partirsi dai genitori. La duchessa [madre] si gettò in terra e ba-

<sup>16</sup> *Arch. Caet.* lug. / 7 ott. 1591 - 178357, 198649, 184225 et alibi; G. Caetani, *Domus Caietana*, op. cit., p. 273.

<sup>17</sup> Cfr. G. Caetani, *Domus Caietana*, op. cit., p. 273.

Rigetiamo *Domus Caietana* allorché riporta al mese di giugno la conclusione delle pratiche matrimoniali (*ibid.*). A conferma della nostra asserzione si veda *Arch. Caet.* 26 lug. 1591 - n. 122598, che riteniamo più rispettoso di autentici documenti.

Da parte sua Onorato Caetani promise di assegnare al figlio Filippo un vitalizio di 3.000 ducati (*Arch. Caet.* ott. 1591 - Misc. 95 (22) c. 55 v.).

<sup>18</sup> Cfr. G. Caetani, *Domus Caietana*, op. cit., p. 273.

<sup>19</sup> *Arch. Caet.* 7 ott. 1591 - Perg. 2977.

<sup>20</sup> Cfr. la lettera inviata il 30 novembre 1591 da Giovanni Andrea Coppola al Cardinale Caetani (*Arch. Caet.* 30 nov. 1591 - 120754) e G. Caetani, *Domus Caietana*, op. cit., p. 273.

<sup>21</sup> *Arch. Caet.* 5 magg. 1601 - 3949, sch. datt.

ciando i piedi del marito lo scongiurò di non dar ragione a Filippo». Da quel momento, quando si riunivano al desinare, regnava a tavola un silenzio glaciale<sup>22</sup>.

Filippo, nel chiedere appoggio e consiglio allo zio, il patriarca Camillo, che risiedeva a Roma, circa i vincoli matrimoniali, spiegava nella lettera datata 5 maggio 1601 le ragioni di un ennesimo litigio coniugale, provocato dalle frivole abitudini di vita della durezza di Traetto e della figlia, chiaramente nocive al buon nome di Camilla e di tutta la famiglia<sup>23</sup>.

A distanza di giorni Filippo tornava sullo spinoso argomento e questa volta per lamentarsi del comportamento del suocero, che, arroccato nel suo egoismo, pur riconoscendo valide le ragioni del genero, preferiva non prendere posizione per godersi la vita in tutta pace e tranquillità<sup>24</sup>.

Che un simile atteggiamento non fosse (e potremmo tranquillamente aggiungere «non è») del tutto inconsueto nella realtà quotidiana di tante famiglie è ovvio, ma è certo che Filippo dovette esserne profondamente colpito ed amareggiato se sentì il bisogno di calare nel personaggio del vecchio Bonifazio (cfr. *La Schiava del Nostro*) i tratti egoistici e goderecci del duca suocero<sup>25</sup>.

Già da tempo le cose in casa Traetto andavano male: chi doveva prendere in mano le redini della situazione non se ne curava, lasciando che comandassero i ragazzi e gli schiavi, a tal punto che Alfonso, fratello del duca, il cognato Gio. Girolamo Moccia e lo stesso fratello di Camilla ne erano sdegnati<sup>26</sup>. Non deve, pertanto, stupirci che anche i Traetto finissero col trovarsi economicamente in cattive acque; Filip-

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.* A questo proposito Filippo scriveva: «A Napoli e Posillipo vi è trebbio continuo o di giochi o di musica o di semplici visite dove non ci sono escluse persone inferiori al grado nostro [...] In occasione delle feste non si guarda o all'esser invitato o in che case si facciano, ma in tutti i luoghi, in tutti i tempi, a tutte l'ore, sempre mia moglie e la madre sono la guida dell'altre, come quello che è lecito all'una sia lecito all'altra. Né dico né dell'uscir ordinario se ne dà avanti parte a me o si fa con la mia licenza; s'io lo domando alla duchessa mi è risposto aspramente [...] Con l'occasione di Pusilipo [sic.] l'andar continuamente per mare in barche con musiche circondate da mille altre barche de cavalieri».

<sup>24</sup> *Arch. Caet.* 11 magg. 1601 - 3946, sch. datt.

<sup>25</sup> Il vecchio e lussurioso Bonifazio, per godersi a suo agio le grazie della leggiadra schiavetta per la cui acquisto è stato in trattative nascoste, è disposto a tutto tollerare dalla moglie Andreina, a tutto concedere. Di mariti egoisti e prepotenti il mondo era ed è tutt'ora pieno: si confronti l'atteggiamento del duca di Traetto verso la moglie, così come viene descritto da Filippo Caetani nella missiva datata Piedimonte 11 magg. 1601, cit. («Il fine suo è di goder vita delizioso, di far lui quello che li piace, et per non sentirsi attraversar in cosa alcuna dalla moglie li lascia far quello che vole [...]») con queste parole di Bonifazio, solo in scena: «Vengo ad iscusarmi con lei [Andreina] che mi bisogna star questa notte a Chiaia nel giardino; con belle parole l'accorderò, le dirò che vadi a spasso, la lascerò padrona del tutto: questa volta bisogna essere più liberale del solito [...]» (*Sch.* III iv 64-65). Ed anche se dallo svolgimento della commedia noi comprendiamo che Andreina non è «superba ed importuna», prepotente ed avida come il marito ce la descrive, ma, anzi, buona e savia, questo nulla toglie alla malizia egoistica dell'agire del vecchio.

<sup>26</sup> *Arch. Caet.* 5 magg. 1601 - 3949, cit.

po, sposato da quattro anni, era solo a combattere in famiglia e per arginare i guasti degli sperperi si serviva della cooperazione di un tale Fabio Riccardi, il quale «in loco di consigliere» lo aiutava a districarsi in tutte le questioni familiari ed economiche, dopo la fuga del duca di Traetto, pare, a Cisterna<sup>27</sup>.

Residenza abituale del Caetani ormai sposato è, dunque, Napoli o la vicina Piedimonte, dove i Traetto avevano possedimenti<sup>28</sup>; solo in alcuni momenti egli se ne allontanò, o per saltuari soggiorni a Roma, o più spesso, per missioni diplomatiche, accettate per i motivi che vedremo, che lo portarono a stabilirsi per qualche tempo a Salerno o a Lucera. Proprio l'esperienza napoletana, del resto, segna il momento decisivo della sua maturazione ed il periodo più interessante della sua vita di letterato e di uomo politico. Assai intensa in quegli anni l'attività politica: Filippo ottenne, infatti, molto rapidamente il favore del Viceré di Spagna, che gli affidò nel Regno napoletano importanti incarichi diplomatici, che il nostro duca espletò sempre con grande fermezza e responsabilità, anche in vista di ben commisurati benefici<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> *Arch. Caet.* 24 giug. 1594 - Misc. 57 (903) c. 275<sup>v</sup>.

<sup>28</sup> A Napoli i Caetani possedevano una loro casa sulla Spiaggia — ora Riviera — di Chiaia (cfr. O. Gaetani, *op. cit.*, p. 137), località più volte rievocata nella commedia *La Schiava* (III ii, v...).

La spiaggia di Chiaia, anticamente fuori della cinta muraria della città, solo verso la metà del '500, dopo i lavori di bonifica operati dal viceré Don Pietro di Toledo, cominciò ad essere un luogo ambito per la costruzione di ville e palazzi: «non perfettamente città, né del tutto campagna» godeva «degli agi dell'una e dell'altra» (cfr. C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, a cura di A. Mozzillo, A. Profeta, F.P. Macchia, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli MCMLXX, p. 2016, ed ancora p. 6, 429, 1993, *et alibi*).

Il palazzo del duca di Traetto, dove a quanto pare dimorò Filippo a Napoli, era sito al Sedile Capuano, per la precisione, al n. 175 verso il Tribunale (cfr. C. Celano, *op. cit.*, p. 429).

<sup>29</sup> L'attività politica del Caetani, durata nove anni, può essere così sintetizzata:

INCARICHI	ANNO	DOCUMENTI DELL'ARCHIVIO CAETANI
Governatore di Salerno	1605	1. 7.1605 - 57249 26. 5.1606 - 54906 18. 1.1607 - 53954 23. 1.1607 - 54184 12. 4.1607 - 129921 e altrove
Governatore di Capitanata e Contado di Molise	1607	18. 4.1607 - 53951 22. 4.1607 - 47504 29. 4.1607 - 51098 26. 9.1607 - Perg. 2458 9.11.1607 - 51044 17.11.1607 - 185145 23.11.1607 - 145658 12. 1.1609 - Perg. 2631 e altrove
Luogotenente generale, ossia Capitano generale di Capitanata e Contado di Molise	1607	1607 - 129886
Governatore di Salerno	1611	6. 5.1611 - Perg. 2453,2478 20. 5.1611 - 47438 7. 4.1614 - 89196,140715 15. 5.1614 - 83634 e altrove

In una lettera a Bartolomeo Rota, amministratore di casa Caetani e suo amico, Filippo confidava che si trattava di impegni assunti non per mera passione politica, ma per scelta utilitaristica, giustificata da situazioni contingenti e da paterna sollecitudine: in particolare, infatti, egli desiderava che i quattro figli maschi fossero favorevolmente accolti alla corte del sovrano e ne acquistassero prestigio ed onori<sup>30</sup>. Nel 1611 il Caetani apertamente sperava che il primogenito Francesco, ormai diciassettenne, nonostante l'opposizione delle donne di casa Traetto, restie a separarsi dal giovinetto, cogliesse la favorevole occasione di recarsi in Spagna al seguito dello zio arcivescovo; a Filippo, infatti, pareva che questo fosse necessario «per smammarlo e fargli pigliare un poco di pratica»<sup>31</sup>.

Non è, per altro, da credere che nei confronti degli spagnoli Filippo Caetani nutrisse una simpatia sviscerata, anche se fu attento ed oculato nei compiti che gli venivano affidati e se gli faceva giuoco godere i favori di chi regnava nel Napoletano. Senza, quindi, voler mitizzare o travisare i sentimenti del Nostro verso la Spagna, si può correttamente opinare che Filippo, uomo colto, fosse ben conscio della impossibilità di correggere la realtà storica del momento, che vedeva gli spagnoli dominatori e larga parte dell'Italia dominata<sup>32</sup>. Da giovane, anzi, il nostro Filippo era stato soggetto addirittura a persecuzioni per certo suo creduto antispagnolismo, allorché, «difendendo l'Università di Piedimonte — come era suo dovere — e volendo levarla da(lla) suggestione di una compagnia spagnuola, che stava alloggiata per ordine di superiori per causa dei banditi» fu falsamente accusato «di aver fatto tirare una schioppettata all'alfiere» molto «fastidioso e impertinente»<sup>33</sup>. Lo stesso Filippo informava lo zio cardinale Caetani dell'accanimento dimostrato dal giudice inquirente per provare che egli, Filippo, e non altri era stato l'autore del delitto, e, a commento, da Terracina, aggiungeva successivamente: «il viceré ha destinato un commissario per una inchiesta; non ha trovato nulla ma nel Regno valgono più le bugie degli spagnoli che le verità degli italiani»<sup>34</sup>.

Non bisogna, inoltre, credere che negli anni seguenti tutto filasse liscio nella carriera politica di Filippo; talvolta, proprio quando credeva di aver fatto un passo avanti, si trovava, invece, ad indietreggiare,

<sup>30</sup> Arch. Caet. 18 apr. 1607 - 53951, sch. datt. e, precedentemente, 19 apr. 1603 - 67626.

<sup>31</sup> Arch. Caet. 9 sett. 1611 - 75697, sch. datt., ed ancora 7 sett. 1611 - 37631, 8 apr. 1612 - 66907 e altrove.

<sup>32</sup> Anche il Della Porta nelle sue commedie manifesta indirettamente, attraverso alcuni personaggi (il capitano, ad esempio, sempre ridicolizzato e sempre spagnolo), un certo patriottismo, sia pure inteso in senso lato, o quanto meno si fa interprete dei sentimenti della massa, non certo caratterizzati da vera benevolenza verso i dominatori spagnoli.

<sup>33</sup> Arch. Caet. 3 mar. 1595 - 83705.

<sup>34</sup> Arch. Caet. 7 mar. 1595 - 4669, sch. datt.

così come gli accadde quella volta che dovette ritornare a governare Salerno<sup>35</sup>.

È certo, in ogni caso, che Filippo fu attento e sensibile ai problemi più gravi del suo tempo, soprattutto quando, nella sua qualità di governatore, si impegnò a combattere le scorrerie turchesche o piratesche, vero flagello delle coste italiane<sup>36</sup>. Il ricordo di questa triste realtà del tempo si coglie, come abbiamo avuto già occasione di rilevare, anche nelle commedie *La Schiava* e *L'Ortentio*<sup>37</sup>, dove si fa pure riferimento alla questione degli schiavi cristiani, contro cui, sappiamo, già si levavano voci di indignata protesta nel Concilio di Trento<sup>38</sup>.

La vita del nostro Filippo, così come l'abbiamo finora ricordata, ricalca, nel complesso, quel *modus vivendi* consueto a molti giovani aristocratici coevi. Ci sembra, peraltro, indispensabile approfondire un altro aspetto del costume del tempo, che coinvolse in maniera molto impegnativa il Caetani: anche Filippo, infatti, da uomo colto qual era, aderì attivamente ad una delle tante accademie dell'epoca; fu, infatti, benemerito socio dell'*Accademia degli Oziosi*, nata a Napoli

<sup>35</sup> In quell'occasione Filippo si lamentava così con il fratello duca Pietro: «Io ho fatto il salto del grancio, ché dopo cinque anni di servitio torno da capo. Per quest'estate me ne starò a Piedimonte dove si ritirerà Mons. Arcivescovo fuggendo l'aria di Capua et quelli caldi; poi, per non perder il passato, perché così vole il conte di Lemos, chi è stato sua volontà farne servire et per esser la stanza di Salerno non troppo lontana né affatto incomoda et indignitosa, beverò il calice amaro per me vedendo l'esempio degl'altri che con l'istesso servitio et meno [hanno] fatti altri progressi. Però l'italiani non si ponno paragonar con spagnuoli.» (Arch. Caet. 20 magg. 1611 - 47438, sch. datt.).

<sup>36</sup> Filippo il 17 novembre 1607 riceveva l'ordine del viceré Don Juan Alfonso Pimentel y Herrera di combattere con ogni mezzo contro fuorusciti, banditi e loro parenti e, in pari data, veniva investito del titolo di luogotenente generale di Capitanata e Molise per coordinare la lotta ad oltranza contro turchi e pirati (Arch. Caet. 17 nov. 1607 - 185145, sch. datt.). Segue immediatamente dopo il diploma formale con sigillo, senza mese né giorno, con il quale il viceré nomina suo «luogotenente generale ovverosia capitano generale» Filippo Caetani - documento 129886).

<sup>37</sup> Cfr. L. Donadio, *op. cit.*, p. 234 e n. 6.

<sup>38</sup> La questione degli schiavi, soprattutto se di fede cristiana, stava molto a cuore alla Chiesa, che s'adoperava presso i potenti perché emanassero leggi molto severe contro i detentori di schiavi cristiani. Sulla schiavitù in generale e l'abuso di vendere schiavi cristiani si veda H. Jedin, *Storia del Concilio di Trento*, III, Brescia 1973, in particolare le pp. 184-185, e P. Lopez, *Clero eresia e magia nella Napoli del Vicereame*, Gallina, Napoli 1984, p. 103 e sgg.

Per la liberazione degli schiavi cristiani, «frequentemente razzati, soprattutto per gli insufficienti apparati difensivi, dalle navi mussulmane, specie lungo le coste del versante tirrenico», era sorta a Napoli una prestigiosa confraternita, «che operava con il pieno appoggio e sostegno delle autorità ecclesiastiche e di quelle civili». Naturalmente la pietà pubblica non si concentrò tutta in questa sia pur importante associazione. Non mancarono, infatti, nel Cinquecento, e nel secolo successivo, intenzioni, propositi ed iniziative per il riscatto dei 'cattivi' (cfr. P. Lopez, *op. cit.*, pp. 105-106). Detto ciò va peraltro ricordato che pure presso famiglie di nobili cattolici (vedi Caetani e Traetto) si trovavano degli schiavi (Arch. Caet. 22 magg. 1574 - 52557 (c-9610); 23 sett. 1574 - 30663 (c-9728); 5 magg. 1601 - 3449, cit.).

il 2 maggio 1611, nell'ambiente culturale che si era raccolto attorno a Giovan Battista Manso, marchese di Villa.

Le Accademie, come si sa, nell'accezione e nelle finalità del termine che oggi siamo soliti attribuire ad esse, si affermarono in Italia nell'età rinascimentale; agli inizi esse erano soltanto riunioni di dotti liberamente organizzate, ma ben presto si configurarono come associazioni regolate da proprie leggi e norme stabili, con fini ben determinati di progresso letterario o scientifico o artistico. Col trascorrere degli anni, ma soprattutto per una certa intolleranza controriformistica, l'istituto delle Accademie si dequalificò, così che troppo spesso divennero palestra di vuote esercitazioni letterarie. Pure così degenerate, qualche merito può indiscutibilmente ascrivere a tutte: la crescente promozione dell'uso della lingua italiana fra i dotti, che per molto tempo fu l'unico elemento di un sia pur generico avvicinamento tra gli Italiani, profondamente divisi tra loro dalle barriere politiche erette dal frazionamento della nostra Penisola in tanti stati.

Non staremo, ora, a ritessere tutta la complessa storia delle Accademie italiane, ma ci preme a questo punto ricordare che l'*Accademia degli Oziosi*, a cui il nostro Filippo diede la sua piena adesione, senza dubbio nel rispetto di un diffuso costume culturale del tempo, ma, forse, anche per una familiare propensione a questa istituzione<sup>39</sup>, non fu certamente ultima tra le Accademie napoletane.

Essa ebbe sede nel chiostro di Santa Maria delle Grazie, presso Sant'Aniello<sup>40</sup>, e vi aderirono centocinquanta tra i «più distinti perso-

<sup>39</sup> Dall'Archivio Caetani apprendiamo che l'*Accademia dei Lincei* fu fondata da Federico II Cesi, nipote di Beatrice Caetani, nel 1603, e che ne fecero parte, fra gli altri, Francesco Stelluti, Giovanni Echius e Galileo Galilei. In questo archivio stranamente non troviamo traccia di Della Porta linceo. Divisa in classi, alla maniera degli ordini militari e religiosi, l'*Accademia dei Lincei* ingiungeva ai soci, nella ricerca scientifica, il metodo sperimentale. Questi usavano un linguaggio ermetico con cifrario segreto, ma, benché per stato, la politica, il diritto, la storia moderna, la teologia e la poesia esulassero dal campo di interessi dell'Accademia, questa fu ben presto sospettata di eresia e i suoi membri inquisiti come tali. Dopo un periodo di ripresa, l'Accademia fu di nuovo oggetto di ostilità e Galileo, linceo, fu processato (*Arch. Caet.* 17 ag. 1603, in E. Martinori, 1928, Ms. alla Biblioteca dei Lincei). Di quanto avvenne poi all'*Accademia dei Lincei*, a tutt'oggi la più famosa d'Italia, non tratteremo ovviamente qui.

<sup>40</sup> Fondata nel 1447, la Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli sorgeva — ed ancora è — sulla Salita di Sant'Aniello o Sant'Agnello Maggiore a Caponapoli, che prende nome dall'omonima chiesa del secolo VI d.C. attualmente in restauro, e si trova ora ubicata, per l'espansione della città, nel centro storico di Napoli. La Chiesa di Santa Maria delle Grazie era ricca di opere d'arte, tra cui ricordiamo, in particolare, «una bellissima tavola di marmo, scolpita a mezzo rilievo con figure quasi rotonde» raffigurante San Tommaso, di Girolamo Santacroce (cfr. C. Celano, *op. cit.*, p. 285, 246, 611; V. Gleijeses, *La guida di Napoli — o dei dintorni — storica, artistica, turistica*, S.E.N., ediz. del Giglio, Napoli 1979, p. 340).

A questo proposito va anche ricordato che, quando lo Studio o Università di Napoli si trasferì da San Domenico (1615) nel Palazzo che oggi è sede del Museo Nazionale, l'*Accademia degli Oziosi*, lasciato il chiostro di Santa Maria delle Grazie presso Sant'Agnello (la

naggi napoletani e per dottrina e per dignità». Tra i primi accademici, accanto a Filippo Caetani, facevano spicco G.B. Della Porta, G.C. Capaccio, F. de Pietri, E. Pignatelli, il viceré don Ferdinando di Castro conte di Lemos, L. Carafa principe di Stigliano, F.M. Carafa duca di Nocera, il cardinale Caetani<sup>41</sup>.

A Francesco de Pietri toccò l'onore e l'onere di dare il nome e l'impresa all'Accademia, ed egli la disse *Degli Oziosi*, «non già dell'otio scioperato, o neghittoso, ma del letterario, e virtuoso, non altrimenti che intese Cicerone favellando di quel grande Scipione 'Dicere solitum Scipionem accepimus, numquam se minus ociosum esse, quam cum ocus esset'»<sup>42</sup>. L'impresa era rappresentata, invece, da un'aquila ferma sopra una colle, che fisa il sole, simbolo della speculazione delle scienze, ed avente il motto: *non pigra quies*<sup>43</sup>.

Filippo Caetani, più letterato che uomo politico, «assai inclinato alla quiete e al riposo», come egli stesso confessava a Bartolomeo Rota<sup>44</sup>, trovò proprio nell'Accademia il clima ideale per coltivare i suoi interessi letterari e, forse, l'incoraggiamento a dedicarsi ai lavori teatrali, a cui la sua fama è legata<sup>45</sup>. Tre le commedie a noi giunte,

piazza Sant'Agnello, non dimentichiamolo, era allora teatro di «adunanze d'uomini eruditi e letterati» - cfr. C. Celano, *op. cit.*, p. 246), passò a sua volta nel Monastero di San Domenico e precisamente nella sala in cui San Tommaso d'Aquino impartiva lezione di teologia pubblicamente, sala che poi fino al 1865 fu sede delle riunioni dell'*Accademia Pontaniana* (cfr. C. Minieri Riccio, *Cenno storico delle Accademie fiorite nella città di Napoli* (Estratto dall'Archivio per le provincie napoletane), Fr. Giannini, Napoli 1879, pp. 88-92).

<sup>41</sup> Cfr. C. Minieri Riccio, *op. cit.*, pp. 83-86; A. Bulifon, *Giornali di Napoli dal MDXLVII al MDCCVI*, Società napoletana di Storia Patria, Napoli MCMXXXI, pp. 91-92; G.C. Capaccio, *Il Forastiero*, Gio. D. Roncagliolo, Napoli MDCXXXIV, p. 8; L. Giustiniani, *Breve contezza delle Accademie istituite nel Regno di Napoli*, Napoli 1801, pp. 36-41; C. Padiglione, *Memorie storiche artistiche della Chiesa di S.ta Maria delle Grazie Maggiore a Capo Napoli*, Priggionba, Napoli 1855, p. 33 e sgg.

<sup>42</sup> Cfr. F. De Pietri, *I Problemi accademici ove le più famose quistioni proposte nell'illustrissima Accademia degli Oziosi di Napoli si spiegano*, Savio, Napoli MDCXLII, Proemio, fac. c. 2 a tergo.

In Minieri Riccio, citato, più esattamente: «[...] quam cum ociosus esset» (p. 83).

<sup>43</sup> C. Padiglione, *Le leggi dell'Accademia degli Oziosi in Napoli* — ritrovate nella Biblioteca Brancacciana dal Bibliotecario Reggente della stessa, commend. Carlo Padiglione —, Giannini, Napoli 1878, Proemio, p. 5.

<sup>44</sup> *Arch. Caet.* 18 apr. 1607 - 53951, sch. datt.

<sup>45</sup> Questa a cui noi facciamo riferimento è la prima *Accademia degli Oziosi*, dalle cui leggi stralciamo il brano che segue: «oltre a questi esarcitij [sic.] (di Poesia, Rettorica, Filosofia, Matematica) che dovranno essere continui in ciascuna Accademia, sarà convenevole, che di tempo in tempo, se ne facciano alcuni altri più pubblici, per sodisfacimento, et diletto della Città, et decoro, dell'Accademia i quali sono recitare pubbliche orationi, sostenere Conchiusioni, rappresentare Spettacoli, o altro simile: E dovrebbe siascun [sic.] Principe haver cura, che si facesse almeno una di queste attioni, nel tempo del suo governo [...]» (cfr. C. Padiglione, *Le leggi...*, *op. cit.*, pp. 21-22).

Della seconda *Accademia degli Oziosi* non possediamo notizie più ampie; sappiamo, però, che si rinnovellò per opera di Niccolò Maria Salerno dei baroni di Lucignano, nel 1733, che prese ad emblema il sole raggianti, col motto *non otiosa quies* e che aveva eletto a protettore Sant'Agostino e, secondo il Minieri Riccio, San Tommaso d'Aquino, San Giro-

*La Schiava*, *L'Ortentio*, *Li due vecchi*, molto apprezzate all'epoca e ricche di interesse ancora oggi<sup>46</sup>. La mancanza di notizie precise non ci consente di seguire con sicurezza l'evoluzione e le tappe della sua produzione letteraria, ma, di sicuro, possiamo ipotizzare che, contemporaneamente all'attività di commediografo, Filippo si esercitò nella poesia, povera cosa se consideriamo un sonetto a noi pervenuto, che ricalca, in forma nient'affatto originale, moduli stilistici abusati<sup>47</sup>. Tuttavia dobbiamo ritenere che il Caetani considerasse la poesia opera di grande rispetto e pregio, dal momento che, seguendo la tradizione classica, era sua intenzione volgere in versi le commedie già stese in prosa. Ciò si deduce apertamente dalla dedica al viceré Don Pietro Fernandez de Castro, premessa da Giovan Battista Manso, il 'Tardo Principe', alla commedia *La Schiava* (Napoli 1613); questa lettera dedicatoria, a nostro avviso, costituisce, ai sensi dello Statuto interno dell'Accademia, la licenza concessa al Caetani di pubblicare e far rappresentare sotto il nome di 'Ozioso' la commedia citata<sup>48</sup>. Dalla stessa

lamo e Santa Teresa del Bambino Gesù (cfr. C. Minieri Riccio, *op. cit.*, pp. 92-93; C. Padiglione, *Le leggi...*, *op. cit.*, pp. 30-31; G. Cirillo, *Breve ragguaglio dell'Accademia degli Otiosi istituita in Napoli nell'anno 1733 in casa del sig. D. Niccolò Maria Salerno*, Vocola, Napoli 1734).

<sup>46</sup> Ricordiamo che resta irrisolto il problema della loro effettiva datazione. Abbiamo notizia delle seguenti edizioni a stampa:

*La Schiava*, Tarquino Longo, Napoli 1613; Pietro Coppola, Palermo 1644; Decio Cirillo, Palermo 1644; Francesco Savio, Napoli 1645;

*L'Ortentio*, Giovanni Simbeni, Rimini 1609; Decio Cirillo, Palermo 1641; Ettore Cicconio, Napoli 1644;

*Li due vecchi*, Napoli 1612; Ettore Cicconio, Napoli 1644.

Una sola edizione, per quanto ne sappiamo, riunisce le tre commedie di Filippo Caetani: *Le tre comedie famose del Signor D. Filippo Caetano Duca di Sermoneta cioè La Schiava, L'Ortentio, Li due vecchi*, Ettore Cicconio, Napoli 1644. A quest'ultima stampa ci richiamiamo per le citazioni.

I nobili riminesi rappresentarono nella loro città la commedia *La Schiava*, alla presenza del cardinale Bonifacio (*Arch. Caet.* 24 febb. 1609 - 48529 e C. Tonini, *La cultura letteraria e scientifica in Rimini dal secolo XIV ai primordi del secolo XIX*, Rimini 1888, v. II, p. 77).

<sup>47</sup> Il sonetto a cui facciamo riferimento, scritto in lode di una non precisata principessa ed accluso alla missiva del 31 agosto 1602, citata, risulta composto pochi giorni prima (*Arch. Caet.* 31 ag. 1602 - 109233).

<sup>48</sup> Alludiamo, per la precisione, ad una legge da noi estrapolata dallo Statuto dell'Accademia e riportata qui di seguito: «Non dovrà alcuno mandare alle stampe compositioni, sotto nome d'Academico, senza haverne prieramente domandata licenza al Principe, il quale insieme con gl'Assistenti, e co' pubblici deputati della Ruota rivederanno quelle tali compositioni, è [sic.] giudicandole degne di stampa potranno concedergli licenza; comunicato però che sarà il tutto in publica Academia è [sic.] detta licenza dovrà essere scritta dal Segretario, sottoscritta dal Principe, e suggellata col sugello dell'Accademia. /Queste tali licenze dovranno stamparsi negli stessi libri, e quelle compositioni, che saranno da simil licenza approvate s'intenderanno esser compositioni di alcun'Academico, à difesa delle quali sarà tenuta tutta l'Accademia contra chi vorrà ingiustamente calunniarle. Ma l'altre stampate senza somigliante approvazione tutto, che vadono sotto nome d'alcuno Academico non s'intendono essere tali [...]» (cfr. C. Padiglione, *Le leggi...*, *op. cit.*, pp. 24-25).

lettera apprendiamo che il Caetani, volendo subito constatare quale potesse essere l'accoglienza del pubblico a questa sua opera, volle che essa fosse innanzitutto rappresentata da «alcuni suoi creati» fra le domestiche mura e che, poi, essendo stata *La Schiava* assai applaudita da quei pochi che assistettero per primi allo spettacolo, lo stesso Viceré, venuto a conoscenza di tanto successo, comandò che la commedia fosse replicata in sua presenza. Apprendiamo, inoltre, dallo stesso Manso che molti imitarono *La Schiava*, trasponendone addirittura situazioni o interi lacerti in loro composizioni che, pubblicate prima che il Caetani volgesse la sua commedia in versi, fecero nascere in molti il dubbio sull'originalità della stessa. La nostra attenzione è richiamata qui da un particolare: la recitazione della commedia fu affidata dall'autore ad attori non professionisti, particolare esplicitato dal Manso nella sua dedicatoria e riportato nell'unico Prologo di commedie del Caetani a noi pervenuto (e ci riferiamo proprio al prologo della *Schiava*, premesso ad una sola edizione della stessa, ossia a quella del 1644).

L'impiego di attori dilettanti era probabilmente motivato dal desiderio di saggiare in ambito privato la rispondenza del pubblico a questi lavori teatrali e forse anche dalla coscienza che queste commedie non offrivano alcun appiglio al biasimo dei censori, sicché non occorre scaricare responsabilità di alcun genere su presunti eccessi di gente del mestiere.

L'amore per il teatro non nasceva nel Caetani soltanto dalla frequentazione con l'*Accademia degli Oziosi*, ma anche da una tradizione di famiglia, che rientrava anch'essa nel costume dell'aristocrazia del tempo. In un documento del 23 giugno 1568 un certo Francesco Mengacci si lamenta con Bonifacio, o probabilmente Onorato Caetani, che «manca il tempo di preparare convenientemente la commedia da rappresentare a Cisterna per il tre luglio», dal momento che, è noto, «bisogna provar la commedia dieci ò dodici volte con tutti i veri recitanti, prima che garbatamente si lasci vedere al popolo; il che molto maggiormente dovrebbe farsi in questa nostra, dove la maggior parte dei recitanti sono novitij [...]»<sup>49</sup>. Più avanti, forse nel 1571, Onorato Caetani, padre di Filippo, confidava al Peranda il suo dispiacere per dover partire prima di godersi le commedie che sarebbero state rappresentate in quello scorcio di Carnevale<sup>50</sup>.

Talvolta, però, la passione per il teatro poteva anche essere causa di gravi inconvenienti. In una lettera del 25 giugno 1593, Filippo informava il cardinale Caetani di essere stato messo agli arresti con l'obbligo di non lasciare la città e con la cauzione di 2.000 ducati, come suppone Gelasio Caetani, per essere andato alla commedia con il duca

<sup>49</sup> *Arch. Caet.* 23 giu. 1568 - 175434, sch. datt.

<sup>50</sup> *Arch. Caet.* 28 febb. 1571 (?) - No. 43618, sch. datt.

di Gravina<sup>51</sup>. Su tale tesi di colpevolezza ci sono, però, seri dubbi. Lo stesso Gelasio Caetani, curatore dell'archivio di famiglia, in *Domus Caietana*, ricorda, infatti, che, essendo riprese le pratiche per il matrimonio di Pietro Caetani, a quel tempo «molto migliorato in salute», e per ragioni finanziarie e perché «il suo amor proprio sarebbe rimasto soddisfatto se avesse potuto rapire al fratello minore [Filippo] il merito d'aver assicurata la successione»<sup>52</sup>, furono stabilite le nozze dell'ultratrentenne Pietro con Felice Maria Orsini, la figlia diciassettenne di Ferdinando, duca di Gravina, che si sarebbero dovute celebrare in Cisterna il 25 maggio 1593, ma più avanti annota che la data prefissata non fu rispettata per un 'piccolo incidente': «Lelio Orsini, per reprimere l'insolenza di un moro della guardia del viceré, non solo dette una pugnalata a costui, ma venne anche a baruffa con un gentiluomo di palazzo, certo Pompeo d'Alessandro, il quale rimase ferito. Lelio e Filippo Caetani, che era con lui, furono dichiarati in arresto e processati»<sup>53</sup>. Il processo durò tre mesi, ma finalmente il 24 agosto Filippo era liberato e festeggiato<sup>54</sup>.

In una missiva successiva Riccardo Fabio annunciava al cardinale l'assoluzione del giovane: «D. Filippo fu liberato dalla sua inquisizione et certifico V.S. che fu una singularissima riuscita [...] et qui [a Napoli] è amatissimo da tutti et in particolare dal Viceré, et da tutti li Ministri»<sup>55</sup>.

In ogni caso dell'infondatezza dell'accusa di omicidio è prova il fatto che Filippo nel 1603 fu accolto nell'ordine dei *Cavalieri di San Giacomo*, nel cui statuto era precisato che gli appartenenti dovessero essere persone senza macchia alcuna.

Ma anche l'*Accademia degli Oziosi* richiedeva grande virtù ai suoi soci, anzi, nel suo ordinamento assegnava un posto di particolare rilievo allo spirito di carità e di sollecitudine, che doveva spingere ciascun accademico a portare prestamente aiuto ai soci «in caso d'infermità, di corrotto, o d'altra necessità, con visitargli, consolarli, ammonirli, aiutarli e sovvenirli [...]», carità che doveva «distendersi verso i [...] compagni sin dopo la morte, onde in quella di ciascun Accademico gli si dovrà far alcun honore, o d'oratione funebre, o di versi, o di pompe funerali, come meglio al Principe parrà, ma molto più di sante, è [sic.] di devote orationi, è [sic.] di pij sacrificij»<sup>56</sup>. In ossequio a questo stesso spirito di carità cristiana, oltre che all'omaggio dovuto ad

<sup>51</sup> *Arch. Caet.* 25 giu. 1593 - 8767, sch. datt.

<sup>52</sup> Cfr. G. Caetani, *Domus Caietana*, op. cit., p. 273; *Arch. Caet.* 22 mar. 1592 - 21474.

<sup>53</sup> Cfr. G. Caetani, *Domus Caietana*, op. cit., p. 274; *Arch. Caet.* Perg. M.S. c. 197 v.; 12/18 magg. 1593 - 1435 et alibi.

<sup>54</sup> Cfr. G. Caetani, *Domus Caietana*, op. cit., p. 274, nota a); *Arch. Caet.* 27 ag. 1593 - 65651.

<sup>55</sup> *Arch. Caet.* 3 sett. 1593 - 28131, sch. datt.

<sup>56</sup> Cfr. C. Padiglione, *Le leggi...*, op. cit., pp. 23-24.

una sovrana, su sollecitazioni, inoltre, del duca di Zagarolo e del Reggente Montoya, il nostro Filippo, nella sua qualità di accademico degli *Oziosi*, collaborò col dottor Ottavio Caputi, accademico sileno, alla stesura della *Relatione della pompa funerale* per la Serenissima Reina Margherita d'Austria, inserendovi anche due sonetti, che egli, Filippo, aveva scritto in memoria della giovane Regina morta di parto il 3 ottobre 1611<sup>57</sup>.

La vita associativa nell'*Accademia degli Oziosi* non favoriva, dunque, soltanto le attitudini letterarie dei soci che ne fossero forniti, ma era saldamente fondata sull'esercizio delle virtù caritative proprie del cristiano (l'aiuto fraterno, l'assistenza agli infermi, la pietà verso i defunti) ed è chiaro che Filippo, per indole ed educazione, doveva trovarsi a suo agio nell'osservanza di tutti questi precetti istituzionali. È indubbio, però, che per quanto attiene allo sviluppo delle qualità più strettamente spirituali dovette influire ancor più sulla vita del nostro Caetani (morto non ancora cinquantenne)<sup>58</sup> la sua adesione all'ordine di *San Giacomo della Spada*<sup>59</sup>, che chiedeva ai suoi iscritti il rigoroso

<sup>57</sup> Cfr. *Relatione della pompa funerale che si celebrò in Napoli nella morte della Serenissima Reina Margherita d'Austria*, scritta dal dott. Ottavio Caputi Accademico Sileno, e dedicata alla Eccellentiss. Signora D. Catherina della Cerda, et Sandoval Contessa di Lemos & c. et Viceregina di Napoli, Tarquinio Longo, Napoli 1612. Nella prefazione leggiamo che, mentre fervevano i preparativi per il funerale che si doveva celebrare per ordine di Sua Maestà nella Chiesa Maggiore di Napoli, il duca di Zagarolo e il reggente Montoya decretarono «che facessero composizioni in lode della Reina, i Padri della Compagnia di Gesù [sic.], l'Accademia de gli Otiosi, e l'altra de' Sileni, che poco dopoi s'aperse. Nelle quali Accademie entrano persone religiose, & Cavalieri secolari, essercitandosi nelle lettere humane, & in istudi maggiori con grande essemplio di virtù, e con l'eterna lode di S.E. che per esser Principe virtuosissimo, & dotato di tutte le scienze le favorisce, & protegge. E' simile s'incaricò a quanti elevati spiriti erano in questa Città, nel Regno, & anco in Roma; e così ne furono poi fatte in grandissimo numero» (ivi, p. 6).

Fra gli accademici che composero questa raccolta, ci fu anche Giovan Battista Basile. Alla p. 59 della suddetta *Pompa funerale* sono i componimenti poetici di Filippo Caetani. Cfr. anche P. Manzi, *La tipografia napoletana nel '500* — *Annali di Giovanni Giacomo Carlini e Tarquinio Longo (1593-1620)*, F. Leo Olschi, Firenze MCMLXXXV, p. 309.

<sup>58</sup> Filippo, nato a Roma nel 1565 (non si conoscono né il mese né il giorno della nascita) si ammalò a Cisterna e morì il 20 dicembre del 1614, «doppo un lungo male di trenta giorni, al quale non han giovato né rimedi né fatiche usate di ogni sorte», assistito, per suo volere, da sacerdoti e religiosi (*Arch. Caet.* 19 dic. 1614 - 21489; 12 dic. 1614 - 25056; 20 dic. 1614 - 23128).

Il sepolcro di Filippo Caetani è nella cappella di S. Pastore, nella chiesa di S. Prudenziiana, alle falde del Viminale (cfr. V. Forcella, *op. cit.*, luogo cit.; P.A. Galletti, *Inscriptiones romanae infimi aevi Romae exstantes*, Typis Generosi Solomonj Bibliopolae, Romae MDCCLX, t. II, n. 46, pp. CCCXVI-CCCXVII).

<sup>59</sup> Da risultanze di documenti di archivio siamo propensi a credere che Filippo prese l'abito di cavaliere di *San Giacomo* nel luglio 1603, durante un viaggio in Spagna con Don Francesco de Castro (*Arch. Caet.* lug. 1603 - 188110; sul viaggio in Spagna e sul ritorno un po' burrascoso cfr. poi *Arch. Caet.* 19 mar. 1603 - 11625; 29 sett. 1603 - 98929; 19 ott. 1603); infatti, con questo titolo di cavaliere di *San Giacomo* viene successivamente ricordato in *Arch. Caet.* 23 nov. 1607 - 145658; 28 nov. 1610 - 14296; ott. 1614 - 15832, et alibi.

In data 28 novembre 1610, probabilmente dopo un lungo noviziato, Filippo Caetani pre-



rispetto della regola di Sant'Agostino, anche se, con il trascorrere degli anni, certi precetti troppo rigidi finirono col mitigarsi o addirittura trasformarsi<sup>60</sup>.

La palese austerità dei costumi, nata anche da una concezione della vita che affondava le sue radici negli ideali programmatici di un ordine cavalleresco così esigente come era quello di *San Giacomo*, fu, quindi, insieme con l'amore per la cultura classica e l'attiva partecipazione alla vita pubblica, la nota connotativa del nostro gentiluomo, che, se non fu unico nel suo genere, rappresenta, però, ancora oggi in modo esemplare le due facce della società rinascimentale, quella trionfalistica e legata agli onori, ai privilegi di casta, al potere, e quella meno appariscente, eppure più sottilmente intrigante, che scava nell'uomo interiore, fa leva sul suo desiderio dell'eterno, smaschera le contraddizioni di un secolo come quello dell'incalzante Barocco, malinconico sotto la gloria impudente di tanta magnificenza. Filippo Caetani riflette, pertanto, in sé la duplice anima del Rinascimento e ci consente, attraverso le vicende varie ma non certo eccezionali della sua vita, di coglierne ancora una volta la sofferta ambivalenza.

sentò una cedola di S. M. Filippo III, che l'autorizzava ad apprendere le regole dell'Ordine; in quell'occasione il Caetani chiese di potersi ritirare nel convento di Sant'Agostino di Napoli (*Arch. Caet.* 28 nov. 1610 - 14296, copia autentica). Qui si rifugiò per dieci giorni e ne uscì il 6 maggio 1611, completato «l'atto della professione» di cavaliere (*Arch. Caet.* 6 magg. 1611 - 49748; magg. 1611 - 9667).

Filippo Caetani fu insignito anche del titolo di *Cavaliere del Toson d'Oro* (*Arch. Caet.* Misc. 687; G. Caetani, *Gaietanorum genealogia*, op. cit., p. 77, n. 75).

<sup>60</sup> L'Ordine di *San Giacomo della Spada*, fondato in Spagna nel 1170, sotto il Regno di Ferdinando II re di Leone e di Galizia, per far fronte alle continue scorrerie dei Mori, era regolato da norme estremamente rigide. I cavalieri, infatti, dovevano abbracciare la regola di Sant'Agostino e fare i voti dei religiosi; Alessandro permise loro di ammogliarsi. I novizi, poi, erano obbligati a prestare servizio sulle galee per sei lunghi mesi e ad isolarsi per un mese in un monastero per apprendervi la regola; da questi ultimi vincoli il postulante poteva essere dispensato sborsando una somma di denaro (cfr. *Storia degli Ordini monastici, religiosi e militari, e delle congregazioni secolari*, trad. ital. di P. Fr. Fontana, Lucca MDCCXXXVII, pp. 274-296; B. Giustiniani, *Histoire chronologique des ordines militaires et de toutes les religions cavalleresques infino ad hora instituite nel mondo*, Venezia MDCXCII, cap. XXVI).

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

In mancanza di studi critici su Filippo Caetani segnaliamo per brevi notizie bio-bibliografiche L. Allacci, *Drammaturgia*, Mascardi, Roma 1666, ind. I, p. 106, 237, 286; ind. II, p. 383; ind. V, p. 571; la *Bibliografia romana — Notizie della vita e delle opere degli scrittori romani dal sec. XI fino ai nostri giorni* (con prolegomeni di G. Amati), Botta, Roma 1889, v. I, pp. 44-45; A. Bulifon, *Giornali di Napoli dal MDXLVII al MDCCVI*, Società napoletana di Storia patria, Napoli MCMXXXII, p. 91; G. Caetani, *Caietanorum genealogia*, Perugia 1920, p. 77, n. 75 e tav. LXXV; id., *Domus Caetana — storia documentata della famiglia Caetani*, Stianti, San Casciano-Val di Pesa 1933, v. II, pp. 202, 272, 273, 274, 324; id., *Regesta chartarum*, San Casciano-Val di Pesa 1929; G.C. Capaccio, *Il Forastiero*, per Gio. Dom. Roncagliolo, Napoli MDCXXXIV, p. 8; B. Croce, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del sec. decimottavo*, Laterza, Bari 1947, p. 51; id., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari 1948, p. 280; L. Ferrari, *Onomasticon — Repertorio bibliografico degli scrittori italiani dal 1501 al 1850*, U. Hoepli, Milano 1947, p. 161; V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, I. Cecchini, Roma 1887, v. XI, p. 141, n. 271; O. Gaetani, *Istoria generale della Casa Gaetani*, La Minerva, Caserta 1888, pp. 142-143, n. 7; P.A. Galletti, *Inscriptiones romanae infimi aevi Romae extantes*, Typis Generosi Solomonj Bibliopolae, Romae MDCCLX, t. II, n. 46, pp. CCCXVI-CCCXVII; L. Giustiniani, *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli*, V. Orsini, Napoli MDCCXCIII, p. 170; id., *Breve contezza delle Accademie istituite nel Regno di Napoli*, Napoli 1801, p. 38; G.V. Gravina, *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 193; P. Mandosio, *Bibliotheca romana seu Romanorum scriptorum centuriae*, F. de Lazaris, Romae 1682-1692, v. II, p. 264, n. 80; P. Manzi, *La tipografia napoletana nel '500 — Annali di Giovanni Carlini e di Tarquino Longo (1593-1620)*, F. Leo S. Olschi, Firenze MCMLXXV, p. 309 e p. 313, n. 64; C. Minieri Riccio, *Cenno storico delle Accademie fiorite nella città di Napoli* (Estratto dall'Archivio storico per le provincie napoletane), Fr. Giannini, Napoli 1879, p. 84; P. Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Stamp. Simoniana, Napoli MDCCLXXVII, p. 271 e V. Orsini, Napoli 1813, p. 306 e p. 308; id., *Vicende della coltura delle Due Sicilie*, V. Orsini, Napoli 1810, v. V, p. 530; P. Pantanelli, *Notizie storiche della terra di Sermoneta*, tip. del Senato, Roma 1911, v. II,

p. 23; C. Tonini, *La coltura letteraria e scientifica in Rimini, dal secolo XIV a' primordi del XIX*, tip. Danesi, Rimini 1884, v. II, p. 77; N. Toppi, *Biblioteca napoletana*, appresso A. Bulifon, Napoli 1678, p. 84.

Una biografia e bibliografia più estesa è finora in: *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana — Società grafica romana, Roma 1973, v. XVI, pp. 157-158; *Enciclopedia dello Spettacolo*, Sadea, Le Maschere, Roma 1954-1968, v. II, p. 1460.

L'autore è ancora ricordato nei seguenti cataloghi: *Catalogo dei libri antichi e rari vendibili in Napoli presso Giuseppe Dura*, Tipografia di G. Cardamone, Napoli 1861, p. 301; *Trésor de livres rares et précieux ou Nouveau dictionnaire bibliographique* par Jean George Théodore Graesse, Görlich, Milano 1950, t. II, p. 11; S.P. e P.H. Michel, *Répertoire des ouvrages imprimés en langue italienne ou XVII siècle, conservés dans les bibliothèques de France*, Arsenal Sainte Genevieve Lyon, F.S. Olshki, Firenze MCMLXX.

Sempre in forma fugace Filippo Caetani è anche citato in opere di carattere generale, quali A. Belloni, *Il Seicento*, in *Storia letteraria italiana*, Vallardi, Milano 1955, p. 348; A. Lisoni, *La drammaturgia italiana nel sec. XVII*, tip. Pellegrini, Parma 1898, p. 41; I. Sanesi, *La Commedia*, Vallardi, Milano 1954, v. II, p. 114.

MARIA LUISA INDINI

POESIA DELLA METAFORA NELLE *COPLAS*  
DI JORGE MANRIQUE

Quando Margherita Morreale, recensendo il volume di G. Cangiotti<sup>1</sup>, affermava che «*las Coplas*, objeto de tantas páginas interpretativas, algunas hermosísimas, carecen todavía de andamios filológicos serios», denunciava una carenza che, di fatto, la vastissima saggistica su Jorge Manrique stentava a colmare, forse in ragione del prevalente fascino sempre esercitato dalle coordinate storico-letterarie e ideologiche emergenti da quella che è una delle più catturanti manifestazioni poetiche di tutti i tempi. Solo di recente i lavori di Pietro Palumbo<sup>2</sup> hanno avviato il discorso in termini rigorosi e preannunciano l'ormai imprescindibile edizione critica delle *Coplas*, tesa a risolvere finalmente l'assetto ecdotico del poemetto.

Tuttavia, mi pare che vada prestata uguale attenzione anche al tessuto strutturale e retorico che, se rappresenta la componente più vistosa — e a volte unica — della produzione medievale, nelle *Coplas* si manifesta in straordinario, preziosissimo connubio con un'autentica espressione di poesia.

Il critico, pertanto, dovrà rilevare l'interconnessione fra tutte le chiavi di lettura cui rinvia la fittissima trama di metafore — ma armonicamente distribuita — e la sua estensione pressocché totalizzante lungo l'arco dell'intero testo poetico. Sorprende, infatti, che persino le pagine critiche più avvedute su Manrique<sup>3</sup> non abbiano colto ade-

<sup>1</sup> M. Morreale, rec. a G. Cangiotti, *Le «Coplas» di Manrique tra Medioevo e Umanesimo*, Bologna 1964, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», 20 (1971), pp. 132-5, part. p. 133.

<sup>2</sup> *L'ordine delle strofe nelle «Coplas por la muerte de su Padre» di Jorge Manrique*, in «Medioevo Romanzo», VIII (1983), pp. 193-215: è un magistrale studio che, districando i nodi della complessa tradizione manoscritta e a stampa e superando le proposte spesso semplicistiche della critica precedente, conferisce la definitiva autorevolezza al testo della *vulgata* contro la lezione dell'*editio princeps*; *Sull'interpretazione di alcuni luoghi delle «Coplas» di Jorge Manrique, ibid.*, IX (1984), pp. 403-20: offre con abbondante documentazione e ricchezza di raffronti i più persuasivi chiarimenti su quelle sezioni di testo che hanno suggerito nel tempo le più disparate proposte esegetiche. Si fa presente che, nell'attesa dell'edizione Palumbo, le citazioni provengono da Jorge Manrique, *Poesía*, Edición de G. Caravaggi, Madrid 1984. Apprezzabile anche l'«edizione» di V. Beltrán Pepió: J. Manrique, *Cancionero y Coplas a la muerte de su padre* (a. c. di), Barcelona 1981.

<sup>3</sup> Pochi, in verità, gli studiosi che si sono soffermati sui fenomeni formali in misura apprezzabile: P. Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires 1962<sup>3</sup>

guatamente un esponente così essenziale della struttura e abbiano, invece, sezionato la mirabile architettura metaforica nei frammenti esegetici funzionali alla loro analisi.

A voler fare l'esempio più significativo, si è spesso determinato così l'impoverimento e la rarefazione della celebre metafora dei fiumi (*copla* terza), punto di partenza obbligato per qualsivoglia approccio a queste strofe, non soltanto perché collocata alle prime battute del loro svolgimento ma soprattutto perché rimane sempre la più densa di potere evocativo e di risonanza sentimentale<sup>4</sup>:

- 25    Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en la mar,  
qu'es el morir;  
allí van los señorios  
derechos a se acabar  
30    e consumir;  
allí los ríos caudales,  
allí los otros medianos  
e más chicos,  
allegados son y iguales,  
35    los que viuen por sus manos  
e los ricos.

Assumerla soltanto, come è stato fatto, in virtù della sua funzione di nucleo paradigmatico, destinato a concentrare i *topoi* che ruotano attorno all'ideologia medievale della *vanitas vanitatum* e del ruolo

(rist. Barcelona 1974), che rimane a tutt'oggi la guida più completa ed equilibrata all'analisi di tutti gli aspetti delle *Coplas*; J. Gilman, *Tres retratos de la muerte en las «Coplas» de Jorge Manrique*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», 20 (1959), pp. 305-24, ora in AA.VV., *El comentario de Textos. La poesía medieval*, Madrid 1983, pp. 276-302, che, nonostante l'epoca della sua redazione, è ancora il saggio che meglio focalizza la funzione delle metafore; M. Pinna, *Jorge Manrique. Poesie*, Firenze 1962 (nel cap. *La fortuna letteraria*, pp. 40-52), il cui pregevole riscontro dei più suggestivi motivi metaforici manriqueñi nella poesia spagnola moderna viene poi confermato e ampliato in *Echi delle «Coplas» di Jorge Manrique nella poesia contemporanea*, in «Filologia Moderna», 1962, pp. 89-99; P.N. Dunn, *Themes and Images in the «Coplas por la Muerte de su Padre» of Jorge Manrique*, in «Medium Aevum», XXXIII (1964), pp. 169-83, l'unico che abbia avvertito gli eccezionali, quasi magici, passaggi del poeta dalle allegorie astratte alle visualizzazioni concrete; A. Serrano de Haro, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid 1975<sup>2</sup>, soprattutto nel cap. *Comunicación al par. Valores particulares: conceptos, metáforas y paralelismo*, pp. 314-21. Piuttosto deludente, invece, per modestia di contenuti e ripetitività di spunti critici ormai ovvi, l'articolo di M. Dabord, *Sur deux allégories des «Coplas» de Jorge Manrique: les fleuves et le chemin*, in «Ibérica» (Cahiers ibériques et ibéro-américains de l'Université de Paris-Sorbonne), 1 (1977), pp. 81-8, che nel titolo lasciava prevedere lo sviluppo più approfondito del tema.

<sup>4</sup> Essa ha mantenuto intatta la sua carica di suggestione nei secoli, tanto che un poeta contemporaneo di solare limpidezza quale Jorge Guillén ne ha suggellato il ricordo nel titolo di una sua raccolta di liriche *...Que van a dar en la mar* (Buenos Aires 1960); come pure se ne coglie l'eco nella malinconica meditazione di Antonio Machado in *Hacia un ocaso radiante*: «...no somos nada. / Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera». Per entrambi cfr. Pinna, *La fortuna*, cit., pp. 46 e 49.

livellatore della morte, ha portato a produrre una quantità di indagini erudite sulle sue fonti remote e prossime<sup>5</sup>, un lungo elenco di raffronti più o meno calzanti con opere coeve<sup>6</sup>, e un'esorbitante riproposizione di concetti-cardine che appartengono a quasi tutta la letteratura medievale, religiosa e profana, col rischio di orientare il lettore alla conclusione, alquanto riduttiva, che Manrique abbia operato pienamente nel solco della tradizione, avvalendosi addirittura di materiali 'a portata di mano'<sup>7</sup>.

La stessa metafora, al contrario, acquista la sua più incisiva e marcata pregnanza, purché sia colta nel processo di contestualizzazione semantica e nell'intarsio degli elementi formali che la definiscono nettamente, come in un tessuto fitto, ma al tempo stesso vaporoso e lieve<sup>8</sup>. Nel progetto di Manrique, questa *copla* non può essere disgiunta dalle due precedenti, che già ne contengono le premesse, né dalla quinta, perché la loro complessiva organizzazione compone un polittico fortemente coeso con evidente funzione di proemio:

## I

- Recuerde el alma dormida,  
abive el seso e despierte  
contemplando  
cómo se passa la vida,  
5    cómo se viene la muerte  
tan callando,  
quán presto se va el plazer,  
cómo, después de acordado, da dolor;  
10    cómo, a nuestro parescer,  
qualquiere tiempo pasado  
fue mejor.

<sup>5</sup> Innumerevoli volte, infatti, si è posto l'accento sulle origini bibliche, classiche, cristiane (e agostiniane in particolare), e più propriamente castigliane dell'idea del fluire del tempo paragonato allo scorrere dei fiumi; in aggiunta agli studi già citati prima, è sufficiente rinviare a A. Castro, *Muerte y belleza. Un recuerdo a Jorge Manrique*, in *Hacia Cervantes*, Madrid 1957 (2<sup>a</sup> ed. 1960), p. 84; A. Cortina, *Jorge Manrique: Cancionero*, Madrid 1960, pp. L-LI; G. Orduña, *Las «Coplas» de Jorge Manrique y el triunfo sobre la muerte: estructura y intencionalidad*, in «Romanische Forschungen», 79 (1967), pp. 139-51, part. p. 141.

<sup>6</sup> Gli accostamenti più frequenti conducono ovviamente a Petrarca, Villon, Ayala e Rojas.

<sup>7</sup> Proprio Gómez Manrique, zio di Don Jorge, nelle *Defunciones* aveva abbondato in analoghe similitudini sulla fugacità del tempo e l'inermità dei beni terreni, oltre ad avere fornito il modello strofico delle *Coplas* (cfr. *Cancionero castellano del siglo XV*, ordenado por R. Foulché-Delbosc, 2 voll., Madrid 1912-15, e J. de Entrambasaguas, *Antología de los Manrique*, Zaragoza 1966).

<sup>8</sup> Mai dimenticate, al riguardo, le parole di Azorín, discutibili finché si vuole ma celebri quasi quanto la metafora in questione: «Jorge Manrique es una cosa etérea, sutil, frágil, quebradiza. Jorge Manrique es un escalofrío ligero que nos sebrecege un momento y nos hace pensar. Jorge Manrique es una ráfaga que lleva nuestro espíritu allá hacia una lontananza ideal» (*Al margen de los clásicos*, Madrid 1953, p. 987).

## II

- Pues si vemos lo presente  
 cómo en un punto s'es ido  
 e acabado,  
 15 si juzgamos sabiamente,  
 daremos lo non venido  
 por pasado.  
 Non se engañe nadi, no,  
 20 pensando que ha de durar  
 lo que espera  
 más que duró lo que vió,  
 pues que todo ha de passar  
 por tal manera.

La prima è connotata dalla sequenza anaforica delle interrogative indirette, prolungata sino al v. 14 della seconda, che introduce una fluttuazione spazio-temporale (presente ⇌ passato ⇌ futuro) affidata a verbi di movimento (*passar, venir, andar*), e dalla posizione epiforica di *mots-clef* in coppie antitetiche (*dormida/despierte, vida/muerte, plazer/dolor*). Vi si inaugura, inoltre, quella che sarà una consuetudine, pressoché ininterrotta nel corso del poema, di porre in risalto nel *pie quebrado*, anche in forte *enjambement* col verso precedente, la significazione più profonda del pensiero che si sta dipanando oppure la più sentita partecipazione emotiva del poeta (vv. 8-9 e 9-10, 11-12); non a caso qui la morte viene presentata nel suo agire silenzioso e traditore, mentre il ricordo del tempo andato è sinonimo di nostalgia: si vedrà, infatti, come saranno questi i due assi portanti su cui si snoderà il componimento, fino alla loro completa fusione<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Vale la pena di richiamare almeno i momenti in cui lo stato emozionale si proietta nel *pie quebrado* con la massima intensità: i vv. 244-246, XXI, dedicati ad Álvaro de Luna, l'odio verso il quale perdura anche dopo la sua miserevole fine, traducendosi in espressione di soddisfatta vendetta (*non cumple que dél se hable, / mas sólo cómo lo vimos / degollado*); e, in splendido, drammaticissimo contrappunto a questi, i vv. 295-300, XXV, riservati agli *hechos grandes* del padre — appena introdotto sulla scena con un altro formidabile *enjambement* (vv. 292-293 *el maestre don Rodrigo / Manrique*) —: *non cumple que los alabe, / pues los vieron, / ni los quiero hazer caros / pues qu'el mundo todo sabe / cuáles fueron*; cui fanno da corollario i vv. 312-313, XXVI (*A los bravos e dañosos, / qué león!*) e i vv. 335-336, XXVIII (*...en el grand amor / de su tierra*), dove non si può fare a meno di scorgere un'intenzionale connessione tra *león* e *su tierra*, tra la forza morale e guerriera di Rodrigo, strenuo difensore del potere monarchico, e la forza che i regni di Castiglia e León fra poco, grazie ai Re Cattolici, eserciteranno nell'auspicata costituzione della grande monarchia spagnola; la punta più elevata, infine, di tale efficacissima tecnica metrico-strofica sarà toccata negli stupendi vv. 395-397, dove il *pie quebrado* e gli *enjambements* giungeranno a coinvolgere due *coplas*, la XXXIII e la XXXIV: *vino la muerte a llamar / a su puerta // diciendo...*

D'altronde, già L. Spitzer, *Dos observaciones sintáctico-estilísticas a las 'Coplas' de Manrique*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», IV (1950), pp. 1-24, studiando l'impiego del «possessivo patetico» (espresso, cioè, con una frase relativa anziché con un aggettivo o un pronome) rilevava in alcuni *pies quebrados* «un maravilloso efecto de onomatopeya sentimental [...] un efecto acústico de eco, de recogimiento estoico, de solemnidad amortiguada» (pp. 9-10). Sugli aspetti più propriamente tecnici del *pie quebrado* cfr. T. Navarro

Nella seconda, mentre si diradano le anafore — ridotte al breve raccordo polisindetico dei vv. 13 e 15 —, si rinsaldano le coppie epiforiche, impreziosite dal gioco sinonimico, antitetico e paronomastico, ancora una volta costruito sull'idea bivalente tempo-movimento: *ido/acabado, presente/no venido/passado, durar/passar*, e anche *durar/duró*.

Ne potrebbe, dunque, conseguire, per la prima *copla*, la lettura delle anafore, piuttosto che come una serie di enunciati assiomatici, come tracce di dubbio e stupore dolorosi da parte dell'umanista che stenta ormai a far suo l'universo di principi inderogabili ereditato dall'ancor solida tradizione medievale, mentre lascia trapelare uno struggente attaccamento proprio a quei fattori umani sulla cui caducità ritiene, però, sia ancora doveroso insistere<sup>10</sup>; e, per la seconda *copla*, può derivare la lettura delle epifore (verbi di durata e/o di transito) come preludio — ma, per ora, in drammatico conflitto — alla rassegnata accettazione di quegli stessi principi irrinunciabili; sarà la terza *copla* che ne fornirà, nella metafora dei fiumi, la compiuta formulazione.

È agevole, quindi, verificare nella terza *copla* la confluenza di entrambi i percorsi stilistico-concettuali avviati nelle prime due: la perfetta calibratura della triplice scansione anaforica (*allí... allí...*

Tomás, *Métrica de las «coplas» de Manrique*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», XV (1961), pp. 169-79, part. p. 174-6 (ora in: *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona 1973, pp. 67-86).

<sup>10</sup> La *copla* XVII è un'emblematica dimostrazione di quanto gli aspetti mondani stiano a cuore al poeta che li esalta nella metafora della grande stagione trobadorica, assunta come lo specchio più illustre degli splendori di quel ceto cortigiano cui egli stesso appartiene. Qui l'antico *ubi sunt?*, intriso dal vibrante accento della commozione personale, acquista il nuovo e moderno significato di elegia della vita:

- ¿Qué se hyzieron las damas,  
 sus tocados e vestidos,  
 195 sus olores?  
 ¿Qué se hizieron las llamas  
 de los fuegos encendidos  
 d'amadores?  
 ¿Qué se hizo aquel trobar,  
 200 las músicas acordadas  
 que tañían?  
 ¿Qué se hizo aquel dançar,  
 aquellas ropas chapadas  
 que traýan?

E, infatti, Salinas (p. 176): «Y es lo extraño en estos versos evocadores de la corte que queriendo ser castigo del engaño de los sentidos y la sensualidad nos acaricien los sentidos, nos empujen a la complacencia en lo sensual»; e Gilman (pp. 280-1): «Las Coplas son una Danza de la vida. Y la clave de la originalidad de Jorge Manrique es justamente ese enaltecimiento gravemente exquisito de la vida en medio de la tradición cuatrocentista de la muerte». Si vedano, poi, M. Liborio, *Contributi alla storia dell'«ubi sunt?»*, in «Cultura neolatina», XX (1960), pp. 142-202, part. pp. 201-2, e M. Morreale, *Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el «¿Ubi sunt?» lleva hasta el «¿Qué fueron sino...?» de Jorge Manrique*, in «Thesaurus», XXX (1975), pp. 471-519.

allí...), ancora collegata a verbi di moto e posta a necessario sostegno dei puntelli ideologici (e, inoltre, il triplice polisindeto anaforico del *pié quebrado*, dove i termini allegorici sfumano quasi impercettibilmente in quelli della realtà umana) e, contemporaneamente, il trattamento dei *mots-clef* in epifora, per cui le rigide coppie oppositive vengono stemperate nei più distesi trinomi in *climax* discendente (*morir/acabar/consumir*; *caudales/medianos/chicos*); ciò si rende possibile in questo passaggio durante il quale l'irreversibile certezza universale — la drammatica antitesi vita/morte — diventa per il poeta contemplabile con distacco, attraverso il filtro rasserenante dell'allegoria, ovvero del convincimento che il vivere e il morire si contemperano nell'unica prospettiva del divenire, della morte=atto della vita stessa, in una riflessione illuminata di fiducia tutta umanistica, che liquida definitivamente le antiche e terrifiche immagini delle Danze macabre.

Ecco, dunque, come la metafora successiva, quella del pellegrinaggio terreno che occupa la quinta *copla*, lungi dal configurarsi come pura tautologia, non può che essere prosecuzione e sviluppo della precedente, e non nucleo centrale di un nuovo ciclo di *coplas* che condurrebbe a leggerci solo un adusato e incolore *topos* religioso<sup>11</sup>:

## V

- Este mundo es el camino  
50 para el otro, qu'es morada  
sin pesar;  
mas cumple tener buen tino  
para andar esta jornada  
sin errar;  
55 partimos quando nascemos,  
andamos mientras vivimos,  
y llegamos  
al tiempo que feneçemos;  
assi que quando morimos  
60 descansamos.

È persino superfluo richiamare gli evidenti collegamenti formali con la terza *copla* anche sotto il profilo delle opzioni lessical-semantiche; quello che, invece, è opportuno sottolineare è come questa strofa

<sup>11</sup> Come vorrebbe Orduña, p. 141, che oppone al primo trittico di *coplas* un secondo trittico (IV, V e VI), dedicato allo sviluppo del tema del *Contemptus mundi*, con l'invocazione a Cristo, il senso dell'esistenza umana nel mondo e la vicenda di Cristo sulla terra. È evidente che lo studioso, pur nel lodevole tentativo di superamento dei tradizionali canoni critici, non riesce a sottrarsi completamente al loro condizionamento, restando vincolato a una lettura schematica delle *coplas* in base alla rigida successione numerica. Non mi pare, infatti, che fra la terza e la quinta la presenza della IV marchi una netta frattura del discorso poetico, giacché il *topos* dell'invocazione è cosa a sé stante: troppo superficiali e frammentari risultano i suoi legami con le strofe seguenti, limitati come sono al richiamo della figura di Cristo e all'attacco *Este mundo...*, che nella quinta e nella sesta introducono argomenti avulsi da tale invocazione.

porti avanti il processo rasserenatore che guida il poeta-cristiano nell'esigenza di non arrestare il cammino dei fiumi all'annientamento del mare, bensì di finalizzare l'immagine del viaggio alla sua proiezione ultraterrena: di qui la dimensione umana della metafora (per altro, già annunciata — s'è detto — nella terza *copla*), la necessità, cioè, di procedere dall'astratto al concreto, in modo che al viaggio sia consentita la consolatoria conclusione dell'approdo.

Dall'affannoso *quán presto se va* e dall'attonito *en un punto s'es ido* al lento *van a dar* e al quieto *descansamos*; dalla *muerte* al *morir*: è questo l'itinerario psicologico e poetico che, mentre pare già definito, in effetti percorrerà tutto il componimento, consacrandone l'eccezionale omogeneità e congruità<sup>12</sup>. Nelle *coplas* seguenti, infatti, nel pieno rispetto di tali premesse, la *muerte* sarà altra cosa dal *morir*.

*Muerte* è l'evento inatteso e sorprendente o, meglio, che può apparire tale se non lo si pensa nella prospettiva de *los ríos* e del *camino*; a tale circostanza è sempre abbinato il senso ossessivo del tempo troppo veloce, della gestualità umana contrassegnata dalla fretta (... *las cosas tras que andamos / y corremos*, vv. 86-87; *pues se va la vida apriessa / como sueño*, vv. 138-139<sup>13</sup>); finché, nella metafora della *çelada* (tredicesima *copla*), *muerte* è un atto proditorio — inevitabile il richiamo ai vv. 5-6 — che alla corsa concitata della vita oppone un termine repentino e che, in uno straordinario ribaltamento dei ruoli, contro l'inganno dei piaceri terreni (e cfr., prima, il v. 88 ... *este mundo traydor*) diviene essa stessa l'inganno:

## XIII

- 145 Los plazer e dulçores  
desta vida trabajada  
que tenemos,  
non son sino corredores,  
e la muerte, la çelada  
150 en que caemos.  
Non mirando a nuestro daño,  
corremos a rienda suelta  
syn parar;  
desque vemos el engaño  
155 e queremos dar la buelta  
no(n) ay lugar.

<sup>12</sup> Il non aver compreso questo *continuum* poetico e intellettuale rende oggi inaccettabile tanta parte della vecchia bibliografia manriqueña (che non è qui il caso di ripercorrere, data la sua vastità e le implicazioni estranee al mio discorso), fondata sull'indebita scissione del componimento in due tronconi, il primo dedicato genericamente al tema della morte e il secondo all'esaltazione della figura paterna, che conduceva inevitabilmente a giudizi negativi sull'intera opera.

<sup>13</sup> L'invito di Manrique a non ingannarsi sulla perdurabilità dei beni di fortuna in una vita breve come sogno approderà — è quasi ovvio rammentarlo — alla lucida consapevolezza del disinganno calderoniano: *Para mi no hay fingimientos; / que, desengañado ya, / sé bien que la vida es sueño*; cfr. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, III, vv. 154-156, in *Obras completas*, t.I, *Dramas*, ed. a c. di Á. Valbuena Briones, Madrid 1966, p. 524.

Sintomatico, anzi, e proprio in ragione di questa drammatica inversione di funzioni, appare il duplice trasferimento dell'azione: dapprima il correre viene trasposto dagli uomini alle cose (*corremos / corredores*<sup>14</sup>) — non è più l'essere umano che insegue illusorie gioie, bensì sono queste ultime a trascinarlo alla cieca verso il baratro —, per poi essere riattribuito agli uomini (*corremos*). L'intenzionale *equivocatio* che, perciò, soggiace alla metafora, se da un lato si adegua all'idea di confusione e disordine suggerita dalla scena bellica, dall'altro torna a riflettere l'incertezza prettamente mondana del poeta e della sua epoca, in bilico tra gradimento e rifiuto dei dogmi tradizionali. A partire da questo momento, infatti, la consapevolezza della morte inganno produce in Manrique un'oscillazione emotiva tra rammarico e rancore, cui si uniforma di volta in volta il susseguirsi incalzante delle metafore, pur sempre coordinate fra loro da un tenace filo di coerenza e consequenzialità.

Così *muerte* è, per un verso, l'ineluttabile vanificatrice delle gerarchie (i fiumi *caudales*, *medianos* e *chicos*):

165 que a papas y emperadores  
e perlados,  
assí los trata la Muerte  
como a los pobres pastores  
de ganados (XIV)

e, più oltre:

265 Tantos duques excelentes,  
tantos marqueses e condes  
e varones  
como vimos tan potentes,  
dí, Muerte, ¿dó los escondes  
270 e traspones? (XXIII)

Ma, per altro verso, essa è sempre inserita in un ordine di meditazioni che tende a escludere la supina accettazione di questo suo potere: la funzione livellatrice diviene, per l'aristocratico, un riprovevole fattore di squilibrio sociale, quello che finisce per sgretolare la facciata smagliante dell'ambiente nobiliare. Il folto elenco delle morti premature di personaggi sia amati sia detestati (Juan II, gli Infanti d'Aragona, Enrique IV, l'Infante Alfonso, Álvaro de Luna, i due *hermanos Maestres*) vuole evidenziare, appunto, la trappola, l'accadimento improvviso e incongruente che trasgredisce le regole dell'esistere.

Da un lato si osserva, allora, come la fine dei fasti di corte, consi-

<sup>14</sup> Sul significato del termine *corredores* si è sviluppata una vera e propria *querelle*, minuziosamente esposta da Palumbo, *Sull'interpretazione*, cit., pp. 409-14, che ne sancisce una volta per tutte il senso militare di «battitori», «scorridori».

derati nel loro complesso quali emblemi di classe, viene sottolineata da metafore della fugacità volte a suscitare un'impressione di progressiva, impalpabile evanescenza:

190 ¿fueron sino devaneos,  
qué fueron sino verduras  
de las eras? (XVI)

¿dónde yremos a buscarlos?  
qué fueron sino rocios  
de los prados? (XIX)

Oppure, quando il discorso si circoscrive a un singolo personaggio, l'immagine è associata a un'idea di moto subitaneo, di gesto irrazionale e sconsiderato:

¡O, juyzio divinal,  
quando más ardía el fuego,  
240 echaste agua! (XX)

¿qué fué sino claridad  
que estando más encendida  
fué amatada? (XXII)

Qui è tutta l'incredulità del poeta, tutto il suo rimpianto<sup>15</sup>, in questa serie di elementi naturali che, in un brevissimo arco di tempo, passano dal massimo rigoglio alla massima fragilità ma che, delegati a visualizzare il destino di ciò che era potente e grandioso, paradossalmente ne dilatano i vividi contorni nel mentre gli si oppongono e lo vanificano<sup>16</sup>. Né è un caso se gli elementi selezionati a formare la sequenza rivelano, a ben guardare, un legame di interdipendenza fondato sulla presenza protagonistica del fuoco/calore: a spegnere l'effimera esistenza delle verdure e della rugiada è la fiamma del sole che inaridisce le une e fa evaporare l'altra, privandole, cioè, dell'acqua che ne ha reso possibile la vita; ma è proprio l'acqua che riesce a spegnere

<sup>15</sup> Più volte si è detto che questi versi richiamano istintivamente il famosissimo *mais où sont les neiges d'antan?* di François Villon; non è opportuno, tuttavia, insistere su tale parallelo, giacché, al di là di una superficiale similarità, è noto quanto distanti siano le spinte ideologiche e comportamentali di Manrique e Villon pur di fronte a tematiche analoghe: cfr. R. Burkart, *Leben, Tod und Jenseits bei Jorge Manrique und François Villon*, Marburg 1931, in *Kölner Rom. Arbeiten*, 1, pp. 271-301, e H. Petriconi, *Villon's Ballade und Manrique's Coplas*, in *Zeit. f. rom. Spr. u. Lit.*, XLIX (1935), pp. 343-60.

<sup>16</sup> Così anche Serrano de Haro, pp. 317-18: «Separados por unos pocos versos las 'verduras de las eras' y el 'rocío de los prados' agrandan la interrogación sobre el destino de fiestas, riquezas y oropeles desvanecidos. La agrandan e la cierran. En la conciencia de todo lector está clavada la inestabilidad y fin de los momentos venturosos; para que no quede en inaprensible sensación es menester que se asiente en una realidad material; no basta con suscitar pena; hay que precisar los límites naturales de toda fugacidad».

il fuoco più ardente nella fornace; e lo stesso fuoco, infine (la *claridad encendida* evoca lo sfavillio di candelabri e torchiere accese), può annientarsi al semplice atto di una mano che spegne le luci<sup>17</sup>. Un comune denominatore, dunque, opportunamente impiegato nell'elaborazione di metafore compattamente dedicate a situazioni complementari (decadenza di classi privilegiate, crollo di singoli uomini eccellenti); ma, ancora una volta, uno stesso elemento si presta a un mirabile gioco di sovvertimento e sovrapposizione dei ruoli, collocandosi dapprima come simbolo attivo — annientatore — e subito dopo come simbolo passivo — vittima —, allo stesso modo dell'acqua che da simbolo passivo diviene simbolo attivo, in un'osmosi reciproca che l'implacabilità del tempo consente e legittima.

In quest'intreccio complesso di rapporti la morte non compare in prima persona, né viene apostrofata direttamente: l'allegoria si è completamente oggettivizzata in forme e colori che sottintendono l'agire *tan callando* della morte e, al contempo, lo distanziano nella lontananza dell'accorato stupore: «Jorge Manrique évita las comparaciones mecánicas y prefiere ahora sugerir la muerte como posibilidad no realizada de una imagen. La muerte es... la causa no expresada de una destrucción no expresada... El verdadero horror de esta muerte se debe a que no tenemos contacto con ella. Sólo es posible sugerirla con metáforas, vislumbrarla como tácita consecuencia de una comparación. Al evitar la descripción horripilante, Manrique logra expresar mejor que ninguno otro poeta español aquello que Maritain llama 'la angustia existencial de fines del siglo XV'»<sup>18</sup>.

E, tuttavia, s'è detto che il rammarico nel poeta si alterna al rancore (anche quest'alternanza è, in definitiva, sintomo palese di angoscia esistenziale; e non è, forse, la riprova di quel tragico dualismo psicologico che, nell'«autunno del Medioevo», correlava l'ossessiva preoccupazione della morte a un appassionato amore per la vita?); ed ecco che la morte rientra prepotentemente in scena coi suoi connotati più negativi — furia devastatrice, gestualità rapace —, riprendendo addirittura le sembianze antropomorfiche del velocissimo arciere tramandate sia dalle fonti bibliche che dall'antichità classica fino all'iconografia del sec. XV:

<sup>17</sup> Ecco perché appaiono, a dir poco, strane affermazioni del tipo: «Curioso que las rosas no acompañen al rocío e al verdor, como en las Coplas a Diego Arias, de Gómez Manrique»; cfr. R. Díaz, *La cortesía de Jorge Manrique con la muerte*, in «Papeles de son Armadans», año XVI, t. LX, n. CLXXIX, pp. 139-48, part. p. 142.

<sup>18</sup> Cfr. Gilman, pp. 286 e 290, cui si deve anche l'acuta osservazione sull'ambiguità semantica che arricchisce la metafora dei vv. 262-264: «el doble sentido de 'nobleza' y 'luz' que tiene la palabra *claridad*. Esto queda patente en el verbo final, *amatar* 'apagar el fuego', donde hay asimismo un juego semántico, pues a través de él se trasluce *matar*... Del juego verbal hemos sido llevados a la imagen, de la claridad al concepto implícito de una final oscuridad sin sentido. Vemos — o mejor, no vemos — la oscuridad» (p. 288).

## XXIV

Las huestes ynumerales,  
los pendones, estandartes  
e vanderas,  
280 los castillos impugnables,  
los muros e valuartes  
e barreras,  
la cava honda, chapada,  
o qualquier otro reparo  
285 ¿qué aprovecha?  
Quando tú vienes ayrada,  
todo lo passas de claro  
con tu flecha.

Ma lo stacco dalle *coplas* precedenti è solo apparente; di fatto, come lì l'elenco degli splendidi emblemi di corte è stato finalizzato a marcare un'incomprensibile sproporzione tra quelli e la loro riduzione ai minimi livelli di fragilità, così adesso l'elenco, riservato — e, quindi, enfatizzato — solo agli emblemi della potenza guerriera enumerati in martellante successione polisindetica, riprende, esasperandola, quella medesima sproporzione: «El poeta acumula todas estas apariencias de poder en 8 versos para oponerlas luego a una acertadísima imagen de la muerte representada en algo tan breve, ligero y agudo como es una flecha... Impresionante efecto, sentir que tantas masas de piedra, tantas láminas de hierro no valen contra una, contra una sola saeta, y que el gran peso, el enorme poderío de la muerte, se condense y afine todo en esa forma leve de una varilla con la punta acerada»<sup>19</sup>.

Fin qui la tensione poetica ha magistralmente governato l'impianto strofico allo scopo di restringere in cerchi concentrici il tema della morte, dall'impersonale principio universale ai concreti esempi personalizzati — e questi, a loro volta, riferiti ora all'individuale ora al collettivo —; e s'è visto, in relazione a ciò, come le metafore abbiano scandito tale passaggio, sia spostandosi anch'esse dall'astratto al sensibile, sia riflettendo gli stati emotivi di Manrique. S'è trattato, però, pur sempre di *muerte*; e, se è vero che la sua fisionomia negativa (benché manifestatasi tanto in termini espliciti che per evidenti sottintesi) ha fatto scaturire, tutto sommato, un inno alla vita, è altresì vero che ha contribuito non poco a mettere a nudo la profonda lacerazione che ancora agita il pensiero dell'uomo e dell'intellettuale tra assenso e rifiuto, tra coscienza cristiana del trascendente e coscienza laica del mondo, tra Medioevo e Umanesimo insomma.

Quando finalmente i cerchi si chiudono nell'unico obiettivo centrale, puntato sulla fine di Don Rodrigo Manrique, la *muerte* cede il

<sup>19</sup> Cfr. Salinas, p. 179.

posto al *morir*<sup>20</sup>. L'elogio della sua vita e delle sue gesta, l'esaltazione delle sue doti morali e militari, mirano, appunto, a far convergere, compendiati in un unico personaggio — il più rappresentativo — i connotati di tutte le figure che finora sono state passate in rassegna, sicché egli si ponga simultaneamente come ultimo esponente della sfilata e come sommo paradigma di un'intera classe.

Tuttavia, proprio durante questo fluire della molteplicità nell'unità, anzi, all'interno di questo processo di fusione e ad esso intrecciato da invisibili ma robustissimi nodi, si compie il definitivo e il più straordinario ribaltamento di ruoli: Rodrigo, infatti, travalicando i suoi tratti di nobile e di eroe in un'eccezionale apertura verso i contrassegni semplicemente umani — quelli che pertengono a tutti gli uomini — finisce nuovamente col rivolgere l'unità verso la molteplicità<sup>21</sup>. La sua morte, giusta e normale conclusione di una vita che ha attuato in piena coerenza le leggi cosmiche dell'esistere, è la fine di tutti (*Nuestras vidas son los ríos...*). Non avviene per aggressione proditoria né sovverte l'ordine delle cose; è, appunto, un *morir* (... *que van a dar en la mar / qu'es el morir*) che non sgomenta, non stupisce, non terrorizza, non suscita né rancore né rimpianto; anzi, è tale che si può giungere a contemplarlo serenamente come un momento della vita stessa<sup>22</sup>.

Il percorso delle metafore ancora una volta si attaglia perfettamente al solco della meditazione. Adesso che la tenuta poetica si adagia sulle linee pacate della narrazione, accantonati i distintivi della fugacità e della fretta che finora esse sono state delegate a rappresentare, tendono a dissolvere la loro precedente affollata presenza. Dapprima sopravvivono in due brevi, efficacissimi lampi che illuminano la grandezza e i rischi delle gesta del padre:

<sup>20</sup> Salinas preferisce paragonare (p. 181) questo processo poetico a una piramide invertita (dall'immortalità-al mortale-ai morti-al morto), secondo la quale «El tino millagroso del poeta se hace evidente». Da tale angolazione è possibile non solo non scorgere frattura alcuna tra la XXIV (con l'immagine della morte-arciere) e la XXV che introduce direttamente sulla scena Don Rodrigo (*Aquél de buenos abrigo, / amado por virtuoso / de la gente, / el maestro don Rodrigo / Manrique, tan famoso / e tan valiente*, vv. 289-294), ma addirittura constatare (p. 179) che la XXV «es una muestra habilísima en el arte de la transición. Estrofa, por así decirlo, bifronte, mira por un lado al desfile de los grandes muertos, a él pertenece; y por otro se desprende delicadamente de ellos, se alza con toda independencia de ser un muerto especialísimo, el muerto de Jorge Manrique, el centro de afección de las Coplas. Y ahora se queda él solo en la elegía».

<sup>21</sup> In Rodrigo, quindi, s'incontrano e si fondono non solo i morti eccellenti, ma «toda la mortalidad se reduce a una muerte; pero esa muerte representa a su vez toda la mortalidad. Así conjuga Jorge Manrique impersonalidad, la visión alta y distante de un alma sobre la vanidad del mundo, y personalidad, la vista conmovida de su padre, muerto, aquí a su lado»; cfr. Salinas, p. 181.

<sup>22</sup> «Vida humana, tiempo, agua, corren coincidentes hacia un mismo término: el espacio sin límites del mar verdadero o de ese inmenso mar de los muertos, de todos los muertos que nos han precedido»; cfr. Salinas, p. 147.

Estas sus viejas estorias  
que con su brazo pintó (XXXI)

Después de puesta la vida  
tantas vezes por su ley  
al tablero (XXXIII);

per convergere, infine, anch'esse, verso l'unità dell'ultima, esaltante immagine: il dialogo-duello tra Muerte e Rodrigo che occupa ben cinque *coplas* (XXXIV-XXXVIII), in cui gli interlocutori-contendenti sono scolpiti come due cavalieri che si fronteggiano da pari a pari, nel rispetto reciproco e in uguale dignità.

Non c'è più traccia degli antichi *Débats* tra Morte e Vita dove, fin dall'inizio, s'intuiva il risultato prevaricatore della prima sulla seconda. Qui la potente drammatizzazione figurata — resa più solenne dal suo svolgersi nell'intimità di un ambiente familiare — si chiude apparentemente senza vincitore e senza vittima. Apparentemente, perché, alla resa dei conti, è Rodrigo che vanifica la possibilità stessa di esistenza della *muerte*, opponendole l'umana fierezza del suo consenso al *morir*<sup>23</sup>:

e consiento en mi morir  
con voluntad plazentera  
clara e pura (XXXVIII).

<sup>23</sup> Nella «significación estilística particular» che Spitzer (*art. cit.*, pp. 15-24) riconosceva all'infinito sostantivato ricorrente in Manrique, il *mi morir* di Rodrigo, letto in chiave esclusivamente religiosa, esclude la fusione individuo/umanità-uno/molteplice, per essere una «muerte cristiana [...] por consiguiente un *mi morir* de un alma sola» e che, per altro, non sarebbe comunicabile al lettore: «es un acto únicamente suyo» (pp. 22-23); è una conclusione piuttosto sconcertante, giacché lo stesso studioso aveva appena notato (p. 15) la congruenza di questo verso con gli iniziali *...en la mar / qu'es el morir!* La perfetta circolarità conferita al poema da questo *morir* viene invece ben colta da Salinas, *Una metáfora en tres tiempos*, in *Ensayos de Literatura hispánica*, Madrid 1958, pp. 177-92, part. p. 172, per il quale la metafora dei fiumi condensa la «aptitud de aceptación objetiva de la vida», così come la fine di Rodrigo denota la «actitud de aceptación de la muerte [che] supone también la aceptación de la vida».



MAY MOUNIAMA

## LE CORPS ET SA PARURE

Dans *La vie de Marianne*, il y a des portraits<sup>1</sup>, des maximes incrustées dans les réflexions dont la narratrice bourre le récit de sa vie. Jeux intellectuels raffinés, cultivés dans les salons précieux, genres pratiqués isolément par les Moralistes, ils interrompent le récit des *Aventures* en y ménageant des îlots, des pauses. Dans ce roman d'analyse où le temps de la réflexion — celui de l'écriture — éclaire, enrichit le temps vécu — les faits racontés; dans cette écriture « subjective » qui tend à la connaissance universelle de l'« humain », ces genres psychologiques, de l'« intériorité » s'inscrivent comme naturellement. Par contre, il n'y a pas beaucoup de descriptions « extérieures » et quand elles existent, elles ne constituent pas des blocs démarquables à l'intérieur du récit, mais sont charriées par son flux. Les lieux, les visages, les objets ne donnent pas lieu à des descriptions « pittoresques », à une exploitation rhétorique du genre<sup>2</sup>. Les lieux sont nommés en fonction des déplacements de Marianne, la maison de Madame Dutour, l'église, le couvent... Ils ne sont pas décrits: ils contiennent les événements qui s'y déroulent, occasionnent les rencontres<sup>3</sup>, s'accordent ou s'opposent au désir ou à l'état d'âme de l'héroïne (l'excitation à l'arrivée, puis la solitude dans les rues parisiennes). La beauté de Marianne qui traverse tout le roman<sup>4</sup> et qui est évoquée avec une complaisance ironique et attendrie à la fois par la Marianne vieillie n'est jamais fixée en un portrait exhautif<sup>5</sup>, mais suggérée par l'effet qu'elle provoque sur les autres, toujours sensibles à son apparition, à la fascination de sa présence physique. *Aimable, charmante, pleine de grâces, air fin et noble, minois fripon*, voilà les attributs un peu vagues de la beauté qui, décrivant d'ailleurs plutôt la physionomie,

<sup>1</sup> Cf. H. Coulet, *Marivaux romancier*, Armand Colin, 1975, p. 317; R. Kars, *Le portrait chez Marivaux. Etude d'un segment textuel. Aspects métadiscursifs, définitionnels, formels*, Rodopi, 1981.

<sup>2</sup> Ce que Fontanier classe comme *topographie* et *prosopographie*, dans *les Figures du discours*, Flammarion, 1968, pp. 424-25.

<sup>3</sup> La rencontre dans l'église est un topos littéraire, mais elle correspond ici à un choix « réaliste » du lieu de rencontre entre des personnes de classes sociales différentes.

<sup>4</sup> Cf. J. Molino, *Orgueil et sympathie chez Marivaux* in « Dix-huitième siècle », n. 14.

<sup>5</sup> Tel qu'on peut en trouver chez R. Chasles, voir par ex., le portrait de Mademoiselle Dupuis in *Les Illustres Françaises*, Les Belles Lettres, 1959, Tome I, p. 16.

appartiennent au registre psychologique plus que physique de la beauté. Plus que d'être immobilisée dans une essence, elle est révélée, subjectivée par les regards d'autrui où elle se déplace comme modelée par leurs phantasmes et se conformant à leur désir. Cela est surtout vrai dans les deux premiers chapitres où Marianne dépend beaucoup des autres et se définit progressivement à leur contact.

Un portrait physique de Marianne est esquissé dans la séquence qui suit la mort de la sœur du curé et passé par le regard de deux hommes. Dans l'hébétude et l'état de prostration qui suit la grande douleur causée par la répétition de la perte originelle — disparition de la deuxième mère — et dans le *peu de souci* de sa personne, le religieux (la seule personne qu'elle connaisse à Paris à l'exception des masques grimaçants des patrons de l'auberge) la réconforte avec une bonne volonté un peu limitée qui s'aide de lieux communs; il l'éclaire sur sa situation et du coup lui fait reprendre conscience d'elle-même, même si c'est une conscience qui s'affole. Elle est *jeune et jolie* et, par conséquent, plus exposée dans l'abandon où elle se retrouve. Ce point de vue d'homme et de religieux auquel elle adhère, puisqu'elle en devient l'image, sera communiqué dans le billet envoyé à Monsieur de Climal pour «exciter» sa charité. Ce dernier, avant de l'accabler sous des discours lourds et charitables dictés par la présence du religieux, lui jette un coup d'œil qui en dit long puisqu'il la rend «honteuse et embarrassée». En montant dans le carrosse qui l'emportera avec lui chez Madame Dutour, elle est devenue conforme à l'image que les deux hommes lui renvoient, c'est-à-dire l'image dont la charité a besoin pour s'exercer: repliée sur elle, osant à peine respirer, le cœur mort, anéantie. Cependant, en tête-à-tête, la face cachée du faux dévôt se révèle: il est badin<sup>6</sup> et a des yeux qui voient. Dans ce miroir qu'il lui tend, la jeune Marianne se transforme, se découvre, se regarde, s'admire. La Marianne vieillie se voit et se décrit telle qu'elle s'est vue dans le regard du premier homme qui l'a regardée: corps morcelé par le désir — toujours un peu fétichiste —, succession d'images rapides, gros-plans privilégiant les parties au tout: mains nues, mains gantées, cheveux châtons, chevelure caressée passionnément, oreille baisée au vol<sup>7</sup>. Le corps souffrant et anéanti de la petite fille se renfloue, s'érige. Au bout de quelques jours, Marianne modelée par le désir de Monsieur de Climal devient «plus forte et plus à son aise», elle

<sup>6</sup> Stewart dit que le jeu mondain — représenté par Mr. de Climal reste incompris de Marianne, ce qui témoigne de sa nature ingénue et incorrompue. En fait elle est «initiée» par Climal, bien qu'elle ne réponde pas à son jeu: elle aime plaire pour plaire. Cf. PH. Stewart, *Le masque et la parole*, José Corti, 1973, p. 271.

<sup>7</sup> A. Fauchery, in *La Destinée féminine dans les romans au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Armand Colin, 1972, remarque que les descriptions du visage et du corps sont décevantes. Certaines parties du corps sont privilégiées: le teint, les cheveux, le front etc... et agissent comme condensateur du contenu érotique.

acquiert «d'autres grâces» et de l'assurance, le pouvoir qu'elle se découvre lui fait perdre sa timidité. Révélée à elle-même comme objet de désir, elle est prête pour la parade amoureuse. Initiée par le regard d'un vieil homme, elle découvre le plaisir de se montrer. Dans le rite de l'exhibition, elle déploiera toute son attractivité<sup>8</sup> capturant ainsi le regard et le cœur de Valville.

D'un point de vue technique, la description physique dans la séquence ne constitue pas un bloc isolé, mais est morcelée et distribuée dans la narration des faits; elle n'est pas ornementale, mais significative: la narratrice ne peut se décrire que telle qu'elle s'est découverte dans le regard de Monsieur de Climal; cette découverte devient partie intégrante de son être, du moins d'une partie importante de sa personnalité: la volonté de plaire et le savoir-faire inhérent à cette volonté; enfin cette prise de conscience d'elle comme objet de désir fera avancer l'intrigue, puisqu'elle s'exhibera, à l'église, avec un grand sens de la mise en scène, donnant à voir, dans une représentation qui se répétera probablement à chaque scène de séduction, des parties élues du corps: un œil, une main nue, un bras rond... et que ce faisant, elle séduira Valville.

Ce que nous avons dit de la description des lieux, des corps, vaut aussi pour les objets. Dans cet ordre, le vêtement que Monsieur de Climal achète à Marianne et qui jouera un rôle important dans sa rencontre avec Valville et avec Madame de Miran<sup>9</sup> n'est pas décrit matériellement. On ne sait rien de sa forme, de sa couleur, ni dans quelles étoffes il est coupé: robe à paniers, velours, brocart ou tulle, dans des teintes pastels comme le voulait la mode pour les jeunes filles? Il est décrit à travers les réactions et les gestes des personnages: l'étoffe doit en être magnifique et de couleur claire, car Toinon n'ose la palper de peur de la tâcher; lorsque la robe est prête, les jeunes filles en restent bouche bée, Marianne de joie, Toinon de dépit; on l'imagine surtout quand Marianne la revêt: «Je me mis donc vite à me coiffer et à m'habiller pour jouir de ma parure. Il me prenait des palpitations en songeant combien j'allais être jolie: ma main m'en tremblait à chaque épingle que j'attachais». Enfin l'habit est présenté, par Marianne, qui l'a choisi, comme étant «noble et modeste, tel qu'il aurait pu convenir à une fille de condition qui n'aurait pas eu de bien»: elle le choisit donc en fonction de ce qu'elle veut paraître, de ce qu'elle croit être même si la mort de ses parents ne lui permet que de le supposer. Le vêtement est un indice de la classe sociale: le choix des étoffes, de la forme, des couleurs est réglementé en fonction de la classe d'appartenance, du

<sup>8</sup> L'attractivité est définie «un ensemble de signes déployés par la femelle et de nature à faire naître le désir chez le mâle», J.D. Vincent, *La biologie des passions*, P.U.F., 1987.

<sup>9</sup> Me. de Miran ainsi que la supérieure se méprendront sur la condition de Marianne à cause de son vêtement aussi bien que de ses manières.

degré de fortune et aussi de l'âge<sup>10</sup>. Le linge n'est pas décrit autrement que «trop beau», «du plus fin», «magnifique», les pièces qui le composent ne sont pas nommées. Ce linge traduit le désir caché de Monsieur de Climal (il est choisi par lui) — couvrir pour mieux découvrir. Il sera d'ailleurs caché puis involontairement déballé devant les yeux de Madame Dutour dont la colère en laisse supposer la valeur et la magnificence (dentelle de Venise?) mais exprime surtout un dépit d'ordre social. Pour Marianne, cet habit et ce linge auront une double fonction: au plan de la psychologie, ils éveillent son narcissisme latent, sa coquetterie et son goût du «travestissement» qu'elle pratiquera en séductrice consommée: «Je me jouais de toutes les façons de plaire, je savais être plusieurs femmes en une. Quand je voulais avoir un air fripon, j'avais un maintien et une parure qui faisaient mon affaire: le lendemain, on me retrouvait avec des grâces tendres, ensuite j'étais une beauté modeste, sérieuse, nonchalante. Je fixais l'homme le plus volage; je dupais son inconstance, parce que tous les jours je lui renouvelais sa maîtresse, et c'était comme s'il en avait changé»<sup>11</sup>. Mais elle n'en est qu'à son premier grand rôle: celui d'une jeune fille de condition en âge de se marier. En effet l'autre fonction de la parure, importante sur le plan de l'intrigue, est qu'elle l'indique comme *fille de condition* (indice conforté par la partie de l'église qu'elle choisit comme lieu de parade: celle réservée aux nobles), et c'est ainsi que Valville la perçoit. Ce qu'il remarque en elle est évidemment sa beauté, mais dans sa perception qui est globale elle est intimement associée à sa condition.

Grâce à l'accident du carrosse qui leur donne l'occasion d'une rencontre rapprochée, Marianne et Valville continuent à ne communiquer que par le regard, alors que chacun d'eux adresse la parole à des tiers, pour cacher son trouble. L'échange visuel, s'il exprime chez tous deux le même contenu de l'attrait réciproque se manifeste par des modalités différentes, car réglées sur des conduites biologiques différenciées: «Je n'osais même le regarder, ce qui faisait que j'en mourrais d'envie: aussi le regardais-je toujours en n'osant, et je ne sais ce que mes yeux lui dirent; mais les siens me firent une réponse si tendre qu'il fallait que les miens l'eussent mérité» (p. 126). Le jeu érotique est mené par Valville (toujours en silence), plus direct, plus actif: contemplation et attouchement du pied blessé, Marianne exposant la nudité du pied qui parachève l'exposition du corps commencé à l'église, feignant l'embaras mais n'en jouissant pas moins d'être vue et de voir furtivement: «Pour moi, je ne disais mot et ne donnais aucun signe des observations clandestines que je faisais sur lui» (p. 128). C'est la phase de la force

<sup>10</sup> Cf. H. Moebius, *La femme à l'âge baroque*, P.U.F., 1980.

<sup>11</sup> Marivaux, *La vie de Marianne in Romans, récits, contes et nouvelles*, La Pléiade, 1949, p. 118.

du désir, de la «hâte des corps»<sup>12</sup>, du charivari hormonal qui se manifestent sous le couvert de la politesse: Marianne se confond en excuses pour le dérangement causé, Valville donne des ordres pour les premiers soins à donner au pied blessé. Cette phase devrait être suivie par ce qu'on pourrait appeler la phase de la *déclaration* où les gestes et les mots doivent s'exprimer par un code social du comportement amoureux: pression de main, baiser, «je vous aime»<sup>13</sup>. Bien qu'il constitue un code social et qu'il soit moins «vrai» que le langage du corps (phase précédente)<sup>14</sup>, l'amour humain doit passer nécessairement par cette phase de la «traduction»<sup>15</sup> pour se faire comprendre clairement et se réaliser. C'est ce que Marianne, la narratrice exprime quand elle écrit: «Valville m'aimait, il ne me l'avait pas encore dit, et il aurait eu le temps de me le dire. Je l'aimais, il l'ignorait du moins, je le croyais, et je n'aurais pas manqué de le lui apprendre. Il aurait eu donc le plaisir de me voir sensible, moi celui de montrer que je l'étais et tous deux, celui de l'être ensemble» (p. 132). En fait ce moment n'advient pas dans la première rencontre, car si Valville se déclare progressivement par les gestes et verbalement, Marianne se retranchera sur la défensive. Si Marianne ne se déclare pas, c'est parce qu'elle est effrayée devant un sentiment qui est nouveau pour elle et par bienséance (du moins c'est ce qu'elle dira à Madame de Miran), mais la raison principale est qu'elle se rend compte qu'elle ne peut répondre à l'amour de Valville, qui s'adresse à elle comme à une fille de condition. L'origine de la méprise est à la fois la personne «fine», la parure et le comportement de Marianne. Avouer à Valville qu'elle n'est qu'une lingère, c'est avouer son «imposture», mettre fin à la déclaration qui aurait tourné court ou qui aurait dévié vers une amourette d'un fils de famille pour une grisette.

Si la parure à elle seule ne séduit pas Valville, elle est le travestissement qui permet la séduction, aussi bien comme ornement du corps que comme indice de condition. Sa fonction de masque, de travestissement est soulignée d'ailleurs dans la scène du parloir du couvent où Valville et Marianne se revoient. Il y a un parallélisme entre les deux rencontres. Dans la deuxième rencontre, elle se montrera telle qu'elle est, elle portera à dessein un négligé, elle dévoilera sa condition de fille sans nom et sans fortune et elle renoncera à Valville.

<sup>12</sup> M.J. Durry, *A propos de Marivaux*, SEDES, 1939.

<sup>13</sup> Cf. Stendhal, *De l'amour*, Garnier - Flammarion, p. 93: «On peut tout dire avec un regard, et cependant on peut toujours nier un regard, car il ne peut être répété textuellement».

<sup>14</sup> J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, José Corti, 1981, p. 107.

<sup>15</sup> «Allez dire à une femme que vous trouvez aimable et pour qui vous sentez de l'amour: «Madame, je vous désire beaucoup, vous me feriez grand plaisir de m'accorder vos faveurs». Vous l'insulteriez elle vous appellera «brutal» Je le répète encore: toute femme entend qu'on la désire, quand on lui dit: «Je vous aime»; et ne vous sait bon gré du «je vous aime» qu'à cause qu'il signifie: «Je vous désire». Marivaux, *J.O.D.*, Garnier, 1969, p. 337.

ROBERTO PASANISI

LORENZO SPIRITO:  
NOTE SULLA POSSIBILE DATA DI NASCITA E SUL NOME  
DUE QUESTIONI PRELIMINARI SUL GUALTIERI

Del Quattrocento umbro Lorenzo Spirito Gualtieri è figura di assoluto rilievo<sup>1</sup>, di fascino inconsueto: rimatore e letterato, rivisse in lui l'immagine archilochea del 'poeta-soldato', diviso tra i furori corruschi delle battaglie e i vacheggiamenti gentili di Fenice, la novella Laura ch'egli cantò nel *Canzoniere* e nel poema omonimo a lei dedicato<sup>2</sup>.

Se sul luogo di nascita del poeta, Perugia, non è lecito nutrire dubbi<sup>3</sup>, controversi sono invece l'anno di nascita e il nome stesso.

Giovan Battista Vermiglioli inizialmente non prende precisa posizione sulla prima *quaestio*<sup>4</sup>; asserisce tuttavia che Spirito non può

<sup>1</sup> «Il letterato e il poeta umbro in volgare più notevole del Quattrocento»: è il parere autorevole di Ignazio Baldelli (*L'Umanesimo volgare in Umbria*, in «Atti del IX Convegno di studi umbri», Gubbio-Perugia 1977, pp. 67-85, p. 78). Per una prima introduzione all'Umanesimo umbro cfr. anche Walter Binni-Natalino Sapegno, *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, Sansoni, Firenze 1968 e Patrizia Bianciardi, *Proposta per un'indagine sull'Umanesimo perugino*, in *Università e tutela dei beni culturali: il contributo degli studi umanistici*, «Atti del convegno promosso dalla facoltà di Magistero in Arezzo dell'Università di Siena», Arezzo-Siena 1977, La Nuova Italia, Firenze, pp. 395-403. Fondamentale è Ignazio Baldelli, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari 1971: alle pp. 419-517, dove è ristampato *Correzioni cinquecentesche ai versi di Lorenzo Spirito*, in «Studi di filologia italiana», IX, 1951, pp. 39-122, è rifuso anche *Altri autografi di Lorenzo Spirito Gualtieri*, in «Studi di filologia italiana», XIII, 1955, pp. 363-364. Per un primo quadro dello status politico e della vita nella Perugia del '400 vd. Abd-el-Kader Salza, *Recensione a Maria Iraci, Lorenzo Spirito Gualtieri*, Campitelli, Foligno 1912, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXIV/190-191, 1914, pp. 191-209, pp. 194-201, con la bibliografia ivi indicata.

Delle opere di Lorenzo Spirito non esistono edizioni moderne; abbiamo invece la ristampa anastatica d'un'edizione perugina del 1482, della quale resta un unico esemplare, conservato alla Stadtbibliothek di Ulm: Lorenzo Spirito Gualtieri, *Il libro delle sorti o libro della ventura*, Volumnia Editrice, Perugia 1980 (il *reprint* contiene anche una scheda biografica di Mario Roncetti).

<sup>2</sup> Secondo il Ciatti (*Delle memorie annali et istoriche delle cose di Perugia raccolte dal molto R.P.M. Felice Ciatti*, vol. I, Perugia 1638, stamp. episcopale), Lorenzo sarebbe stato segretario di Perugia presso Niccolò Piccinino: ma di ciò non abbiamo prova alcuna. Fu invece al servizio di Jacopo Piccinino, l'«altro Marte» del poema omonimo: con lui partecipò a varie battaglie, fin verso il 1458. In quell'anno e nel successivo fu capitano della guardia di palazzo dei Priori, nel 1464 *officialis* della guardia di Perugia. Nel 1472 divenne podestà di Tolentino. Entrato nel favore dei Baglioni, fu priore nel 1472, 1480, 1485 e 1488. Sostenne inoltre numerose ambascerie.

<sup>3</sup> Tutti gli studiosi concordano, dal Vermiglioli al Salza alla Iraci fino al Baldelli.

<sup>4</sup> «L'anno di nascita e le prime sue azioni ci sono ignote del tutto.» (Giovan Battista Vermiglioli, *Memorie di Jacopo Antiquarj e degli studi di amena letteratura esercitati in Perugia nel secolo decimoquinto*, Baduel, Perugia 1813, pp. 179-183, p. 180).

essere quel Lorenzo perugino che, diciassettenne e dottissimo, andò a congratularsi con Niccolò V per la sua elezione (1447)<sup>5</sup>. Ciò sarebbe infatti in aperta contraddizione col fatto incontrovertibile che il Gualtieri fu al servizio di Niccolò Piccinino (morto nel 1446), partecipando fra l'altro alla presa d'Assisi (1442)<sup>6</sup>. Giustamente Vermiglioli prende le distanze da un'erronea affermazione del Canneti: questi, facendo leva su tre versi di Niccolò da Montefalco, l'autore del *Filenico*, ritenne che Lorenzo fosse stato al servizio di Braccio da Montone, defunto nel 1426<sup>7</sup>:

Lorenzo Spirito dal suo patruo Braccio  
devene in alto et s'elevò sui segni  
meritamente, e(t) io ch'el dico el sacco<sup>8</sup>.

Ma qui, come ha ben capito anche il Salza<sup>9</sup>, si allude a Braccio II di Malatesta Baglioni, di cui Niccolò era 'trombectino'.

Stranamente, però, il Vermiglioli sedici anni dopo si ricrede, abbracciando nella *Biografia* l'opinione espressa dalla *Dissertazione apologetica*<sup>10</sup>. Non indica neppure questa volta, comunque, una data precisa.

Abd-el-Kader Salza propone invece di far risalire la nascita di Spirito «al 1425 incirca»<sup>11</sup>. Leggiamo infatti alcuni versi del cap. XX dell'*Altro Marte*, nella lezione del cod. D5 della Comunale di Perugia, ritenuto autografo dallo studioso<sup>12</sup>:

Non sia verso di lui<sup>13</sup> l'animo vostro  
ingrato a torto, ben che morto sia,

<sup>5</sup> Vermiglioli, *Memorie...*, cit., *ibidem*. Dello stesso avviso è Abd-el-Kader Salza, «Lorenzo Spirito Gualtieri rimatore e venturiere perugino del secolo XV», in *Raccolta di studi critici dedicata ad Alessandro D'Ancona festeggiandosi il XL anniversario del suo insegnamento*, Barbera, Firenze 1901, pp. 277-294, pp. 282-283. Cfr., *ex contrario*, Oscar Scalvanti, in «Bollettino della R. Deputazione di storia patria per l'Umbria», IV, p. 100 n. L'episodio è narrato da Enea Silvio Piccolomini nella *Oratio de morte Eugenii IV et creatione Nicolai V* (Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. III, parte II, col. 897).

<sup>6</sup> Lo testimonia lo stesso Lorenzo nel cap. LXVI dell'*Altro Marte*.

<sup>7</sup> *Dissertazione apologetica di D. Pietro Canneti intorno al poema de' quattro Regni, detto altramente il Quadriregio e al vero autore di esso*, Campana, Foligno 1723, p. 33.

<sup>8</sup> Così nel *Filenico*, il canzoniere di Niccolò, contenuto nel cod. 239 della Classense di Ravenna.

<sup>9</sup> Salza, *op. cit.*, pp. 280-281.

<sup>10</sup> Giovan Battista Vermiglioli, *Biografia degli scrittori perugini e notizie delle opere loro*, vol. II, Baduel, Perugia 1829, pp. 296-300, p. 296.

<sup>11</sup> Salza, *op. cit.*, p. 281. D'accordo è Tomaso Parodi, Recensione a Iraci, *op. cit.*, in «La nuova cultura», I, 1913, pp. 507-511.

<sup>12</sup> Il manoscritto è del 1472. Due frammenti del poema, sempre all'Augusta, si leggono nei codd. C8 e H47; altri mss. sono alla Bodleiana di Oxford (Ital. 41), alla Comunale di Verona (1241-1242) ed alla Nazionale di Napoli (XIII C32). Dell'*Altro Marte* esiste anche un'edizione a stampa, pubblicata a Vicenza nel 1489. I versi in questione sono stati editi anche dal Salza, *op. cit.*, p. 281 e dalla Iraci, *op. cit.*, p. 22.

<sup>13</sup> Sc. Braccio.

ché non è morta la penna e l'inchiostro.  
Sentendo io la virtù che il' lui fioria,  
duolmi ch'anze gram tempo non fui nato,  
ché tardo fu per lui la vita mia.  
E ben ch'io non vedesse quillo ornato  
corpo in tante virtù, sua fama sforza  
ch'io l'ami morto e così l'abbio amato.  
Quisto ardente disio non si ramorza  
[...]  
S'elli è amato da me, che mai nol vide,  
che dei esser(e) da voi che 'l conosceste,  
e pare ancor[fa] che 'l suo lumi vi guide?

A questo punto la data fondamentale è la primavera del 1423, quando Braccio da Montone partì per l'ultima volta da Perugia, per trovare poi la morte nell'impresa de L'Aquila. A quella data, come lasciano intendere le terzine citate, Lorenzo era in tenera età o, più probabilmente, non era neppure nato.

Un'altra indicazione cronologica, stavolta precisa, è espressa ai vv. 10-12 del cap. VII del *Pubblico*<sup>14</sup>:

Et dico come fia se no con danni  
lasciar la patria do' io fui creato  
et notrito da poi son già trent'anni.

Lodovico Frati<sup>15</sup>, Vermiglioli<sup>16</sup>, Salza<sup>17</sup> e la Iraci<sup>18</sup> concordano nel ritenere il poema, anch'esso in terzine dantesche, del 1458. Leggiamo infatti i vv. 19-33 del cap. XI, decisivi al riguardo<sup>19</sup>:

Che 'l divo eccelso Conte di Ragona  
terminerà vita in grande stato,  
lasciando il figlio in luogo di corona;  
né già gran tempo ved(e)rai passato,  
ch'al novo re si darà nuovo onore<sup>20</sup>  
dal novo papa che sarà creato.  
Ma ben ti tornerà tutt'in dolore,

<sup>14</sup> La lezione è quella del cod. C17 della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, copia del sec. XVIII: il poema si legge a cc. 435-545. Altri tre manoscritti ne tramandano il testo: cod. 249 della Biblioteca Comunale di Cortona (sec. XV), cod. 600, Fondo Vittorio Emanuele, della Biblioteca Nazionale di Roma e cod. Barb. lat. 3719 della Biblioteca Vaticana.

<sup>15</sup> Lodovico Frati, *Lamento di un istriano per la caduta di Costantinopoli*, in «Archivio storico per Trieste, l'Istria e il Trentino», vol. III, p. 282.

<sup>16</sup> Vermiglioli, *Biografia...*, cit., p. 300.

<sup>17</sup> Salza, *op. cit.*, p. 281 e Recensione, cit., pp. 202-203.

<sup>18</sup> Iraci, *op. cit.*, pp. 95-96.

<sup>19</sup> Dal cod. C17 della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia. I versi citati sono pubblicati anche dalla Iraci, *op. cit.*, p. 96.

<sup>20</sup> Il «nuovo onore» allude all'incoronazione di Ferdinando I da parte del papa Pio II Piccolomini.

perché non terrà in pace 'l suo bel regno<sup>21</sup>,  
sola cagion di ciascun suo signore:  
d'occidente verrà novo disegno  
et metterà l'Italia a tanto impaccio  
che non si troverà mai bon sostegno;  
et quando col favor d'un Fortebraccio  
dei re saranno nel reame a guerra  
che non avran timor di caldo o ghiaccio,

Ora, in uno dei quattro manoscritti che ne tramandano il testo, il cod. Barb. lat. 3719, l'intestazione e la sottoscrizione ugualmente attestano che la composizione del *Publico* risale al 1452. Nei versi prima riportati, però, Lorenzo mostra la conoscenza di avvenimenti ben posteriori a quell'anno: l'eredità della corona di Napoli da Alfonso V il Magnanimo, il «Conte di Ragona» (spentosi il 27 giugno 1458), al figlio naturale Ferdinando I (vv. 19-21); la guerra di questi contro Giovanni d'Angiò (vv. 25-33); il «novo papa», Pio II Piccolomini, «che sarà creato» il 27 agosto 1458, pochissimo tempo dopo l'elezione di Ferdinando (dopo la morte di Callisto III, avvenuta il 6 od 8 agosto 1458, il seggio papale era infatti rimasto vacante, sebbene per poco) (vv. 22-24).

Il lamento non può quindi essere stato scritto prima della fine del 1458: *ergo*, Spirito sarebbe nato nel 1428. Quest'ultima data, però, è inequivocabilmente impugnata da alcuni versi del cap. LXVI dell'*Altro Marte*, l'epopea incompiuta dei Piccinino e dei venturieri umbri del '400<sup>22</sup>:

et io mi ni ricordo giovinecto  
che 'n compagnia del mio padre v'andai:  
io viddi el popul[o] d'Asese restrecto  
dal capitano<sup>23</sup> e sempre giorno a giorno  
teneva la cittade in gran difecto.

Questi versi si riferiscono alla presa di Assisi ad opera di Niccolò Piccinino (1442), alla quale Lorenzo partecipò (o assisté?) in compagnia del padre, ser Cipriano Gualtieri, di professione notaio<sup>24</sup>. Se il poeta perugino fosse nato nel 1428, al vittorioso assedio di Assisi avrebbe avuto soltanto quattordici anni: troppo pochi, invero, per prendere parte a una battaglia. Possibile, ma poco convincente, è che ser Cipriano avesse portato il «giovinecto» con sé soltanto per assistere all'assedio, insomma per fargli fare esperienza dei fatti d'arme, giacché lo destinava alla vita militare.

<sup>21</sup> Si fa riferimento alla guerra di Ferdinando I contro Giovanni d'Angiò, che gli contestava il diritto alla successione sul trono di Alfonso V il Magnanimo.

<sup>22</sup> Dal cod. D5 della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, autografo. I versi riportati sono editi anche da Salza, *op. cit.*, p. 286.

<sup>23</sup> Sc. Niccolò Piccinino.

<sup>24</sup> Nei Catasti perugini appare come *Ser Ciprianus Gualterii Petrutii Nelli* (Archivio Comunale, Perugia, *Catasto vecchio*, Registro II, c. 127 r).

Maria Iraci ipotizza che la data riportata nel codice della Vaticana si riferisca dantescammente non all'anno di composizione del *Publico*, ma a quello in cui Spirito immagina di fare la profezia<sup>25</sup>. Se così fosse, l'Autore sarebbe nato nel 1422. L'argomento della Iraci è ottimo, anche perché s'inquadra bene nell'insieme delle testimonianze. C'è tuttavia un dubbio: avrebbe potuto Lorenzo definirsi «giovinecto» alla presa di Assisi, pur avendo già vent'anni? È il dubbio che prende il Salza<sup>26</sup>. D'altra parte, si potrebbe obiettare che il poeta all'assedio di Assisi i vent'anni poteva non averli ancora compiuti: anche se questo cambierebbe le cose solo di poco.

Alla messe di testimonianze e considerazioni è tuttavia da aggiungere quella fondamentale offerta dal sonetto che porta il numero XXXV in uno dei due manoscritti contenenti il *Canzoniere*<sup>27</sup>. Esso è inedito; lo pubblichiamo qui per la prima volta:

Dal primo di che d'amoroso affanno  
provai quel primo mansüeto peso  
ove io fui vinto e da quilli occhie offeso,  
che senza mai partirse al cor si stanno,

di tempo in tempo e così di anno in anno  
al mezzo di mia vita io son disceso,  
e già m'accorgo che 'l camin ch'io ho preso  
s'a pietà non si move è tutto inganno.

E perciò nel seguir di tanta vita,  
madonna graziosa, vedi e riguarda  
che 'l tempo nostro non sia speso invano:

or[a] che tu sei nell'età tua fiorita,  
fa' che a lo scampo non si abbia tarda  
e(t) al dubbioso fil porge la mano<sup>28</sup>.

È illuminante, per la nostra discussione, il v. 6. Esso, infatti, va rapportato a quanto si legge a c. 66 v dell'H64, dopo i ventuno capitoli della *Finice* e prima dei sonetti:

<sup>25</sup> Iraci, *op. cit.*, pp. 97-99.

<sup>26</sup> Salza, *Recensione*, cit., p. 203.

<sup>27</sup> Il cod. H64 dell'Augusta di Perugia, autografo: esso comprende 209 sonetti, 4 canzoni, 2 sestine ed un capitolo in terza rima. L'altro manoscritto, il cod. Classense 232, comprende 559 sonetti, 12 capitoli, 4 canzoni e 4 sestine: alcuni componimenti del perugino, tuttavia, mancano nel ravennate, ad esso posteriore. Il Classense conterrebbe, secondo la Iraci (*op. cit.*, p. 75), alcune poesie interpolate. «Questo libro», si legge su uno dei fogli che seguono il *Canzoniere*, «fo de Nicolò de Cresanti da Montefalco [...]», il poeta e «trombectino» amico di Lorenzo. In questo codice il sonetto in questione porta il numero 31.

<sup>28</sup> Lo «schema interpretativo» è (2<sup>R</sup> ABBA, 2<sup>R</sup> CDE)<sup>11</sup> (la R all'apice indica che la strofa è ripetuta con le medesime rime, il numero 11 che si tratta di endecasillabi). Da segnalare, sul piano metricologico, la dieresi 7/8 al v. 2, che determina un fittizio ictus secondario (6), e la dieresi 8/9 al v. 13, che dà forma a un endecasillabo dattilico 1,4,7,10. Si noti altresì, sul piano linguistico, la forma perugina «quilli» del v. 3.

Finito il libro chiamato e intitolato Finice  
composto e fatto per me Lorenzo Spirito da per-  
ossia nel mille quattrocento sexanta ono  
Deo gratias Amen

Al rigo sottostante, di altra mano:

Seguitano li Sonetti composti per esso Lorenzo Spirito

Alla fine del *Canzoniere*, poi, sotto l'ultimo sonetto, a c. 151 v, è ribadito: «Finis Laus deo onipotenti MCCCCLXJ».

Dunque, il *Canzoniere* è compiuto nel 1461: i 209 sonetti, le 4 canzoni, le 2 sestine ed il capitolo in terza rima che lo costituiscono saranno stati composti in un arco di tempo ovviamente ampio. Se accettiamo, come anno di nascita del Gualtieri, il 1422, il sonetto in questione risalirebbe al 1457, quando, appunto, Lorenzo sarebbe giunto «nel mezzo del cammin di nostra vita», cioè ai trentacinque anni. La data del 1457, piuttosto tarda, bene si accorda col v. 5 («di tempo in tempo e così di anno in anno») e un po' con tutto il tono del sonetto, petrarchescamente improntato ad una mestizia sofferta, ma ormai placatasi in dolorosa consapevolezza. La data limite, quella del 1461, collocherebbe invece la nascita di Spirito nel 1426. Quest'ultima ipotesi creerebbe qualche problema riguardo alla presenza di Lorenzo alla presa di Assisi: all'epoca il poeta sarebbe stato soltanto sedicenne.

Una data più tarda del 1422, però, meglio si adatterebbe ad un'altra circostanza. Il 17 febbraio 1468 Fenice recò triviale oltraggio a Spirito<sup>29</sup>: e il poeta, in vari componimenti, si lamenta d'un'«offesa» (sonetto 470 del Classense 232), d'«un vil despetto» (son. 471), di «candide man» che «con lor vergogna» lo hanno ingiuriato (son. 474). Lorenzo si duole dell'ingiuria ancora in altri sonetti, come il 473 e il 476, mentre nel 272 — il 'desiderio', attraverso il 'sogno', si fa 'realtà' — immagina le scuse di Fenice. Sono fondamentali per il nostro discorso, in particolare, i vv. 9-12 del son. 474:

Quelle candide man che 'l decim'anno  
ho consacrato in versi e(t) alte strida  
con lor vergogna ingiuriato m'hanno.

<sup>29</sup> «A di 17 ditto [febbraio 1468] nel Rembocco del Salsa la donna de mastro Semone medico [i.e. Fenice] et passando Spirito de ser Cipriano de Gualtiere suo amatore glie bugliò un bacino pieno de [una materia innominabile] in sul capo, de modo che tutto lo imbrattò e puzzava che non li se podea stare apresso: e questo lo fece perché tutto el di la seguitava e non la podea lassare stare»: così la *Cronaca* riportata nel «Bollettino della R. Deputazione di storia patria per l'Umbria», IX, p. 58. Argutamente il Salza: «"A che strazio va chi s'innamora!" avrà petrarchevolmente pensato il rimatore venturiere, ignominiosamente debellato da una femminetta.» (Recensione, cit., p. 209).

Dunque, essendo l'oltraggio del 1468, se qui (e negli altri sonetti) si allude effettivamente a quell'infesta circostanza, l'inizio dell'amore per Fenice risalirebbe al 1458. Se così fosse, tutti i componimenti del cod. H64 attinenti alla bella dama avrebbero come *terminus post quem* il 1458. Dunque anche il son. XXXV esaminato prima (*Dal primo di che d'amoroso affanno*) risalirebbe ad una data ben posteriore all'ipotizzato 1457: forse proprio, ma non oltre, il 1461 («di tempo in tempo e così di anno in anno», v. 5). Ma, ci si potrebbe chiedere, tre anni sono sufficienti per dire «di anno in anno»?

Tutta la *quaestio* si porrebbe diversamente se il «vil despetto» non fosse quello ignominioso del 1468, ma un altro a noi ignoto, il che pure è possibile.

Un altro elemento è ancora da prendere in considerazione per la cronologia del poeta e venturiere perugino: alla c. 145 r del manoscritto dell'Augusta, poco prima del 'capitolo' in terza rima, si legge un sonetto caudato che porta un titolo scritto con altro inchiostro ma probabilmente della stessa mano: *Risposta de la Fenice a lo Spirito*. Esso è inedito; leggiamolo:

Signor, meritamenti io mai non volse  
de l'altrui beneficio essere ingrata,  
né volse sconoscente esser chiamata  
poi che natura el ciel di su mi tolse;

onde per quanto amor da te se colse  
nel mio bel viso ove à l'anima data,  
fammi che io sia, signore, acumentata,  
poi che tua libertà prima se sciolse.

Merita, signor mio, del grande affanno  
lo spirito gentil che in farmi onore  
durò scrivendo già semo al quinto anno:

or che c'è 'l tempo fallo per mio amore,  
per ciò che le suoi man repostata m'anno  
dove sempre si vive e mai se more.

Sollieva il servitore  
prima, per vera se poi si discerna  
che como io fo così m'è fatta eterna<sup>30</sup>.

Decisivo è il v. 11: «durò scrivendo già semo al quinto anno». Se

<sup>30</sup> Si tratta di un sonetto caudato; lo 'schema interpretativo' è (2<sup>R</sup> ABBA; CDC, DCD, dEE)<sup>11</sup>. Si notino l'accento 9 del v. 11, la rima equivoca dei vv. 11:13 e il *bisticcio amore: se more* dei vv. 12:14 ('rima ricca'). «Nella seconda metà del sec. XIV fu soprattutto Antonio Pucci a servirsi per la poesia giocosa di questa forma, che divenne poi la forma tradizionale della poesia burlesca. Nel sec. XVI se ne servi il Berni, per cui essa divenne il tipo tradizionale della *poesia bernesca*.» (Wilhelm Theodor Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, tr. it., Le Monnier, Firenze 1981 [ed. or. Max Hueber, München 1968], p. 131).

l'amore per Fenice inizia nel 1458, allora il sonetto si collocherebbe nel 1462, il che non è possibile. Ciò invaliderebbe le argomentazioni relative ai sonetti 35 e 474, mentre il problema sarebbe risolto se non si identificasse il «vil despetto» col volgare oltraggio del 1468.

Dunque, traendo le conclusioni, diremo *in primis* che Lorenzo nasce fra il 1422 ed il 1426, preferendo, in particolare, le due date estreme. Accetteremo infine, come di gran lunga la più probabile, la data del 1422, d'accordo in questo con la Iraci, seppur con ragioni in gran parte differenti.

A suo favore c'è infatti l'importante argomento relativo al *Publico*, che anche Salza, nella successiva recensione al volume della Iraci, ritiene «buono»<sup>31</sup>. L'obiezione, o meglio il «dubbio» avanzato dallo studioso — Spirito poteva definirsi «giovinecto» a vent'anni? — viene in buona parte a cadere se si considera che in quel verso dell'*Altro Marte* «giovinecto» è in rima (con «restrecto» e «difecto»). Dunque la «tirannia della rima» potrebbe ben aver influito sull'*electio verborum* del poeta, forzandolo ad usare un lessema non del tutto proprio. L'altra possibile obiezione è quella fondata sui sonetti XXXV e 474 e sull'identificazione del «vil despetto» con quello narrato nella *Cronaca*. Come si è visto, però, l'argomentazione viene convincentemente annullata dalla *Risposta de la Fenice a lo Spirito*; e i due sonetti, dell'H64 e del Classense, non hanno in sé nulla che si opponga alla data del 1422.

Sull'anno di morte del Gualtieri, invece, non esistono dubbi: 1° maggio 1496, dunque intorno ai settantaquattro anni<sup>32</sup>.

L'altra questione preliminare su Lorenzo è se 'Spirito' sia nome, cognome o soprannome.

A detta di Vermiglioli, si tratta di nome proprio<sup>33</sup>, incerto è il Salza: «resta tuttavia il dubbio, se si tratti di un secondo nome, o invece di un vero e proprio soprannome, sia che esso gli fosse ritrovato dagli altri, o che egli stesso lo aggiungesse per vezzo al suo nome.»<sup>34</sup> Per Maria Iraci, invece, «deve escludersi in modo assoluto che si tratti di un nome proprio»<sup>35</sup>: ella infatti considera 'Spirito' un soprannome. Agostino Oldoino opina che «Laurentius, ob ingenij acumen, Spiritumque Spiritus cognominatus»<sup>36</sup>. Anche Vittorio Rossi ritiene 'Spirito' soprannome: «Lorenzo Gualtieri detto Lorenzo Spirito da Perugia morto vecchissimo nel 1496»<sup>37</sup>. D'accordo è Arrigo Agostini: «Lorenzo di Ser Ci-

<sup>31</sup> Salza, Recensione, cit., p. 202.

<sup>32</sup> Così risulta dalla Matricola del Collegio del Macello, da un ruolo dei Fratelli dell'Ospedale Grande di Perugia e dagli *Annales Decemvirales*, Biblioteca Comunale Augusta, Perugia 1496, c. 44.

<sup>33</sup> Vermiglioli, *Memorie...*, cit., pp. 179-180.

<sup>34</sup> Salza, *op. cit.*, p. 285.

<sup>35</sup> Iraci, *op. cit.*, p. 19.

<sup>36</sup> *Athenaeum Augustum in quo Perusinarum scripta publice exponuntur studio Augustini Oldoini*, Ciani-Desideri, Perugia 1678, p. 202.

<sup>37</sup> Vittorio Rossi, *Il Quattrocento*, Vallardi, Milano 1898, p. 166.

priano di Gualterio fu soprannominato Spirito»<sup>38</sup>; e ancora: «Lorenzo di Ser Cipriano di Gualterio di Porta San Pietro, Parrocchia S. Silvestro, e figlio di Donna Andrea Matteucci soprannominato Spirito dal sublime acume del suo ingegno, col quale si rese certamente memorabile.»<sup>39</sup>

Esaminiamo in dettaglio le fonti. Un luogo degli *Annales Decemvirales* dice: «vulgariter nuncupatus Spiritus»; ciò non indica affatto, come pensa il Vermiglioli<sup>40</sup>, che 'Spirito' sia un nome proprio. Nel *Catasto vecchio* e ancora negli *Annales Decemvirales* si legge: «Laurentius alias Spiritus»<sup>41</sup> e «Laurentius decto Spirto»<sup>42</sup>. Entrambe le diciture attestano palesemente che 'Spirito' è un soprannome. Tale accezione si accorperebbe perfettamente all'uso del tempo: uno dei tre figli di Lorenzo di cui abbiamo notizia, Francesco, era soprannominato Carbone<sup>43</sup>.

«Talora lo troviamo [invece] chiamato Lorenzo, o Spirito soltanto, o anche Lorenzo Spirito»<sup>44</sup>, né ciò, come giustamente dice la Iraci, «fa nascere contraddizione.»<sup>45</sup> 'Spirito' dovè infatti divenire, col tempo, molto più d'un nome o d'un cognome, dovè divenire proprio il segno distintivo e inequivocabile del poeta perugino. Il soprannome, ovviamente, potrà essersi riferito, invece che all'*ingenij acumen*, come pensava l'Oldoino, all'animosità che sembra aver connotato il carattere e la vita del Gualtieri<sup>46</sup>.

Lui stesso si firma 'Lorenzo Spirito': così, come abbiamo visto, a c. 66 v del cod. H64; così nella nota autografa apposta alla fine del cod. D5 della Comunale di Perugia:

Qui finisci l'ultima parte de l'altro mar-  
scripta per mano de me lorenzo spirito  
in Tolentino retrovandomi io potestà de  
la dicta terra — finito a di vintaquattro  
de dicembre nel mille quattrocento  
settanta doy. Deo gratias. Amen.

Così pure al principio del manoscritto: «per mano de me Lorenzo Spirito da Peroscia»; così, ancora, nella *Supplicatio* che il poeta rivolse nel gennaio del 1496 ai dieci signori dell'Arbitrio: «Lorenzo Spirito de

<sup>38</sup> Arrigo Agostini, *Famiglie perugine*, Archivio di S. Pietro, ms.G.

<sup>39</sup> Arrigo Agostini, *Dizionario perugino*, Archivio di S. Pietro, ms.G.M.

<sup>40</sup> Vermiglioli, *Memorie...*, cit., p. 180.

<sup>41</sup> *Catasto vecchio*, Registro II, c. 127 v e *Annales Decemvirales*, 1485, c. 69 r.

<sup>42</sup> *Annales Decemvirales*, 1486, c. 155 v e 1487, c. 44 r.

<sup>43</sup> Cfr. Salza, *op. cit.*, pp. 291-292 e Iraci, *op. cit.*, pp. 37-38. Come «Francisco Laurentii dicto Spirito di ser Cipriano» è nominato in un documento del 1511 conservato alla Biblioteca Comunale di Perugia, *Buste Mariotti*, T, n. 444. Gli altri due figli di cui conosciamo il nome sono Ovidio ed Apollo.

<sup>44</sup> Salza, *op. cit.*, p. 285.

<sup>45</sup> Iraci, *op. cit.*, p. 19.

<sup>46</sup> Il Vermiglioli lo definisce di «umore indomito e turbolento» (*Biografia...*, cit., p. 298).



ser Cipriano da Peroscia»; anche se, più avanti: «li quali doi, ciò è Spirito et Ovidio<sup>47</sup>, habbiano quello medesimo salario che ha dicto Spirito solo, ciò è non agiognendo più spesa al Comune.»<sup>48</sup>

Come '*Laurentius Spiritus*' è parimenti indicato in un altro interessante luogo degli *Annales Decemvirales*: «M.D.P. cognoscentes ipsi Laurentium Spiritum filium quondam<sup>49</sup> ser Cipriani Gualterii de Perusia virum quidem providum et licteratum gravem et in huiusmodi expertum idoneum esse et sufficientem ad dictum officium exercendum»<sup>50</sup>. Lorenzo fu infatti, dal 1485 alla morte, 'esecutore' ed 'ufficiale' «ad conservationem et augmentum introytuum camere conservatorum et subsidii focalis»<sup>51</sup>. La *Supplicatio* testé letta si riferisce appunto alla richiesta di un aiuto nel suo impiego, per il quale Spirito proponeva il figlio Ovidio.

Un'ulteriore conferma di 'Spirito' soprannome sembra essere data dal v. 10 della già esaminata *Risposta de la Fenice a lo Spirto*; ma rileggiamo tutta la terzina (vv. 9-11): «Merita, signor mio, del grande affanno / lo spirito gentil che in farmi onore / durò scrivendo già semo al quinto anno:». Evidente, come si vede, l'allusione attraverso la *tractio* Spirito/«spirito gentil», che ritorna anche nel sonetto 472 del codice ravennate: «ma non turbate, o spirito gentile».

Ricapitolando, diciamo in conclusione che Lorenzo nasce a Perugia molto probabilmente nel 1422 e che 'Spirito' è un soprannome.

<sup>47</sup> Come si è visto, uno dei figli di Lorenzo.

<sup>48</sup> *Supplicatio Ovidij Laurentij Spiriti in coadiutorem sui patris*, in *Registri dei Brevi del Comune*, Biblioteca Comunale, Perugia, vol. IV, c. 123 r.

<sup>49</sup> «Ser Cipriano ebbe sei figli maschi, e morì quasi certamente alla fine del 1461, o nei primi giorni del 1462.» (Salza, *op. cit.*, p. 284).

<sup>50</sup> *Annales Decemvirales*, 1485, c. 65.

<sup>51</sup> *Annales Decemvirales*, 1485, c. 65.

HARRY REDMAN, JR.

STICKS AND STONES BROKE HIS BONES  
A CURIOUS AND PERSISTENT VARIANT AS TO HOW  
ROLAND DIED AT RONCEVAUX

Everyone who has read the *Chanson de Roland* or the *Rolandslied* knows how Roland, Olivier, and Archbishop Turpin are supposed to have died. As they and their men rode through Roncevaux Valley, they were set upon. In collusion with Ganelon and still smarting from their recent defeat by the Franks' main army, the Saracens swooped down upon the rearguard and annihilated it. Roland is the last to die. No one individual or blow does him in, but cumulative exertion takes its toll. His horse killed, himself hacked and exhausted, the hero tries to destroy his sword, commends his soul to God, and breathes his last. A saddened Charlemagne, arriving too late to save the day, takes the body, as well as the bodies of Olivier and Turpin, and buries them in France. Tried in Aix-la-Chapelle, Ganelon is condemned and quartered.

In literature this has become the standard version of things, especially since 1837 and 1838, when the *Chanson de Roland* and the *Rolandslied* were published. In nineteenth-century French literature, however, there exists another, a rather unexpected account of how Roland met his end. Quite different from the usual one, it has turned out to be very tenacious. By and large it is encountered in works written before 1837, though there are several exceptions. According to this plot, Roland's death had another immediate cause. The Saracens, or maybe somebody else, decided to avoid close combat and, entrenching themselves in the mountains, unleashed a volley of rocks on their victims hemmed in below. The rocks were followed by pine or fir trees rolled down the mountainsides. Thus, far from being hacked to death or dying from exhaustion, Roland and his companions were quite simply crushed beneath the rocks and trees. Within itself, as we shall see, the scenario contains a few variants of its own.

A visual representation of this story line is what greeted visitors to the 1819 Salon, when they paused in front of Achille Michallon's *Mort de Roland*. This striking watercolor depicts the fallen knight dying in Olivier's arms, pulverized by an immense rock. Around him, already dead, are his companions, likewise killed by debris that the Moors, seen swarming about in the distance, have sent careening down a steep mountain. In all likelihood, Michallon's painting had been inspired by an epic published a few years earlier.

The first French writer to utilize this odd scenario was Prince Lucien Bonaparte, Napoleon's brother. His cumbersome epic *Charlemagne* (1814) makes tedious reading, but it is valuable for our purposes. Prince Lucien makes drastic alterations in the usual plot. For one thing, he contends, and rather heatedly, that Charlemagne never set foot in Spain. Roland went, though. Angry, he is presented as having stormed out of his uncle's court, taking with him his friends Olivier and Roger. With them he decides to go to Gascony to help drive out the Mohammedan King Almansor, who has encroached upon the duke's territory. Loup, Duke of Gascony, turns out to be the villain of the piece. Deciding that he does not want Roland's help after all, he conspires with the Mohammedans and, together, they attack the hero and his friends in Roncevaux Valley. Almansor has already set the stage. Trees have been cut down, and boulders are in place on a mountaintop.

Des arbres abattus ont comblé les sentiers;  
Sur tous les mamelons, les roches suspendues  
Peuvent du sein des nues  
Rouler à chaque instant dans le creux des ravins.

The combined Moorish and Gascon armies attack.

Mille rocs, aussitôt détachés à la fois,  
Roulent de toutes parts sur le dos des montagnes,

and the Franks are pounded to death. As Roland tries to scale the mountain in order to reach the spot from which his adversaries are pelting him, the end comes.

..... Et du sein de la nue  
Tombe le roc fatal, ministre de la mort.

Roland asks God to forgive his sins, admits that he has been rash and impulsive, and dies in Olivier's arms. Then Olivier dies, overcome with emotion. Back in Paris, as a result of a duel, Ganelon also dies. As he does so, he admits that there had been a plot against Roland and that he had had a hand in it. He expires full of remorse<sup>1</sup>.

Roland's getting crushed by rocks and trees was next seen in *La Gaule poétique* (1815). In rich poetic prose, *La Gaule poétique* gave its readers an overview, highly idealized, of great moments in Gallic civilization from the Franks' invasion to the end of the seventeenth century. Its author was Louis Antoine François de Marchangy, a prominent

<sup>1</sup> Lucien Bonaparte, *Charlemagne ou l'église délivrée*, I (Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, London 1814), Chants II, IV, VI, and XIII.

Restoration lawyer. Stendhal, Hugo, and Flaubert derided his sentimentalism. To modern tastes he comes across as solemn, pompous, and dated, but many contemporaries, including George Sand, liked his work and said so. The book went through a number of editions.

Even before Marchangy's day, people knew that, lost and gathering dust somewhere, there was supposed to be a *Chanson de Roland*. Marchangy theorized about it a little, then went on to produce a version of the Roland legend that is both intuitive and at times highly poetic. This version, which occurs in *La Gaule poétique's* third volume, is a «Chant funèbre en l'honneur de Roland». The Franks, about to do battle with the Huns, intone it in their late comrade's memory. The dirge relates that, the war in Spain over, Roland bids his men return to their «patrie impatiente». Roland, not his uncle, seems to be in charge. He announces that, with some companions he will bring up the rear, protecting the main army's withdrawal lest the recently defeated Moors seek revenge. The main army soon disappears, and Roland, with Olivier and others, rides along toward the Franch border. The men are in high spirits and, though prepared, do not really expect any untoward incidents. «Tout à coup un bruit sourd fait retentir... des échos sonores. Le preux, sans s'effrayer, lève les yeux et voit la cime des monts hérissée de soldats nombreux». Marchangy tends to think that the soldiers were not Moors but Gascons. Whatever the case, they call out to Roland that he must die. Then, in the intense heat, begins an avalanche of arrows, trees, and stones pouring down upon the hapless French soldiers like a summer hailstorm crushing a harvest. The attackers «font rouler des rochers énormes, qui, dans leur chute, détournent le cours des torrents, entraînent les neiges amoncelées». There is worse to come. Eventually everyone is killed except Roland. Even for this «paladin immortel», it proves too much. Trying to stem the tide of debris, he seizes his sword and thrashes about, pulverizing trees and splitting rocks. It is too late, of course. He is all but dead. While there is no longer an Olivier to urge him to do so, he at last blows his horn, doing it repeatedly. When the main army arrives, Roland, «le plus magnanime et le plus courageux des guerriers», is dead<sup>2</sup>.

Vicomte Charles Victor d'Arincourt was to remember Prince Lucien Bonaparte's epic and Marchangy's prose poem when, in 1818, he published his *Charlemagne ou La Caroléide*<sup>3</sup>. The work is in verse and contains an «Hymne funèbre de Roland». In it the Saracens are

<sup>2</sup> Louis Antoine François de Marchangy, «Chant funèbre en l'honneur de Roland», *La Gaule poétique ou l'histoire de France considérée dans ses rapports avec la poésie, l'éloquence, et les beaux-arts*, III (C.F. Patris, Paris 1819), 11.

<sup>3</sup> Charles Victor d'Arincourt, *Charlemagne ou La Caroléide*, I (Lenormant et al., Paris 1818), 212-215.

the culprits. Charlemagne's Spanish campaign is over, and the French are homewardbound. Nothing is said about a rearguard, but it is clear that Roland and various unnamed companions are at a considerable distance from the main army corps. Olivier is not with his friend in this version. As coincidence would have it, Arlincourt's poem, like the *Chanson de Roland*, is in decasyllabic verse.

Déjà Roland, du fond de l'Ibérie,  
Revient vainqueur au sein de sa patrie:  
Entre deux monts dont le front touche aux cieux,  
Il passe... Hélas! leur somment sourcilleux  
De Sarrasins tout à coup se hérissent...  
Route funeste! au bord du précipice,  
Rocs et sapins qu'arrachent les brigands,  
Sur le guerrier s'écroutent foudroyants.

.....  
.....  
Il sembleroit en ce désordre horrible  
Que l'univers doit périr écroulé,  
Pour qu'il soit dit: — Roland fut ébranlé.

Roland's comrades at arms are soon killed. Alone, Roland tries to scale the mountains. Failing in his attempt, he falls back, draws his sword, and shatters rocks and trees in a wild burst of energy and rage. Finally he blows his horn. Charlemagne hears it and, too late, rushes back. When he gets to Roncevaux Valley, Roland, still blowing the horn, is dying.

... Alors qu'il arrive au torrent,  
Le dernier son expire avec Roland.  
Il est tombé, l'orgueil de la patrie!

The author's viewpoint is that, despite the rocks and trees, no mortal killed this hero.

... Dieu lui seul a pu vaincre Roland.

No less an artist than Horace Vernet illustrated Arlincourt's epic.

Though the dates generally given are different, Vigny's «Le Cor», written in December 1824, was initially published in a keepsake the following year. From the standpoint of literary value, this is the best of the poems presenting Roland as having been pummeled to death beneath a hail of stones and trees clattering down the Pyrenees Mountains. As far as what happens to Roland is concerned, the poet gives us only a smattering of details. Charlemagne's army is heading back toward France, we are told. The soldiers are buoyant. Already, as they canter past the one or two remaining mountains that stand between them and home, they can see the first French towns. Why should they feel anything but secure? After all, «Roland gardait les monts». In spite of Turpin's worrisome premonitions, there is no cause for alarm.

Having been stationed there while in the army, Vigny knew the Pyrenees Mountains well. He does not show us the ambush itself nor the desperate battle that took place in the «sombre vallée». When readers learn what has been happening, the slaughter is virtually over.

Tous les preux étaient morts, mais aucun n'avait fui.

They are lying in the streams, obviously crushed by the rocks that will soon overwhelm their leader. Only Roland, with Olivier at his side, is left standing. Even so, the Moors, entrenched high in the mountains, are afraid of their intended victim in Roncevaux Valley. When a Moor, taunting him, calls out to Roland to surrender, defiantly the hero refuses.

..... Si je me rends,  
Africain, ce sera lorsque les Pyrénées  
Sur l'onde avec leurs corps rouleront entraînées,

he answers. No sooner said than done. «Les voilà», the Moor shouts back.

Et du plus haut des monts un grand rocher roula.  
Il bondit, il roula jusqu'au fond de l'abîme,  
Et de ses pins, dans l'onde, il vint briser la cime.

Roland is not hit and continues to resist. Readers do not see him at the terrible moment when he is constrained, whether at his own or his companion's initiative, to sound his horn. Hearing it, Charlemagne realizes that

..... si Roland  
Appelle à son secours, ce doit être en mourant.

He turns back, but when he reaches the battle site a somber spectacle awaits him. Both Roland and Olivier, in death, are joining their comrades. Turpin sees them lying in a stream,

..... l'un mort, l'autre expirant.  
Tous deux sont écrasés sous une roche noire;  
Le plus fort, dans sa main, élève un cor d'ivoire,  
Son âme en s'exhalant nous appela deux fois.

Apparently Roland had died first, Olivier not breathing his last until the king reaches the spot where the massacre took place. This, more or less, was the scene in Michallon's painting, as it had been in Prince Lucien's poem.

Today Jacques Albin Simon Collin de Plancy is best known for his *Dictionnaire infernal*. A violent anticlerical in his earlier years, he

changed his ways in the 1830s and, probably with collaborators, eventually wrote a vast *Grande Vie des saints*. Since he was interested in the Middle Ages, it was natural enough that he should turn to Charlemagne and write an historical novel, *La Reine Berthe au grand pied et quelques légendes de Charlemagne*, which seems to have been first published in 1842. It had numerous editions. The material on Charlemagne is in an appendix and, for the most part, consists of anecdotes. One of the anecdotes is related in a chapter called «Roncevaux».

According to Collin de Plancy, Charlemagne was spending the winter at Herstal, one of his palaces. To a military council he held at Paderborn came an emir who implored his aid in winning independence from the Mohammedan king of Cordova. In return, the emir pledged to help subdue part of the rest of Spain. Concluding that this would help keep the Moors from his own borders, Charlemagne decided to act. Leaving an army to keep an eye on the Saxons, he hurried to Aquitaine, raised troops there, and invaded Spain. With him were some of the peers. Having conquered all the territory between the Pyrenees Mountains and the Ebro River, he crossed back into Aquitaine, naming Roland, «son neveu, commandant militaire de la Bretagne», to head a contingent bringing up the rear. What happened next is told in rapid prose. «Comme la nombreuse arrière-garde traversait les Pyrénées, lorsqu'elle entra dans la vallée de Roncevaux, elle s'aperçut tout à coup que les gorges des défilés étaient gardées de toutes parts et toutes les montagnes couvertes de soldats qui faisaient rouler sur les nôtres des quartiers de rochers. Ce fut bientôt un horrible champ de mort. Les soldats que commandait l'intrépide Roland gravissaient les rochers pour atteindre l'ennemi. L'ennemi fit la moitié du chemin. Une bataille sanglante se livra... En vain, disent les vieilles traditions, le neveu du roi, le brave Roland, fit retentir les sons puissants de son cor pour demander secours; Charlemagne ne l'entendit point. Roland, dont la force surnaturelle et le courage merveilleux ont été chantés par toute la terre, le brave Roland, de qui la chanson guerrière a si longtemps guidé nos soldats, combattit et mourut dans la vallée de Roncevaux; aucun de ceux qui le suivaient ne survécurent pour apporter la nouvelle de ce carnage». Their work done, the villains absconded. Discovering that the individual responsible for it all had been Loup, Duke of Gascony, Charlemagne tracked him down and had him tried and hanged<sup>4</sup>.

Several features stand out in Collin de Plancy's anecdote. First, there is no Turpin, no Olivier, no Ganelon. If, in telling his story, the author used some of the same plot details that his predecessors had introduced, he relates incidents that the others do not mention, such

<sup>4</sup> Jacques Albin Simon Collin de Plancy, *La Reine Berthe au grand pied* (Putois-Cretté, Paris 1859), pp. 235-236

as the villains' coming part of the way down the mountains to engage their victims in combat. For our purposes, one of the story's most interesting aspects is that, while Roland and his men have boulders hurled down at them, no trees are mentioned. In this particular version, rocks alone kill the French soldiers. At the time Collin de Plancy was writing, the *Chanson de Roland* had been published, and the author appears to refer to it. In constructing his plot, he chose not to use it, obviously.

The next time the basic story is encountered, Olivier is present.

Auguste Barbier told the story in his *Rimes héroïques*, which appeared in 1843. Included in this collection is a sonnet entitled «Roland». Completely in dialogue, it begins in medias res. Facing their enemies, Olivier thinks that help is going to be needed, and he approaches his friend with the idea.

Olivier

Vaillant préfet des Marches de Bretagne,  
Ne vois-tu pas sur les monts accroupis  
Plus de guerriers qu'une vaste campagne  
N'étale aux cieus de verdoyans épis?

Roland

Cher Olivier, je vois sur la montagne  
Un grand amas de païens insoumis,  
Prêts à broyer les vainqueurs de l'Espagne  
Sous l'épaisseur de cent rocs ennemis.

Olivier

Roland, Roland, souffle en ton cor d'ivoire,  
Et que son bruit perçant la gorge noire  
Jusques au roi par les vents soit porté.

Roland

Crier à l'aide, ah! c'est bon pour des femmes,  
Cher Olivier, tirons plutôt nos lames.  
Mieux vaut la mort que telle lâcheté.

Barbier had read the *Chanson de Roland*. Perhaps with its meter in mind, he wrote his poem in ten-syllable lines. More importantly, he remembered that «Roland est preux, mais Olivier est sage». Although he knew the *Chanson de Roland*, he elected to use an important plot element that it does not contain, the pagans eager to

... broyer les vainqueurs de l'Espagne  
Sous l'épaisseur de cent rocs ennemis.

The reader does not see the rocks tumbling down the mountain slopes, but he realizes that the catastrophe is imminent and that Roland and Olivier will be killed. One notices that, as in Collin de Plancy, no trees

are mentioned. Unlike Collin, however, Barbier relies upon the *Chanson de Roland* in having the attackers be Moors rather than Gascons<sup>5</sup>.

In the years that followed, quite a few other French writers, whether in verse or in prose, treated the Roland legend. Most of them, like Albert Glatigny and Théodore de Banville, stuck rather close to the *Chanson de Roland*, which, in pure literature at least, soon came to be viewed as the standard version of what had happened in Roncevaux Valley on 15 August 778. An occasional writer, such as Joseph Autran, would draw his material from the *Pseudo-Turpin Chronicle*. Still, two more authors, before the nineteenth century was over, would revert to the story line that we have been examining, the one according to which Roland had been flattened beneath an avalanche of cascading trees and rocks. One of these authors was Xavier de Ricard, one of the founders of the Parnassian school of poetry.

Early in the 1860s Ricard wrote his version of the Battle of Roncevaux, calling it «La Mort de Rollant»<sup>6</sup>. Perhaps the author's familiarity with the *Chanson de Roland* accounts for his calling Charlemagne «Karl» and Roland «Rollant», though there seems to be no particular reason why Ganelon should be «Ganelon». The author had a good knowledge of the *Chanson de Roland* and drew upon it repeatedly, even down to matters of detail. On the other hand, he did not hesitate to take important liberties with it. As in Arlincourt's «Hymne funèbre de Roland», there is no Olivier in this poem, for example. Nor is there an Archbishop Turpin. Collin de Plancy had not included Olivier and Turpin either, we recall. Ricard has Ganelon propose his stepson for a perilous task, it is true, but, disliking the Saracens as much as the others do, he has not conspired with them. He is never accused, tried, or punished. As far as events in the poem are concerned, there is no reason why he should be. Ricard may have been a trifle anticlerical, it might be noted. Not only is there no Turpin in the poem, but no angels come down, as they do in the *Chanson de Roland*, to take Roland's soul off to Heaven. Similarly, no miracle prolongs the daylight, permitting Charlemagne to pursue and chastise the evildoers.

«La Mort de Rollant» is a story within a story. The enveloping action shows Hugh Capet, during a lull in one of his wars, wandering into a forest and taking refuge in a cave to avoid a storm. Living in the cave is a very old hermit, who, as a boy of fifteen, had accompanied Charlemagne on the Franks' Spanish invasion. When his royal visitor asks him to do so, he recounts the Battle of Roncevaux. The Saracens defeated, Charlemagne and the main army strike out for home, leaving

<sup>5</sup> Auguste Barbier, «Roland», *Rimes héroïques* (P. Masgana, Paris 1843), pp. 21-22, 152.

<sup>6</sup> A text of Ricard's poem is included in Gérard Walch ed., *Anthologie des poètes français contemporains*, I (Librairie Delagrave, Paris 1937), 210-215.

Roland in command of a rearguard. Annoyed that his stepfather has suggested him for this, Roland has nevertheless agreed. Charlemagne rides away troubled by gloomy forebodings.

O morne chevauchée, effroyable et farouche!

Weeping, the emperor pleads with God not to take his nephew.

Readers of Ricard's poem do not witness the massacre. Having been with the main army, the narrator did not witness it himself. That the disaster is taking place is perceived through Charlemagne's reactions to hearing his nephew's horn blown four times.

..... Rollant est en peine,  
et des preux tels que lui n'appellent qu'en mourant,

he shouts, recalling Vigny's observation that

..... si Roland  
Appelle à son secours, ce doit être en mourant.

The blasts become insistent and then grow faint. The last time, the hero appears not to be calling for help anymore but to be announcing that, for him and his companions, the end has come. Riding at full speed ahead of the main army, Charlemagne rushes back to Roncevaux Valley and discovers what has happened. Twenty thousand men lie dead. On a hill near three stones, the emperor finds his nephew, pale and still, lying in the grass, his sword and horn beneath his body, his face turned toward Spain. However, as the hermit tells his guest, the Saracens were not the culprits. The villains were not even soldiers. Instead, the deed was the work of rugged mountain shepherds, «des hommes d'Aquitaine et de Septimanie,»

de vils pâtres déchaux vêtus de brune laine,  
lestes coureurs, toujours présents, absents toujours,  
et qui, traquant nos preux comme ils traquent leurs ours,  
à coups de javelots, de flèches et de pierres,  
tournent en fuite nos batailles les plus fières.

Having done their work, the treacherous shepherders fled into Spain. Pagans are bad, the hermit declares, but these people are worse. They are Christians. The hermit calls upon his visitor, the new king of France, to exterminate them. Or rather their descendants: the venerable hermit is narrating events that took place two hundred years earlier.

And how did the massacre come about? The perpetrators, high up in the mountains, annihilated their victims in the valley below with a cascade of falling rocks and trees.

Du plus haut de ses pics la montagne a croulé:  
 elle git tout entière emmi le val comblé:  
 par vastes éboulis de forêts, ses pinèdes  
 hérissent ce chaos rocheux de longs fûts raides  
 écimés par leur chute en énormes épieux,  
 et, pressés sous ces blocs massifs, vingt mille preux  
 rendent, en longs filets qui courent par les herbes,  
 l'âpre sang qui gonflait leurs poitrines superbes...

In the latter part of the nineteenth century one more poet was to use the rocks-and-trees variant. This was Jean Richepin, who wrote plays and novels as well as poems. His «Le Roncevalais» appeared in *Les Blasphèmes*, a collection that came out in 1884. The author's jeering attitude comes as a shock. Taking a mocking stance, Richepin seems to be saying that, in Roncevaux Valley, Roland got what he deserved. The poet starts out by addressing Charlemagne, then turns his attention to Roland.

Vieil Empereur à la barbe fleurie,  
 A Roncevaux se tient l'hôtellerie  
 Où vont dormir tous tes preux chevaliers  
 Qui plus jamais ne seront réveillés.

.....  
 .....  
 .....

Frappe d'estoc, Roland, frappe de taille:  
 Tu livres là ta dernière bataille.  
 Et ceux qui vont te mettre à leurs genoux,  
 Ce ne sont pas les Sarrasins, c'est nous,  
 Roncevalais fiers et vivants sans règles,  
 Fils des glaciers, frères aînés des aigles.  
 Sonne, Roland, sonne ton olifant!  
 Voici que la montagne se défend.  
 La bonne mère avec nous t'assassine.  
 Nous t'en jetons les lambeaux arrachés.  
 Il pleut des pins. Il grêle des rochers.  
 Sonne, Roland! La montagne t'écrase...  
 Et l'Empereur aura la barbe rase.

Ironically, this hostile poem, like the *Chanson de Roland*, is in decasyllabic verse<sup>7</sup>.

Probably the «hôtellerie» the poet is referring to is not the Roncevaux hospice where pilgrims used to stop but rather the battlefield itself, where Charlemagne's ambushed peers will «sleep» forever. As for the author's «blasphemy», it lies in the poem's irreverent attitude toward a national hero, an attitude that World War I would cause the poet to repudiate. To us, much of the poem's interest lies in its graphic

<sup>7</sup> Jean Richepin, «Le Roncevalais», *Les Blasphèmes* (Charpentier, Paris 1919), pp. 229-230.

presentation, all the more dramatic with its short, clipped sentences, of how Roland died, crushed by a deluge of trees and rocks. We note that, in this poem, the trees are pines. Prince Lucien and Marchangy had not been precise as to what they were. Collin de Plancy and Barbier had not mentioned any. To Arlincourt they were firs. Our final writer has made them pines, as Ricard had done. To Vigny the trees involved were pines also, but instead of being tossed at Roland and Olivier along with the rocks, they had their upper branches and leaves damaged when a boulder went rushing down the mountainside. Perhaps, in the process, some of the trees got dislodged and rolled down the slopes as well, but if this is the case, Vigny's poem does not make it clear. In Richepin's account, the rocks and trees are hurled at the same time. The poet imagines the mountain itself taking a hand in killing the noble paladin, pulling rocks from its own bosom. «La bonne mère», irritated no doubt that the knight has dared hack at her summit creating the Brèche de Roland, is punishing him for his audacity and participating in the execution. But she is not alone, she has allies.

Ce ne sont pas les Sarrasins, c'est nous,  
 Roncevalais fins et vivants sans règles,

who help put the intruder to death. Perhaps Richepin's allusion is to the Gascons or Aquitanians. Maybe it is to the independent, vengeful Basques. Maybe, as the poet appears to suggest, it is quite simply to the local residents who resent the proud knight riding through their territory.

Roland's getting killed by falling rocks and trees rather than dying from exhaustion after the Saracens have fled, as in the *Chanson de Roland*, gives a curious twist to the tale of how the heroic soldier died. No literary source explains it entirely. Several decades earlier, the business of the rocks, but not the trees, found its way into Gabriel Henri Gaillard's *Histoire de Charlemagne*, which appeared in 1782. As this historian saw things, Charlemagne rode into the Iberian Peninsula spurred on by a combination of political and religious motives. His work finished, he turned around and headed for France, leaving a rear-guard behind. As many later writers were to do, Gaillard believed the attackers were Gascons. Their duke swooped down upon the rear-guard, annihilating it. Hemmed in, the soldiers composing it never had a chance. «Les Français», wrote Gaillard, «ne pouvant ni développer leurs forces ni se mettre en bataille ni atteindre un ennemi presque invisible, effrayés par la vue des précipices et par le bruit des torrens, étoient écrasés par de gros rochers qu'on rouloit sur eux du haut des montagnes...»<sup>8</sup> Not a word about trees. Gaillard adds that Charle-

<sup>8</sup> Gabriel Henri Gaillard, *Histoire de Charlemagne*, III (Moutard, Paris 1782), pp. 197-198.

magne apprehended the Duke of Gascony, whom he considered responsible, and hanged him.

As has been pointed out, there is no thoroughly satisfactory literary source for the rocks-and-trees dénouement to the Battle of Roncevaux. What is left, then, is the probability that the basic source was local legend in the Pyrenees Mountains. In the late eighteenth century and into the middle of the nineteenth, a number of writers attest to the existence of oral traditions concerning the events that occurred there: J.F. Boudon de St-Amans, J.P. Picquet, J.J. Faget de Baure, Emile Vignancourt, Heine, and Taine all mention that, based on traditions passed down from generation to generation, the mountaineers had their own notions about Roland and what had happened to him. Unfortunately, no one mentions this specific tradition, assuming this is what it is. In the absence of anything resembling a literary source, however, indigenous lore, transmitted orally from one generation to the next, appears to be the most likely explanation for this curious variant in the Roland legend. Gaillard may have heard it and decided to mention only the rocks, thinking that the trees' inclusion would only tax the story's credibility. In any case, the hero's being crushed beneath an onslaught of falling trees and rocks gives the legend a most unexpected, provocative twist.

VICTORIANO RONCERO LÓPEZ

DEGRADACIÓN CARICATURESCA EN EL *ESTEBANILLO GONZÁLEZ*:  
DOS EJEMPLOS

El hombre renacentista aprendió de la cultura clásica la importancia de la risa, no sólo desde un punto de vista literario o artístico en general, sino también en lo referente a la salud<sup>1</sup>. Esta idea de la risa como medicina estuvo muy extendida en todo nuestro Siglo de Oro hasta el punto de que en *La vida del pícaro* leemos:

porque la enfermedad del cuerpo huye  
de aquellos que procuran risa y ocio<sup>2</sup>.

Para José Antonio Maravall, que se basa en estos versos, algunos fragmentos de *La pícara Justina* y el *Estebanillo*, el pícaro era consciente de que la risa le aseguraba un perfecto estado de salud, para el crítico el buen humor «pertenece al triunfalismo personal del pícaro, que puede vencer tantas dificultades, conservar la salud de un cuerpo fuerte»<sup>3</sup>.

Pero hay, y el *Estebanillo* es una muestra perfecta de ello, otra tradición que influye en el carácter burlesco de la picaresca, o mejor dicho del pícaro: la del bufón o el payaso. Bajtin los califica como «personajes característicos de la cultura cómica de la Edad Media» añade que «según siendo bufones y payasos en todas las circunstancias de su vida»<sup>4</sup>. Los pícaros recogen elementos del bufón para poner en la picota una serie de conceptos como el honor, la religión, la guerra, fuertemente enraizados en la España del siglo XVII. Esteban, consciente de esta tradición, exalta a los bufones, afirmando que la bufonería es:

arte liberal de que tanto han gustado emperadores, reyes y monarcas y que solamente es aborrecida de pelones y miserables; y que tratando los romanos de deste-

<sup>1</sup> Recordemos que Hipócrates en varios de sus tratados de medicina defendía las cualidades curativas de la alegría. Esta idea fue también defendida por el médico español Miguel Sabuco en su *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, cuyo título XXIII lleva como encabezamiento: «Afecto del plazer, contento y alegría, que es una de las tres columnas que sustentan la vida, salud humana». B.A.E., LXV, pp. 342b-343b.

<sup>2</sup> Cito por la edición de A. Bonilla y San Martín en «Revue Hispanique», IX (1902), p. 317, vv. 255-256.

<sup>3</sup> *La literatura picaresca desde la historia social*, Taurus, Madrid 1987 reimpr., p. 632.

<sup>4</sup> Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Universidad, Madrid 1987, p. 13.

rrar todos los bufones, por ser gente vagamunda y inútiles a la república, no pudieron conseguir su intento por alegar todo el Senado y los varones sabios y doctos ser provechosos para decir a sus emperadores libremente los defectos que tenían y las quejas y sentimientos de sus vasallos, y para divertirlos en sus melancolías y tristezas<sup>5</sup>.

Señala en este fragmento el autor los dos principales rasgos de un bufón: el sentido crítico que lo convierte en portavoz de la opinión pública ante el monarca, y su función como «clown» para hacer olvidar a éste las preocupaciones que lo apesadumbran. Estableciendo un paralelo esta es la doble función de la picaresca, y vamos a concretar en el *Estebanillo*: por una parte, encontramos una crítica hacia todo aquello (valores sociales, estamentos) que el autor considera corrupto; así en el *Estebanillo*, como veremos más adelante, se hace mofa de aquellos que se inventaban antepasados para intentar alcanzar la categoría de nobles, de valores como el heroísmo cuyo único premio suele ser la muerte, etc. Pero, y esto es importante, esta crítica viene vestida en un tono cómico, haciéndose eco del verso horaciano «ridentem dicere verum»; también para esto se basaba en la tradición medieval, que permitía en ciertas ocasiones atacar de manera irreverente ciertas instituciones o temas siempre que vinieran expresados en forma bufonesca<sup>6</sup>. Estebanillo, pues, como veremos más adelante, se sirve de su oficio de bufón para burlarse de algunos de los valores más profundamente establecidos de la sociedad de su época, e incluso denigrar a las clases gobernantes; tal es el caso, como muy bien ha destacado Ayerbe-Chaux, de la broma de la castración en el castillo de «Repelmunda»<sup>7</sup>, mostrando «el carácter picaresco y bufonesco de la nobleza que la ordena y aplaude»<sup>8</sup>.

Hay, pues, que entender el humor bufonesco de Estebanillo como una crítica de todos aquellos valores que se encontraban en plena decadencia. No quiero dar a entender que todas las bromas que aparecen a lo largo de la novela tienen este espíritu crítico, algunas de ellas son bromas que Esteban gasta a otros personajes, ocasionándoles en ocasiones daño físico, tal como sucede cuando se hace pasar por barbero y cirujano en Italia<sup>9</sup>. En otros momentos narra bromas que ha

<sup>5</sup> *Vida y hechos de Estebanillo González*, prólogo de Juan Goytisolo, ed., notas y comentario de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Narcea 1971, p. 294. Todas las citas del *Estebanillo* están sacadas de esta edición, por lo que en adelante me limitaré a señalar sólo la página.

<sup>6</sup> Bajtin, *op. cit.*, p. 148, afirma que «el charlatán de feria nunca era acusado de herejía por sus afirmaciones, a condición de que se expresara en forma bufonesca».

<sup>7</sup> pp. 308-314 de la edición citada.

<sup>8</sup> Reinaldo Ayerbe-Chaux, «*Estebanillo González*: la picaresca y la corte», en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, F.U.E., Madrid 1979, p. 743. Páginas antes escribe: «No es la nobleza de sangre la que le abre las puertas de los palacios, ni sus grandiosas acciones, sino que los nobles, en el fondo, son tan pícaros y tan bufones como el propio Estebanillo», p. 741.

<sup>9</sup> pp. 142-148.

sufrido él mismo; tal es el caso del engaño que sufre a manos de unos villanos en Puerto Mayno<sup>10</sup>. De esta manera sigue la tradición de la novela picaresca en la que también se dan estas burlas que sólo quieren provocar la risa en el lector<sup>11</sup>.

Pero no es el objeto de este trabajo analizar estos dos últimos tipos de humor<sup>12</sup>, sino que pretendo centrarme en el análisis de ese humor «bufonesco», que sirve al anónimo autor de bisturí para diseccionar a la sociedad, no sólo española, sino también europea de la época. Alán Francis ha visto muy bien este aspecto del *Estebanillo*:

El autorrebajamiento burlesco de una vida, y en última instancia del sistema político-social que lo creó, se traduce desde las primeras palabras en un plan filosófico y estilístico de referirse de manera abierta o casual a la norma — gran picaresca al comienzo —, luego a lo inadecuado de sus esfuerzos de mantenerla él, y, por fin, recurre al chiste, generalmente a su propia costa. No hay, en fin, desde el principio, ningún intento de respetar de modo automático las tradiciones y valores impuestos desde fuera como abstracciones y leyes consagradas<sup>13</sup>.

En la época en que se escribió la obra, 1645-1646, la sociedad se encontraba en un momento difícil, durante el cual muchas de las instituciones y valores que habían estado vigentes varios siglos se estaban desintegrando<sup>14</sup>, por tanto la crítica de Estebanillo tenía que ser también destructora, y en ocasiones el humor había de ser corrosivo<sup>15</sup>. Es por esto que algunos críticos han acusado al autor de cinismo, cuando en realidad es un producto de una época cínica, en la que el único recurso era adaptarse a las circunstancias y olvidarse de unos ideales obsoletos: su visión del mundo ha de ser, pues, «materialista y empírica, y sus necesidades personales son siempre económicas, sociales y psicológicas; nunca son metafísicas»<sup>16</sup>.

<sup>10</sup> pp. 101-104.

<sup>11</sup> José Antonio Maravall define así estos dos tipos de risa: «De un lado, la risa que produce en el mismo pícaro al contemplar o al recordar la escarnecedora burla que ha hecho de otros personajes, vengativamente de ordinario, y siempre llevado de un impulso de hacer daño. De otro lado, la risa que las dificultades, los fracasos, tal vez los golpes que caen sobre el pícaro, la consideración del daño que recibe y del dolor moral y físico que ello le produce, despiertan en el público que sigue sus aventuras», *op. cit.*, p. 633.

<sup>12</sup> Un buen resumen sobre este tema puede verse en José A. Maravall, *op. cit.*, pp. 631-638.

<sup>13</sup> *Picaresca, decadencia, historia. Aproximación a una realidad histórico-literaria*, Gredos, Madrid 1978, pp. 196-197.

<sup>14</sup> Por esas mismas fechas escribía Quevedo a su amigo Francisco de Oviedo: «Muy malas nuevas se escriben de todas partes, y muy rematadas; y lo peor es que todos las esperaban así. Esto, señor don Francisco, ni sé si se va acabando ni si se acabó. Dios lo sabe; que hay muchas cosas que, pareciendo que existen y tienen ser, ya no son nada sino un vocablo y una figura». Francisco de Quevedo, *Obras completas. Prosa*, ed. de Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid 1932, p. 1616.

<sup>15</sup> Alexander A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Gredos, Madrid 1971, p. 126 afirma que Estebanillo González «es un libro sin corazón. Estebanillo no toma nada en serio, ni siquiera su propia alma».

<sup>16</sup> Nicholas Spadaccini, «Las 'vidas' picarescas en Estebanillo González», *La picaresca. Orígenes...*, pp. 759-760.



En varios momentos en la novela el humor se torna caricaturesco; la realidad aparece deformada. Esteban se complace en degradar, caricaturizando, ciertas situaciones. No le basta con hacer bromas sobre el tema, sino que ha de rebajarlo, provocar en el lector la sensación de la inutilidad, del vacío de esos valores que conformaban el caparazón ideológico de la sociedad de los siglos XVI y XVII. Para llevar a cabo esto utiliza el lenguaje, juega con él para crear un mundo infrahumano en el que lo real se confunde con lo irreal, recordando en algunos momentos el humor de Quevedo «sans le nerf du maître»<sup>17</sup>. Coloca en el mismo plano la historia, la literatura y las leyendas populares, animaliza a los seres humanos, utiliza nombres de alimentos para describir las batallas; todo ello para demostrar lo ilógico e infrahumano de la sociedad de la época, a la que somete a lo que podríamos denominar «degradación caricaturesca».

Para comprender mejor esta «degradación caricaturesca» voy a analizar dos fragmentos en los que el autor hace uso de este recurso: el primero de ellos tiene como tema el linaje, el segundo, la guerra.

que yo era mayorazgo de su casa y descendiente del conde Fernán Gonzales, cuyo apellido me había dado por línea recta de Barón; y por parte de hembra, del ilustre y antiguo solar de los Muñatones, cuyos varones insignes fueron conquistadores de Cuacos y Jarandilla, y los que en batalla campal prendieron la serrana de la Vera y descubrieron el archipiélago de las Batuecas; y que una tía mía había dado leche al infante don Pelayo, antes que se retirara al valle de Covadonga; y otra había amortajado al mancebito Pedrarias, siendo dueña de honor de la infanta doña Urraca (pp. 76-77).

El tema del linaje está presente en todas las novelas picarescas. Ya en el *Lazarillo* el origen vil de los padres del «héroe» condiciona su manera de actuar<sup>18</sup>. Pero es en el *Guzmán de Alfarache* donde el tema de los ascendientes adquiere más importancia para el desarrollo de la novela, aunque aquí el tratamiento es, por así decirlo, serio a Alemán se le escapan una serie de rasgos cómicos, cuando Guzmán afirma:

Los cognombres, pues eran como quiera, yo certifico que procuré apoyarla con lo mejor que pudo, dándole más casas nobles que pudiera un rey de armas, y fuera repetirlas una letanía. A los Guzmanes era donde se inclinaba más, y certifiqué en secreto mi madre que a su parecer, según le ditaba su conciencia y para descargo

<sup>17</sup> Marcel Bataillon, *Le roman picaresque*, La Renaissance du Livre, Paris 1931, p. 34.

<sup>18</sup> Fernando Lázaro Carreter, «Construcción y sentido del *Lazarillo de Tormes*», en *'Lazarillo de Tormes' en la picaresca*, Ariel, Barcelona 1983, 2ª edición, pp. 107-108, afirma que «el héroe no desciende nunca de tanta vileza y, al darle ese origen — padre ladrón y madre amancebada — nuestro escritor estaba creando una nueva dinastía de héroes. Y ello, porque le importaba mostrar que el de vil raza siempre retrae de donde viene».

della, creía, por algunas indirectas, haber sido hija de un caballero, deudo cercano a los duques de Medinasiona<sup>19</sup>.

Es en *La pícara Justina* donde por primera vez se presenta de forma burlesca el tema del linaje. López de Ubeda creó un personaje que no se recata en insinuar sus orígenes judaicos, incluso quiere hacerse pasar por morisca para recibir una herencia; Marcel Bataillon ve este hecho como una «cynique manière de se moquer des espagnols qui cachent l'existence de leurs ascendants maures ou juifs pour prouver leur pureté»<sup>20</sup>. En el capítulo II que significativamente titula «Del abo-lengo alegre» la misma Justina nos avisa sobre la falsedad del linaje:

Mas, ¿qué hago? ¿Historia de linaje, y linaje propio, he de escribir? ¿Quién creará que no he de decir más mentiras que letras? Que si el pintar, que es poco más que acaso, es al tanto del querer, el hacerse uno honrado, que es cosa tan pretendida, ¿quién habrá que no la ajuste con su gusto, aunque sea necesario desbaratar la verdad para que venga al justo»<sup>21</sup>.

Más adelante encontramos un hilarante párrafo en el que se burla de todos aquellos que pretenden subir socialmente con engaños<sup>22</sup>.

Es en esta tradición en la que entronca *Estebanillo*. Su sátira no será tan directa como la de López de Ubeda, pero no por ello tendrá menos fuerza. Estebanillo nos introduce momentos antes en el tema cuando nos describe, de manera quevedesca, la ejecutoria de su padre: «Tenía una ejecutoria tan antigua, que ni él la acertaba a leer, ni nadie se atrevía a tocarla, por no engrasarse en la espesura de sus desafloradas cintas y arrugados pergaminos, ni los ratones a roerla, por no morir rabiando de achaque de esterilidad» (p. 74).

Analícemos ahora detenidamente el fragmento. El primer indicio de que nos encontramos ante un texto burlesco nos lo da el hecho de que una mujer de no buena reputación considere a su hijo como

<sup>19</sup> Cito el *Guzmán de Alfarache* por *La novela picaresca española*, I, Edición, introducción y notas de Francisco Rico, Planeta, Barcelona 1970, 2ª ed., p. 144. Para el tema del linaje en el *Guzmán* es muy interesante el libro de Benito Brancaforte, *Guzmán de Alfarache: ¿Conversión o proceso de degradación?*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison 1980, pp. 163-176.

<sup>20</sup> *Les nouveaux chrétiens dans l'essor du roman picaresque*, *Neophilologus* XLVIII (1964), p. 291.

<sup>21</sup> Cito *La pícara Justina* por *La novela picaresca española*, Estudio preliminar, selección, prólogos y notas por Angel Valbuena y Prat, Aguilar, Madrid 1946, 2ª ed., p. 730a.

<sup>22</sup> «Yo confieso que es éste un tiempo en el que el zapatero, porque tiene calidad se llama Zapata, y el pastelero gordo, Godo; el que enriqueció, Enriquez y el que es más rico Manrique; el ladrón a quien le lució lo que hurtó, Hurtado; el que adquirió hacienda con trampas y mentiras, Mendoza; el sastre, que a puro hurtar girones fue marqués de paño infiel, Girón; el herrador aparroquiado, Herrera; el próspero ganadero de ovejas y cabras, Cabrera; el vaquero, rico de cabezas irracionales u pobre de la racional, Cabeza de Vaca; y el a caudalado morisco, Mora; y el que acuña moneda, Acuña; quien goza dinero, Guzmán». *Ibidem*, p. 731a-b.

descendiente del primer conde castellano. La figura de Fernán González gozaba de una larga tradición literaria; basta recordar el poema épico medieval y algunos romances, como el que comienza «Buen conde Fernán González»<sup>23</sup>. Ciertamente un escritor tan «impuesto en letras seiscentistas»<sup>24</sup> debía conocer perfectamente esta tradición, y el que su «héroe» tuviera el mismo apellido le ayudó en su propósito burlesco. Pero no acaba aquí la burla con el conde, sino que la madre de Estebanillo declara a éste descendiente «por línea recta de Barón», creando un juego de palabras, basado en la homofonía de «barón»: varón, persona del sexo masculino; y barón, título nobiliario.

Esto es todo lo que Estebanillo o, mejor dicho, su madre nos cuenta de los ascendientes de su marido. Si el antepasado de nuestro héroe por vía paterna, aunque teñido de un sentido burlesco, era personaje histórico, los de su madre sólo existen en la tradición popular o en la literatura. Lo primero que nos dice el autor es que la madre descendía del «ilustre y antiguo solar de los Muñatones». Spadaccini y Zahareas en su edición del *Estebanillo* afirman que «no se sabe algo concreto de este nombre que suena, sin embargo, plebeyo»<sup>25</sup>. El nombre de Muñatones era conocido, como lo demuestra la aparición de un «sabio Muñatón» en el *Quijote*<sup>26</sup> y la existencia de un entremés de Quevedo titulado *Entremés de la vieja Muñatones*, en el que se la retrata como a una descendiente de Celestina<sup>27</sup>, basándose en esto concluye Eugenio Asensio: «Muñatones — y Muñatón —, además de apellidos auténticos, designaban a los profesionales de la hechicería, contigua con la alcahuetería»<sup>28</sup>. De esta manera, los antepasados de Estebanillo eran hechiceros y alcahuetes, pero siguiendo con el tono de humor degradante Esteban caracteriza el solar de sus ancestros de «ilustre y antiguo»; es decir, lo equipara al de aquellos nobles castellanos que pretendían descender de los nobles godos.

Pero el autor ahonda más en el proceso de degradación caricaturesca: los «varones insignes» del solar de los Muñatones conquistaron Cuacos y Jarandilla. Lo primero que nos sorprende es la calificación de «varones insignes» para personas relacionadas con la hechicería y la alcahuetería, aunque entra dentro de ese rebajamiento al que Estebanillo somete a los nobles. El principal problema para la total com-

<sup>23</sup> Número 704 del *Romancero general* de Durán.

<sup>24</sup> Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona 1976, 2ª ed., p. 137.

<sup>25</sup> *Vida y hechos de Estebanillo González*, I, Edición de Nicholas Spadaccini y Anthony Zahareas, Castalia, Madrid 1978, p. 152 n.

<sup>26</sup> Parte I, cap. 7.

<sup>27</sup> Vid. la edición del entremés en Francisco de Quevedo, *Obra poética*, IV, Edición de José Manuel Blecuca, Castalia, Madrid 1981, pp. 57-62. El mismo Quevedo dedica un título a «la madre Muñatones de la Sierra», en el que se la caracteriza como hechicera (poema 598 de la edición de Blecuca).

<sup>28</sup> *Itinerario del entremés*, Gredos, Madrid 1965, pp. 216-217.

preensión de este fragmento aparece cuando intentamos adivinar el sentido de «conquistadores de Cuacos y Jarandilla». Ninguno de los modernos editores de la obra ha dado con una explicación convincente: Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid creen que puede estar relacionado con el refrán recogido por Correas: «En Kuakos, zebollas; en Xarandilla, ollas»<sup>29</sup>; Spadaccini y Zahareas afirman que son dos «villas de la provincia de Cáceres. Los antepasados de Estebanillo participaron en la reconquista de Extremadura»<sup>30</sup>. Ninguna de estas dos teorías nos ayudan a solucionar el problema, porque si aceptamos estas explicaciones la aparición de estos dos nombres de villas rompería el esquema caricaturesco del párrafo. Hay un detalle que se ha escapado a estos editores y que nos da la clave para comprender la intención del autor: ambas villas están cerca del monasterio de Yuste. Me parece a la vista de este dato que el autor pretendía demostrar la «nobleza» de los antepasados de Estebanillo haciéndolos conquistadores de Cuacos<sup>31</sup>, de donde se abastecía de víveres el monasterio, y Jarandilla, villa en la que se alojó Carlos V durante cuatro meses hasta que pudo alojarse en Yuste. Sería, pues, una manera cómica de equipararse al Emperador, puesto que sus antepasados habían conquistado las tierras en las que pasaría éste sus últimos años. No olvidemos que no es esta la única vez en que compara sus acciones con las de Carlos V; de una forma explícita al final de la novela establece un paralelismo entre su retiro a una casa de juego en Nápoles y el del Emperador a Yuste<sup>32</sup>.

Estos mismos «varones insignes» capturaron en «batalla campal» a la serrana de la Vera. Estebanillo en este proceso caricaturesco da un paso más convirtiendo a sus antepasados en vencedores de un personaje folklórico de la misma zona de Cuacos y Jarandilla, de una labradora convertida en bandolera<sup>33</sup>. Si en lo referente a los antepasados de sus padres Estebanillo se ha basado en la historia, cuando pasa revista a los de la madre no existe esta conexión histórica; son o personajes de leyenda o folklore popular, o personajes anónimos. El siguiente hecho de estos «varones insignes» es el descubrimiento del archipiélago de las Batuecas, lugar que en el siglo XVII estaba cubierto de un halo de leyenda, ya que se pensaba que era un país oculto habitado por

<sup>29</sup> *Ed. cit.*, p. 76 n.

<sup>30</sup> *Ed. cit.*, I, p. 152 n.

<sup>31</sup> Cuacos aparece citada por Azedo de Barrueza en su romance: *Relación de la entrada que Carlos V, emperador, hizo en Yuste*.

<sup>32</sup> «Me acordé de haber leído como en aquel mismo puesto el invencible Emperador Carlos Quinto, por hallarse enfermo de la gota y fatigado de los trabajos de la guerra, hizo renunciación de su imperio y reinos y se fue a Yuste a retirarse y a tener quietud. Y queriendo aprovecharme de tan grandioso ejemplar, por verme enfermo del mismo achaque y fatigado de los trabajos de la paz, y por ver que se me va pasando la juventud y que me voy acercando a la vejez, propuse de abreviar con más eficacia para irme a retirar y a tener sosiego en aquel ameno y deleitoso Yuste de la gran ciudad de Nápoles» (p. 496).

<sup>33</sup> Recordemos que Lope de Vega y Vélez de Guevara llevaron su leyenda al teatro.

gentes extrañas. Dando un paso más en la burla unos «imaginarios» antepasados descubren un «imaginario archipiélago».

Ya hemos visto cómo el autor para burlarse de los afanes de nobleza de sus contemporáneos se ha inventado unos antepasados nobles y conquistadores, bien es cierto que los territorios conquistados pertenecen al campo de la leyenda y de la imaginación popular. Pero en los dos últimos antepasados de los que nos habla se pierde la idea de la nobleza: una de ellas había dado leche a don Pelayo y la otra había amortajado a Pedrarias; la vida y la muerte, el principio y final de dos héroes rodeados de una aureola mítica, sobre todo en lo que se refiere al noble godo, cuya alusión le sirve al autor para denostar aquella obsesión por demostrar la nobleza de sangre, aunque hay en ello una crítica encubierta: si los padres de Estebanillo tenían una historia turbia (él un ladrón; ella una mujer de dudosa moralidad) y sus antepasados sirvieron a nobles godos, éstos no debían tener una sangre tan limpia como presumían.

El último personaje noble al que hace mención el autor es el «mancebito Pedrarias», que aparece en el ciclo de romance del cerco de Zamora, de donde a todas luces lo tomó el autor del *Estebanillo*:

El hijo de Arias Gonzalo,  
el mancebito Pedrarias,  
para responder a un reto  
velando estaba unas armas.  
Era su padre el padrino,  
la madrina doña Urraca<sup>34</sup>.

Obsérvese que el adjetivo con el que se describe a Pedrarias es el mismo del romance, como también la aparición de doña Urraca, hija del rey Fernando I. El autor ha vuelto aquí a unir historia y literatura con un propósito humorístico. Incluso, y es bastante significativo, termina la relación de sus antepasados con una mención a la muerte: su tía amortajó al héroe.

El ciclo se ha cerrado: si empezó hablando de Fernán González de quien le hace pariente el apellido, continuó con alcahuetes y hechiceros, conquistadores y vencedores de territorios y gentes de leyenda, va a terminar con la antinomia vida-muerte.

La acción de la novela transcurre, en su mayor parte, durante la Guerra de los Treinta Años y, por tanto, el tema de la guerra es de los predominantes en la obra. En el *Estebanillo* notamos un cambio de actitud frente a otros libros de la época<sup>35</sup>; lo que el autor exalta aquí es la cobardía, pero creo que esta cobardía es una forma de camuflar un sentimiento de inutilidad y de hastío ante la crueldad de la

<sup>34</sup> *Romancero general* de Durán, número 793.

<sup>35</sup> Vid. *La vida del capitán Alonso de Contreras* o *los Comentarios del desengañado de sí mismo* de Duque de Estrada.

guerra. En este sentido son bastante esclarecedores los pensamientos que producen en Estebanillo la visión de los cadáveres en el campo de batalla: «Salí a recorrer la campaña para ver dónde había mi amo emprendido tan gran resolución, obrando tan grande hazaña y ganando tan gran renombre; halléla toda cubierta de cadáveres sangrientos que movían a piedad aun a los mismos homicidas» (p. 324). Este fragmento contradice las opiniones de algunos críticos que han querido ver en la descripción de las batallas «un afán de buscar el hecho crudo y descarnado sin el valor de las ideas o sentimientos nobles que parecen reducidos a mero oropel»<sup>36</sup>.

Esteban protesta contra la guerra, pero ha de hacerlo siguiendo el tono humorístico que ha dado a la novela. Ya hemos visto cómo bajo el tono caricaturesco ha presentado una feroz crítica de la obsesión por el linaje, el mismo recurso emplea con la guerra; ha de destacar su crueldad, ha de intentar acabar con el mito que rodea todas las batallas, que tienen como final la destrucción y la animalización del hombre. Para el bufón que a lo largo de la novela expresa su deseo de vivir tranquilo, la guerra es una alteración de esa paz que pretende y, por tanto, prefiere no luchar, se aferra a la cobardía como forma de salvarse del holocausto; cuando su amo le pregunta desde su lecho de muerte por qué no ha obedecido sus órdenes Estebanillo responde: «Señor, por no verme como vuesa merced se ve» (p. 263). Todo ello expresado con humor, que a veces da la sensación de cinismo, pero que es una forma de protesta.

También estos hechos son sometidos a un proceso de degradación caricaturesca. Uno de los fragmentos en que mejor podemos apreciar este recurso es en el episodio de la batalla de Nördlingen, del que Goytisolo afirma: «es tal vez el mejor del libro y uno de los momentos cumbres de nuestra novelística: la realidad, los elementos reales se imponen a la estructura del relato con violencia sobrecogedora... Un humor corrosivo, feroz... confiere a este pasaje una lozanía y frescura indelebiles, una vivacidad tónica»<sup>37</sup>. En esta descripción hay dos planos: el plano histórico, en el que se exalta la valentía de los españoles, y la actuación de Esteban, escondido bajo el forraje, narrada con un tono humorístico y con un lenguaje en ocasiones de germanía para crear la degradación caricaturesca.

<sup>36</sup> Enrique Rull y José Carlos de Torres, «Introducción», *Calderón y Nördlingen. El auto 'El primer blasón del Austria' de don Pedro Calderón de la Barca*. Estudio y edición de ..., C.S.I.C., Madrid 1981, p. 110. Es también injusta la opinión de A.A. Parker que afirma que a pesar de encontrarse en medio de una gran devastación: «Estebanillo apenas muestra conciencia de todo aquel horror y sufrimientos. Completamente falto de cualquier sentimiento de compasión, se dedica a hacer chistes sobre sus borracheras mientras a su alrededor se matan los hombres y arden las ciudades», *op. cit.*, p. 126.

<sup>37</sup> Juan Goytisolo, *Estebanillo González, hombre de buen humor, «El furgón de cola»*, Ruedo Ibérico, París 1967, p. 68.

me esforcé a bajar a lo llano, por cobrar opinión de valiente u por raspar a río revuelto; y después de encomendarme a Dios y haciéndome mil centenares de cruces, temblándome los brazos y azogándoseme las piernas, habiendo bajado a una apacible llanada a quien el bosque servía de verjel, hallé una almadraba de atunes suecos, un matadero de novillos arrianos y una carnicería de tajadas calvinas; y diciendo «qué buen día tendrán los diablos», empecé con mi hojarasca a punzar morcones, a taladrar panzas y a rebanar tragaderos (p. 262).

Es importante notar que la intervención de Estebanillo en la batalla se produce cuando ya el ejército sueco se retira en desbandada, quiere por tanto el autor dejar bien clara la cobardía de su «héroe», que incluso ha de hacer un esfuerzo para bajar a un campo de batalla lleno de cadáveres y soldados heridos. Los motivos que llevan a Esteban a esta «entrada en combate» no son nada patrióticos; recordemos que cuando su capitán le ordenó luchar para darle al Rey la victoria, el bufón contestó: «Si su majestad aguarda a que yo se la dé, negociada tiene su partida» (p. 259). Dos cosas le mueven a luchar: el cobrar fama de valiente y el robar a los soldados caídos<sup>38</sup>.

El tono humorístico comienza cuando nos narra el miedo que le invade antes de entrar al «campo de batalla»; ha de encomendarse a Dios, haciéndose mil cruces, cuando hemos de recordar que cuando estaba condenado a muerte en Barcelona sus únicas preocupaciones eran comer y beber<sup>39</sup>; todo su cuerpo tiembla de miedo y las piernas no obedecen sus órdenes.

A continuación, y de una manera inesperada, nos describe un paisaje bucólico sin nada que indique que momentos antes ha sido un cruento campo de batalla. El lenguaje de la literatura bucólica aparece en este pasaje; así leemos «apacible» o «verjel». Nos encontramos ante una parodia de la literatura pastoril que ya en esta época estaba en plena decadencia: el paisaje bello y apacible se ha convertido en un cementerio para el ejército sueco y sus aliados.

Es precisamente la descripción de los cadáveres una de las partes de la obra que más ha llamado la atención de los críticos: «Estebanillo turns a human tragedy into a grotesque, shamaless orgy. There seems to be no feeling for human suffering in his recollections, as the fallen soldiers are further dehumanized through the technique of animalization»<sup>40</sup>. No estoy de acuerdo con el crítico norteamericano; Esteban presenta aquí el lado crudo de la guerra que convierte a los seres humanos en animales asesinos o en carne de rapiña de la que los más «inteligentes» sacan provecho. El mismo confiesa al principio del fragmento que uno de los motivos que lo mueven a bajar al campo de

<sup>38</sup> En estos años «no era ya el espejuelo de la gloria, sino el ansia de aventuras, fortuna o riqueza, o el simple deseo de vivir, lo que empujaba al alistamiento en filas». José Deleito y Piñuela, *El declinar de la monarquía española*, Espasa-Calpe, Madrid 1947, p. 190.

<sup>39</sup> Vid. pp. 232-233.

<sup>40</sup> Nicholas Spadaccini, *History and Fiction: The Thirty Years' War in Estebanillo González*, «Kentucky Romance Quarterly», XXIV (1977), p. 378.

batalla es «raspar»; es decir, hurtar lo que de valor pueda encontrar en los cuerpos sin vida. Es esta una visión descarnada, deshumanizada de la guerra, pero es quizás la primera vez que en la literatura española se representa sin ningún idealismo, con un humor que puede parecernos cruel, pero que es el humor de un bufón que caricaturizando pretende hacer pensar a sus lectores.

Esteban describe a los muertos como «atunes suecos», «novillos arrianos» y «tajadas calvinas», ha animalizado a los seres humanos, figura que aparece en bastantes ocasiones a lo largo de la novela, lo que ha llevado a Idalia Cordero de Bobonis a afirmar que la novela es una «colección de ejemplares de zoológico»<sup>41</sup>. El motivo por el que el autor utiliza este recurso no puede estar más claro: presentarnos una visión denigratoria, pero humorística de la humanidad. Sin embargo, hay un sustantivo que acompaña a cada uno de los elementos animalizados: «almadraba», «matadero» y «carnicería».

Analicemos detenidamente el primero de ellos: «almadraba de atunes suecos». Covarrubias afirma que el atún es un «pez de mar bien conocido cuya pesca es de gran ganancia, y los lugares donde se pescan llamamos almadravas»<sup>42</sup>. Nos encontramos, pues, que el autor ha convertido los cadáveres de los soldados suecos en atunes, no por casualidad, sino que perseguía una doble intención: por una parte, la animalización de la que ya he hablado, por otra, mostrar los cadáveres en los campos de batalla como objetos de ganancia. Todo concuerda perfectamente con la forma de actuar de Estebanillo desde el principio de la novela, que sólo se preocupa de recibir regalos y beneficios de los señores. Los otros dos casos siguen esta misma línea: «matadero» tiene una doble significación como lugar donde se matan animales, pero aquí cobra también el significado de matanza; «carnicería» presenta también el significado de matanza. Se repite en los tres casos la idea de asesinato, exterminio, pero también de beneficio material; hay que notar que en los tres está la idea de comida y de rapiña.

Una vez descrito el paisaje, Estebanillo empieza a actuar. Como demostración de valor y decisión exclama «qué buen día tendrán los diablos», ya que al infierno irán a parar las almas de los infieles a los que piensa matar, o más bien rematar, puesto que no espera encontrar ninguno vivo. Así pues, saca su «hojarasca», término que en el lenguaje de germanía se utilizaba para denominar la espada<sup>43</sup>, y empieza a atravesar cadáveres de enemigos, pero ya no son cuerpos humanos, se han convertido o en partes deformadas de esos cuerpos o fiambres. Así el primer término que aparece es «morcones», que eran un tipo

<sup>41</sup> *La vida y hechos de Estebanillo González*. Estudio sobre su visión del mundo y actitud ante la vida, «Archivum», XV (1965), p. 176.

<sup>42</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Turner, Madrid 1977, s.v. atún.

<sup>43</sup> Vid. José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad, Salamanca 1977, s.v. hojarasca.

de morcillas hechas de tripa grande, aunque también hace referencia al proverbio que cita Covarrubias: «A quien no mata puerco no le dan morcilla», porque comunmente el que da espera la retribución<sup>44</sup>; otra vez aparece el sentido de rapiña del que hablábamos antes. La siguiente imagen es «taladrar panzas»; el término «taladrar», que no pertenece ciertamente al argot militar, le servía a Estebanillo para rebajar su propia condición, en cuanto a «panza» puede referirse a la de un ser humano o a la de un animal (comida), aunque siguiendo la lógica del fragmento me inclino por la segunda opción. La última imagen es quizá la más cruel y a la vez despectiva de todas, ya que utiliza un lenguaje a todas luces vulgar y de un humorismo bastante burdo: «rebanar tragaderos»; es decir, cortar el cuello.

En este fragmento el autor ha creado un perfecto ejemplo de degradación caricaturesca. La realidad ha sido rebajada a un grado ínfimo; ha sometido a los cadáveres a un proceso de animalización y Estebanillo aparece ante nuestros ojos como un simple carnicero y no como soldado, oficio que por otra parte nunca quiso desempeñar.

Estos son sólo dos ejemplos de un libro en el que la caricatura juega un papel importante, porque permite al autor reírse de todos los valores y estamentos de la sociedad europea de su época. Pero detrás de esta caricaturización hemos de ver el pesimismo de un ser humano ante una sociedad que se derrumba, el grito de un bufón testigo de acontecimientos importantes, de los que nos da una visión personal y deformada por su propia condición de «clown».

<sup>44</sup> *Tesoro...*, s.v. *morcon*.

MARIA GRAZIA SCELFO MICCI

AL MARGEN DE 377A, *MADERA DE HÉROE* DE MIGUEL DELIBES

Es difícil, hablando de M. Delibes, no repetir lo que ya se ha dicho y buscar enfoques que no sean los más repetidos. Pero quisiera intentarlo, puesto que en esta última novela<sup>1</sup>, en la que se habla de la guerra civil, el elemento en torno al cual se organiza todo el relato parece ser lo que Greimas y Courtés llaman el «principio polémico»<sup>2</sup>. El medio utilizado por el Autor para hacer explícito este principio son los numerosísimos personajes (unos sesenta) que él se preocupa de presentar individualmente con aquellos rasgos que los hacen únicos: un nombre, una manía, un camino. Nada nuevo en Delibes, si consideramos que, a lo largo de toda su obra, su preocupación constante ha sido siempre el hombre-individuo. Lo que llama la atención es, sin embargo, según mi parecer, el recurso expresivo utilizado, en cuanto nuestro Autor ha vuelto a escribir una obra que encierra en sí los aspectos tradicionales de la novela del siglo XIX<sup>3</sup>. Dicho de otro modo, Delibes ha realizado, por fin, su deseo, poniéndose explícitamente en contra de aquellos «innovadores que pretenden basar la nueva novela en un repertorio de prohibiciones: en la novela no contarás una historia; no delinearás unos personajes; no harás afirmaciones sino sugerencias. Por este camino, me temo, nos quedaremos... sin novela... El objeto de experimentación en la novela deben ser sus elementos — per-

<sup>1</sup> M. Delibes, *377 A, madera de héroe*, Destino, Barcelona 1987.

<sup>2</sup> A este propósito, los dos teóricos del lenguaje afirman que: «...la actividad humana, concebida en forma de confrontaciones, caracteriza, en gran medida, lo imaginario humano. Aun en los casos en que la narratividad no esté organizada como un enfrentamiento de dos programas narrativos contrarios (o contradictorios) que pongan en presencia un sujeto y anti-sujeto ... Es en este sentido en el que puede hablarse de la estructura polémica, propia de un gran número de discursos tanto figurativos como abstractos.», cf. A.J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979 (trad. esp.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid 1982, p. 310).

<sup>3</sup> Como es sabido, su primera novela, *La sombra del ciprés es alargada*, premio Eugenio Nadal 1947, es una novela tradicional. Pasamos por alto los pormenores del desarrollo del escritor durante estos cuarenta años en los cuales, progresivamente, ha cambiado de orientación, para señalar tan sólo que, en realidad, en su penúltima novela, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, ya se había planteado el problema del género literario, puesto que Delibes había ocultado su deseo de volver a escribir una novela clásica adoptando el género epistolar. A este propósito cf. M.G. Scelfo Micci, *Entre mito y realidad en «Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso» de M. Delibes*, en «Aion-Sez. Rom.» XXVIII, 1 (1986), pp. 338-339.

sonajes, construcción, tiempo, posición del narrador —, nunca la destrucción de los mismos»<sup>4</sup>.

En efecto, una primera reflexión sobre la organización de la estructura de la obra, revela la existencia de un esquema narrativo canónico. Se trata de una larga novela, en tercera persona, en la cual el narrador omnisciente presenta, desde su perspectiva, algunos episodios de la guerra civil a través de la historia de la vida de Gervasio, el protagonista, desde su nacimiento hasta los 18 años. En la diégesis se insertan también unos metarelatos que aunque, a primera vista, parecen tener una función explicativa, obedecen, para el lector atento, al deseo del Autor-narrador de plantear una problemática «dentro de la cual se oponen dos concepciones casi inconciliables de la sociabilidad: la vida social como lucha (de clases) y competición, y la sociedad fundada en el intercambio y la cohesión social»<sup>5</sup>.

Ahora bien, si en la estructura actancial que se refiere a la historia de Gervasio la problemática conflictiva más evidente se refiere tanto al aspecto político (la guerra civil, cuyo reflejo afecta también las relaciones familiares poniendo de manifiesto el contraste ideológico entre Gervasio y su padre) como al aspecto social (su deseo de llegar a ser un héroe, puesto que su abuelo lo va preparando para este papel desde niño<sup>6</sup>, y sus problemas sexuales, debidos, seguramente, a la precoz iniciación de la Amalia), en las otras estructuras encontramos, junto a las inconciliables concepciones políticas, otros tipos de lucha. Por ejemplo, en lo que atañe a la estructura actancial que se refiere a la historia de «mamá Zita» y «papá Telmo», asistimos ya sea a un conflicto de tipo ideológico donde, en la oposición republicanos vs nacionales, «papá Telmo» se identifica con los primeros y «mamá Zita» con los segundos; ya sea a una lucha de clase entre la mentalidad burguesa de «mamá Zita» y de su familia y el punto de vista progresista de «papá Telmo»<sup>7</sup>. Pero, donde el conflicto entre la mentalidad burguesa de «mamá Zita» y la mentalidad progresista de «papá Telmo» se hace más evidente es en la estructura actancial que se refiere a la breve historia de «la Amalia», que acaba suicidándose porque, al descubrir que está embarazada, se da cuenta que nadie quiere ayudarla. Más aún, «mamá Zita», para la cual trabaja como criada, la despide porque

<sup>4</sup> Cf. M. Delibes, *La revolución narrativa*, en M. Delibes, *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*, Ambito, Valladolid 1985, p. 106.

<sup>5</sup> Cf. A.J. Greimas, I. Courtés, *op. cit.*, pp. 310-311.

<sup>6</sup> A este propósito quiero llamar la atención sobre el hecho de que papá León, abuelo de Gervasio, análogamente a los abuelos de Pacífico, el protagonista de *Las guerras de nuestros antepasados*, «curioseaba sus atributos» en cuanto «Aquel niño venía a encarnar cuanto de valioso y audaz atesoraba su pasado — su oposición a don Amadeo y la República...» (p. 14).

<sup>7</sup> Estamos frente a otra analogía: la que se establece entre mamá Zita y Carmen y entre papá Telmo y Mario, los dos protagonistas de *Cinco horas con Mario*.

«aquel vientre turgente no sólo era un grave pecado sino piedra de escándalo para los niños» (p. 149). En este caso «papá Telmo» expresa explícita y significativamente su opinión cuando «mamá Zita», que había encargado «un novenario de misas» para la chica, le pide que la acompañe: «Telmo rehusó con una de sus frases irracionales y volterianas: — Lo siento, Zita. Me niego a compartir vuestro original cristianismo sin prójimo» (p. 150).

En la estructura actancial que se refiere a la historia de amor entre Crucita (20 años) y el tío Jairo (40 años), cuyo matrimonio acaba con un fracaso, Delibes, de manera superficial, se acerca al tema de la homosexualidad. Mi impresión es que este tema le sirve para poner en evidencia, junto al reiterado conflicto ideológico, una problemática que, si por un lado llama la atención sobre la divergencia generacional, por otro quiere subrayar que en aquellos tiempos se aprovechaba toda ocasión para llevar a cabo venganzas personales. Los indicios que se nos ofrecen y permiten hacer esta suposición son: la papeleta que «mamá Zita» redacta en ocasión del funeral de Jairo (que todavía resulta casado con Crucita): «Vilmente asesinado en Madrid por la canalla marxista»; lo que Jairo le contesta a Crucita que le acusa de ser «como un señor mayor... Eres aún muy niña para comprenderme» (p. 206); y el trágico episodio de su muerte: «... la muerte de Jairo fue una aberración (la venganza de un sátiro postergado, que no contento con matarlo, lo mutiló luego y le introdujo sus atributos en la boca)» (p. 247).

Hay que añadir una última consideración a propósito de otra estructura actancial: la que se refiere a la patética historia del cabo Pita, el traidor-héroe, que, en resumidas cuentas, con su muerte soluciona el problema de la «buena causa» que ha ido atormentando a Gervasio desde su infancia hasta el final de la guerra. Al conocer que «al cabo Pita le fusilaron...» (p. 438), le contesta a su amigo Peter: «¿No podría ser el hombre que muere generosamente el que ennoblece la causa a la que sirve?» (p. 439).

Antes de pasar a resumir, brevemente, el contenido de la novela, me parece conveniente subrayar que las descripciones no tienen sólo fines estéticos sino también explicativos y simbólicos: me refiero, por ejemplo, a la «effictio» donde se hace evidente, una vez más, que el Autor no adopta una posición maniquea.

En efecto, si quisiéramos connotar negativamente a uno cualquiera de los grupos que se enfrentaron en la guerra civil, tratando de aplicar, por ejemplo, la oposición atractivo vs feo que, como es sabido, lleva a la oposición Dios vs Satanás y por lo tanto a la oposición Bien vs Mal, puesto que la belleza canónica exalta el pelo rubio y la piel blanca, mientras el pelo negro y la piel morena se identifican con lo feo<sup>8</sup>, nos daríamos cuenta de que estas oposiciones evolucionan

<sup>8</sup> Cf. Mariantonia Liborio, «L'effictio ad vituperium»: le funzioni del 'brutto' en «AION - Sez. Rom.», XXVII, 1 (1985), pp. 39-48.

continuamente a lo largo de la novela incluyendo tanto a los republicanos como a los nacionales. Si «la tez morena, el cabello fuerte, las cejas espesas y oscuras, salpicadas por alguna hebra blanca, de papá Telmo» (p. 63), que a pesar de ser moreno es considerado atractivo, contrastan «con la sonrosada epidermis diabética de tío Vidal, su lúbrica calva lustrosa, sus cejas y pestañas albinas, prácticamente invisibles...» (p. 63), aún más contrasta la descripción de los hermanos de papá Telmo, cuya falta de atractivo es muy evidente: «Los tíos Norberto y Adrián... eran gemelos, chatos, dentones, cuellierguidos y apenas se diferenciaban entre sí salvo en la estatura» (pp. 57-58). En cambio, en la descripción de Tato Delgado, que muere por la «causa» y es considerado un héroe por sus amigos: «... un muchacho atlético... campeón provincial de natación e introductor en la ciudad del waterpolo, al que jugaba con una cinta roja en la cabeza para impedir que sus cabellos rubios... se le vinieran a los ojos. Su noble estatura, sus fornidas espaldas, el mentón pugnaz, las mandíbulas poderosas, le imprimían una engañosa apariencia de agresividad, puesto que Tato Delgado era el muchacho menos violento de la ciudad...» (pp. 261-262), Delibes describe al héroe canónico en oposición al cabo Pita «cogotudo, grave, bajo de estatura... huraño y apartadizo...», el otro héroe según Gervasio y suponemos, según el Autor.

En lo que atañe a su estructura, la novela se divide en tres libros que representan tres etapas fundamentales en la vida de Gervasio.

En el primero se habla tanto de la infancia de Gervasio, de los extraños fenómenos que el niño experimenta al oír música militar: «... los minúsculos pelitos rubios que lo recubrían iban erizándose uno a uno, como tropilla que se yergue al toque de llamada, y la piel se escarapelaba, como alón de pollo...» (p. 16), como de su familia en general.

El segundo libro, que empieza con la adolescencia de Gervasio, cuando ingresa en el «Colegio de Todos los Santos para cursar el bachillerato», termina con el alistamiento del mismo en la Armada. En este libro se dan a conocer aquellos acontecimientos que son, quizás, los más interesantes y significativos de la novela, como por ejemplo, las amistades de Gervasio; la preocupación de su tío porque desaparecen «sus crispaciones y su sensibilidad» (p. 151); los comentarios negativos sobre la República, considerada «sinónimo de ateísmo»; el matrimonio de Crucita, hermana de Gervasio, con el tío Jairo; la proclamación de la República y huida del rey; la denuncia de las maniobras electorales en las elecciones de 1936 y el asesinato de Calvo Sotelo; la sublevación militar contra la República; la reclusión de papá Telmo; el asesinato de algunos parientes de Gervasio incluso el marido de Crucita; la amistad de Gervasio con Manena Abad y el alistamiento del mismo en la Armada.

En el tercero que empieza con los saludos de Gervasio a su familia antes de partir para ir a la guerra, se da a conocer otra etapa funda-

mental de la vida de nuestro protagonista que ahora ha cambiado totalmente, tanto por la falta de intimidad en el buque-escuela, que a menudo echa de menos, como por los significativos acontecimientos que poco a poco van formando al hombre. Me refiero a la muerte de uno de sus amigos; a su bautismo de fuego; al momento en que descubre que el cabo Pita es un traidor y al momento que, según mi opinión, resume el sentido de la novela, cuando abrumado por el miedo, durante el último ataque enemigo, comprende que no puede ser un héroe. El libro acaba dando la noticia de que la guerra civil ha terminado.

Ahora bien, aunque hemos pasado por alto otros aspectos interesantes de la novela que valdría la pena profundizar en otra ocasión, quiero subrayar que Gervasio, como ya hemos señalado, a pesar de lo que permite suponer el título de la novela, no tiene «madera de héroe».

Así pues, llegados a este punto, pienso que no resultaría atrevido suponer que Delibes, a través de la historia e «intrahistoria» de los varios personajes, cuyo trágico marco es la guerra civil, tiene la intención de señalar cual es «el sentido de la vida».

AA.VV., *Huysmans - Une esthétique de la décadence*, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 Novembre 1984, Librairie Honoré Champion, Paris 1987, pp. 338.

Nell'ambito di una nuova serie: «Travaux et recherches des Universités Rhénanes» diretta da André Guyaux e Robert Kopp, vengono ora pubblicati gli atti di un Convegno itinerante svoltosi a Bâle, Mulhouse e Colmar nel Novembre 1984, e volto a definire l'estetica della decadenza nei romanzi e nelle pagine di critica d'arte di Huysmans. Bilancio quanto mai stimolante di una fine secolo, la nostra, che ne legge un'altra e di un romanzo *A rebours*, al suo primo centenario. La maggior parte degli studiosi, che hanno partecipato al Convegno organizzato da A. Guyaux, C. Heck e R. Kopp, sono noti specialisti huysmansiani e la loro competenza fa sì che questa raccolta costituisca un punto nodale per ogni ricercatore.

Il volume si presenta diviso in due parti: la prima tende a enucleare l'attività di *Huysmans romancier*, anche al di fuori e al di là del discorso sulla decadenza; la seconda, la più nutrita, l'attività di *Huysmans critique d'art*, ma spesso la divisione non è così netta, poiché Huysmans partecipa tanto intimamente al campo della letteratura e dell'arte che non sempre si crea quella dicotomia che la critica sembra prediligere.

Le tavole illustrative poste alla fine del libro costituiscono una sorta di museo immaginario delle preferenze di Huysmans, da Grünewald a Manet, da Quentin Metsys a Moreau; la presenza di opere di Nolde, Dix e Kokoschka è suggestiva, e ci sembra che questi quadri non avrebbero sfigurato sulle pareti di Fontenay - aux - Roses.

All'opera cardine del decadentismo sono dedicati due studi: il primo di Pierre Brunel *'A rebours': du catalogue au roman* (pp. 13-21) considera il romanzo — e soprattutto l'inizio — emblematico di una intenzione museografica, all'interno della quale alcuni quadri costituiscono lo specchio di des Esseintes: prima il ritratto dell'avo e poi l'Erode di Moreau. «Projet en creux» (p. 15) all'inizio, il Museo via via prende corpo e ogni opera d'arte all'interno di questo «roman de conservation» riveste una sua particolare funzione, al di là della pura contemplazione estetica.

Per Jeanne Bem (*Le Sphinx et La Chimère dans 'A rebours' - Mise en scène d'une citation*, pp. 23-29) il romanzo costituisce «un festival de l'intertextualité» (p. 23) dove la citazione da Flaubert è oggetto di una messa in scena teatrale. La scelta della «mise en abyme» del dialogo flaubertiano è chiosata secondo una dimensione clinica: il breve psicodramma ha il compito di «remettre en jeu la portée symbolique du corps imaginaire sur l'autre scène» (p. 25). Il confronto conflittuale uomo-donna, l'angoscia della castrazione, *l'inquiétante étrangeté* della voce materna, tutte sfaccettature sfuggenti che moltiplicano il senso di queste pagine altamente trasgressive.



Con *Huysmans et le discours psychologique* (pp. 31-37) Michel Raimond si trova a dover innanzitutto definire le forme del romanzo e a evidenziare l'uso del discorso indiretto libero ereditato da Flaubert. Nelle descrizioni della psicologia dei personaggi, l'espressione delle emozioni è abbastanza contenuta almeno fino al ciclo di Durtal: abbondano soprattutto sentimenti stereotipi di tristezza, di disillusione e di rassegnazione. Attento alla mobilità della coscienza, Huysmans si dimostra sensibile a quella «multiplicité du moi» prefigurata negli scritti di Taine e degli psicologi inglesi. Per M. Raimond, egli adotta il discorso psicologico dell'«homo duplex» in *Là-bas*: l'uso che ne fa non è caricaturale e i personaggi appaiono mossi da pulsioni e sentimenti contraddittori, rilevandosi così «à la pointe de la modernité» ed anticipando su Bernanos e su Mauriac: «Les silences du récit, les formules interrogatives, et toute une rhétorique de l'indicible seront les seuls moyens de suggérer le mystère des âmes» (p. 36).

Jacques Robichez (*Quelques visages chez Huysmans*, pp. 39-45), rilegge i testi critici e narrativi di Huysmans, nell'intento di evidenziarne i «visages» rappresentati. Se l'*Huysmans salonnier* richiede ai ritratti «originalité et modernité», l'*Huysmans naturalista*, invece, non descrive quasi mai i volti, non attua alcuna analisi psicologica. Convinto materialista Huysmans pensa che l'individuo va associato all'ambiente cui partecipa. Solo col ritratto spiritualista viene svelata la presenza dell'anima; nelle ultime opere, che però non possono più essere considerate romanzi, i volti appaiono trasfigurati dalla fede.

Danielle Bouverot, nel suo *Le paysage urbain dans 'La Bièvre et Saint-Séverin'* (pp. 47-52), esamina l'occorrenza della parola «paysage», termine ambiguo che serve per designare sia un luogo, sia, per metonimia, il dipinto che quel sito rappresenta. In quest'opera, frutto di «un œil de paysagiste», il sito urbano appare connotato dal passato e dalla povera esistenza del quotidiano, e viene descritto con una spiccata preferenza per la scena di genere.

Ben noto è il gusto di Huysmans per il mostruoso, presente fin dal suo primo apparire sulla scena letteraria con il *Drageoir aux épices* e che viene amplificato nelle celebri pagine di *A rebours* e nelle critiche di Odilon Redon. Max Milner, nel suo *Huysmans et la monstruosité* (pp. 53-64), si propone di mettere in evidenza gli elementi e nota che spesso la monstruosité è «une métaphore prise à la lettre, reversée du champ de l'image au champ de la nature» (p. 53); il mostro non è tanto un avatar della natura, quanto l'essenza di essa. Dopo la conversione Huysmans cercherà di spiegare il fascino esercitato dal mostro e di definirne lo statuto all'interno di una teoria generale dell'arte.

Un nutrito gruppo di interventi propone raffronti fra Huysmans ed altri scrittori. Con Baudelaire e Larbaud, Huysmans ha in comune la nostalgia di un lusso legato all'alterità e alla novità, capace di allontanare dalla volgarità e dai problemi della vita. Ma in Huysmans, che non sarà mai un dandy credibile, affiora, secondo Jean Borie, nel suo *Esthétique du luxe, esthétique du simulacre: Baudelaire, Huysmans, Larbaud* (pp. 65-71), «un radicalisme de l'humilité et de l'insignifiance, une prédestination à l'échec» (p. 69).

Philippe Roger studia poi, (*Huysmans entre Sade et «sadisme»*, pp. 73-81), il modo in cui si esplicita la presenza di Sade. In *A rebours* l'essenza del sadi-

simo si identifica col satanismo e col sacrilegio, mentre in *Là-bas* l'occorrenza è molto più limitata e la connotazione del lessema è banalizzata nel significato di criminale e assassino. La revisione operata da Huysmans porta a identificare Sade e sadismo con la malattia mentale e la nevrosi e a ridurre l'opera a mero caso clinico.

Alain Roger, (*Huysmans et Schopenhauer*, pp. 83-94) annota come tutte le citazioni da Schopenhauer in *A vau-l'eau* e in *A rebours* siano tratte dalle *Pensées, maximes et fragments*, «un manuel à l'usage des blasés et des célibataires, assurés d'y trouver toutes les cautions philosophiques qu'ils peuvent souhaiter pour justifier et fortifier leur dégoût de la vie et des femmes qui la propagent» (p. 84). Tra il romanziere e il filosofo A. Roger coglie una sorta di strana fratellanza, non solo nella vita — per alcuni aspetti assai simile —, ma anche nelle opere: fornendo puntuali riscontri testuali e omologie fra i romanzi di Huysmans e gli scritti del filosofo fino ad annullare la distanza anche sul piano religioso.

Per Halina Suwala, nel suo *Huysmans et Zola, ou l'amitié rompue* (pp. 95-101), la cessazione dell'amicizia fra i due scrittori al momento dell'affaire Dreyfus, al di là dell'interesse aneddotico, mostra quanto diverso nei due scrittori sia il modo di concepire il naturalismo e la modernità. Dopo *A rebours* Huysmans assume una strana posizione nei confronti del «maître», che affiora nella corrispondenza: ancora ammirazione quando scrive a Zola stesso e invece aspra critica nelle lettere agli amici quali Destrée e Prins.

Françoise Gaillard, (*Modernité de Huysmans*, pp. 103-112), analizza la componente essenziale del «fare» letterario di Huysmans: la «modernité». *Topos* assai diffuso nella seconda metà dell'Ottocento — la cui formulazione più suggestiva resta quella ben nota di Baudelaire — che investe il registro tematico e quello linguistico: in esso confluiscono due opzioni estetiche antinomiche quali verismo e artificio. La modernità assume in Huysmans, come già nei Goncourt, un suo senso forte, è «un style, c'est-à-dire quelque chose comme une vision du monde» (p. 108).

Rose Fortassier nel suo intervento *Le Récit de rêve dans 'En rade'* (pp. 303-311) esamina il posto che i sogni occupano nel romanzo, il loro contenuto onirico e la scrittura del «rêve-texte»: essi propongono una rete di rappresentazioni ossessive simili, rilevando le pulsioni, le preoccupazioni erotiche e le tendenze omosessuali del personaggio.

La seconda parte degli «Atti» è introdotta dalla comunicazione di Joseph Jurt, *Huysmans entre le champ littéraire et le champ artistique* (pp. 115-126). Lo studioso, dopo aver analizzato il fenomeno dell'*autonomisation* della letteratura, si propone l'esame — forte delle analisi di Bourdieu — della posizione della critica d'arte all'intersezione fra campo letterario e campo artistico. Huysmans che nelle sue pagine paragona pittori a scrittori — Redon ricorda Baudelaire e Poe, Moreau Flaubert, Degas i Goncourt — sostiene la superiorità del discorso letterario su quello pittorico. Ne deriva logicamente che egli «réclame d'emblée un statut littéraire pour ses textes critiques» (p. 123); da qui le riserve dei pittori contemporanei a una critica concepita come genere letterario e che non sempre tiene conto della specificità degli aspetti formali dell'arte.

La trasposizione dal campo delle forme e del colore a quello del linguaggio

dei segni, esaminata da Henry Boullier nel suo *Huysmans et les transpositions d'art* (pp. 127-134), consente al critico di evidenziare tre diversi tipi di trasposizioni, una che si ispira ad un modello preciso, un'altra priva di modello riconosciuto ed una terza che consiste nell'arricchire un'opera di valori plastici. Tali trasposizioni diventano una decifrazione simbolica delle opere plastiche e suggeriscono l'idea di una superiore unità divina.

Jean Foyard esamina invece la descrizione nel suo: *Le système de la description de l'œuvre d'art dans 'L'art moderne'* (pp. 135-143), ricordando che la visione dell'artista si interpone fra l'oggetto rappresentato e il critico. L'organizzazione della descrizione riproduce molto spesso la chiusura del quadro: la sua sintassi procede secondo un ordine progressivo e lineare: una funzione referenziale seguita da una funzione emotiva, per poi sfociare nel giudizio di valore che spesso si esprime «selon un modèle rhétorique bien connu qui fait alterner affirmation et négation, qualités reconnues à l'œuvre en question et défauts qu'elle a su éviter» (p. 140).

Anche Patrizia Lombardo torna sul tema della descrizione (*Huysmans, Taine et la description coloriste*, pp. 145-153). È ben noto quanto Huysmans criticasse il metodo di Taine, pur implicitamente riconoscendogli doti di colorista; per la studiosa, la scrittura «artista» del romanziere si avvicina allo stile astratto del filosofo, il quale nelle sue descrizioni si serve spesso della sinestesia, privilegiando ripetizione e paragone.

Secondo Jacques Dupont, nel suo *La couleur dans (presque) tous ses états* (pp. 155-166), Huysmans si dimostra appassionato del colore, fonte di piacere, ma anche di disgusto. Un'attenta lettura rivela che la «mauvaise couleur» non ha tenuta: si metamorfosa, si coagula, si liquefa, si frantuma; ma c'è anche un colore che crea sottili equilibri e sobrie combinazioni di toni, segno di qualcosa'altro: «La courbe que suit son goût pour la couleur semble assez largement parallèle à son application croissante dans une religiosité doloriste. Mort de la libido et assombrissement de la peinture vont de pair» (p. 165).

Quanto a Manet, Jean-Paul Bouillon si interroga sul significato della presenza-assenza del pittore (*Huysmans et Manet*, pp. 167-181), delle oscillazioni di giudizio, e delle reazioni di Huysmans, spesso ambigue ed esitanti.

Pierre-Louis Mathieu, dal canto suo, mette in evidenza l'ammirazione senza riserve del critico per Degas e per la sua «bande» di amici e discepoli: Cassat, Raffaelli e Forain (*Huysmans et l'impressionnisme*, pp. 183-194). Più cauti appaiono i suoi giudizi su Monet, Pissarro e Renoir, mentre ritiene Sisley poco personale e Cézanne ancora incompleto.

Jacques Lethève (*Huysmans et les peintres anglais contemporains*, pp. 195-202) ripercorre l'itinerario critico-cronologico di Huysmans nei confronti della scuola inglese d'Alma Tadema a Whistler, — per lo più allusioni sparse — e si sofferma in particolare sul suo interesse per i pre-raffaelliti.

Marc Eigeldinger (*Huysmans interprète de Gustave Moreau*, pp. 203-212) sottolinea l'immutabile ammirazione di Huysmans per la pittura di Moreau; la sua arte onirica e fuori del tempo costituisce il luogo privilegiato delle corrispondenze, mentre il suo contenuto mistico suggerisce le più svariate interpretazioni simboliche.

Per André Guyaux (*Huysmans, Félicien Rops, et la théologie de l'antithèse*, pp. 213-226) il testo di *Certains* su Rops è uno dei più baudeleriani: stessa malinconia del piacere e stessa evidenza del male. Il satanismo di Rops è teologico e onirico: parlando di Rops, Huysmans parla di se stesso. Lo scrittore come anche Bloy, sistematizza in modo paradossale il percorso della propria conversione: ogni opera che mette in scena il Male è cattolica; attraverso il satanismo si giunge a Dio.

Antoine Compagnon (*Huysmans, Proust, et la lecture perverse de la Renaissance italienne*, pp. 227-235) sceglie quale punto di incontro fra Huysmans e Proust la lettura di alcuni pittori operanti prima di Raffaello. L'interesse di Huysmans per un quadro di una Vergine col bambino fra S. Benedetto e S. Quintino, che egli legge come un Moreau o un Leonardo nel segno dell'androginità e dell'incesto, viene messo a confronto con una pagina di Proust sul S. Giorgio di Mantegna.

Vari studiosi hanno evidenziato nei loro interventi l'influenza della conversione sull'opera di Huysmans; secondo Richard Griffiths (*Huysmans et le problème de l'artiste chrétien*, pp. 237-247) i suoi criteri estetici prediligono un'arte cristiana realista e individualista, consolidano il suo interesse per l'arte medioevale, impedendogli però di comprendere le ultime tendenze dell'arte moderna.

Complementare al testo precedente, Christian Berg ricostruisce, nel suo *Huysmans et les Primitifs flamands* (pp. 249-260), la concezione dello scrittore sulla fine del Medioevo, sull'universo cioè di Gilles de Rais e di Sainte Lydwine. Epoca, secondo Huysmans, della trasparenza dei segni e della sofferenza riparatrice, in cui l'espiazione compensa il peccato. Gli ultimi quattro interventi: Michel Lioure, *Huysmans et Grünewald. Rhétorique, Esthétique, Mystique*, (pp. 261-270); Christian Heck, *Grünewald et le culte des Primitifs septentrionaux chez Huysmans*, (pp. 271-284); Jean-Luc Steinmetz, *L'Art et son au-delà*, (pp. 285-291); Philip Ward Jackson, *Les peintres expressionnistes allemands devant le Grünewald de Huysmans*, (pp. 293-299) evidenziano la presenza ossessiva di Grünewald nella scrittura critica huysmansiana. Secondo M. Lioure la trasposizione di Huysmans, affascinato dalla violenza e dalla crudeltà del pittore e attratto dalla stessa teologia della sofferenza redentrice, riesce, grazie ad un abile gioco di sinestisie, di assonanze e di allitterazioni, ad offrire il più perfetto equivalente della pittura di Grünewald. Anche per Ch. Heck il pittore ha servito lo scrittore e l'uomo Huysmans, «en lui offrant cette rare association de sublime et d'horreur, de la joie suprême et de la douleur, qu'il cherchait désespérément» (p. 271). Lo studioso puntualizza poi gli evidenti prestiti di Huysmans da Verhaeren che aveva divulgato l'opera del pittore, sottolineando, nel contempo, la sua lettura precisa e attenta.

J.-L. Steinmetz esamina la reazione di Huysmans di fronte alle scene dell'Annunciazione e della Resurrezione nel più volte citato retablo d'Issenheim. L'al di là della vita di Cristo è anche un al di là della pittura, che raggiunge l'invisibile. Ph. Ward Jackson si chiede quale incidenza i testi di Huysmans abbiano potuto avere sui giovani pittori tedeschi ed in particolare sul gruppo «Die Brücke», la cui formazione segue di un anno la pubblicazione di *Trois pri-*

*mitifs*. È assai probabile che gli scritti di Huysmans su Grünewald fossero conosciuti grazie al giornale berlinese «Pan» (1895) che ne aveva pubblicato una traduzione. Se tracce della presenza di Grünewald si ritrovano in Heckel, Nolde e più tardi in Otto Dix, non si può con certezza affermare che tali influenze siano ascrivibili a Huysmans.

La ricchezza e complessità del volume, l'altissimo livello critico di alcuni interventi (pensiamo in particolare a quelli di M. Raimond, di J. Bem, di J. Jurt, di A. Guyaux, di A. Roger, di R. Fortassier, di Ch. Heck) meriterebbero più diffuso e dettagliato approfondimento. Nostro compito era sottolinearne l'interesse e — lo auspichiamo — far sorgere, nello specialista, il desiderio della lettura.

Gli atti del convegno sono corredati da una bibliografia esaurientissima, redatta da René Rancœur e che completa quella già pubblicata a cura dello stesso studioso nei «Cahiers de l'Herne», dedicati a Huysmans (n. 47, 1985).

Valeria De Gregorio Cirillo

AA.VV., *La letteratura francese*, (tomi IV e V), Milano 1987<sup>1</sup>.

I due volumi conclusivi della *Letteratura Francese* diretta da Giovanni Macchia per le Edizioni Accademia — parte francese della collana *Le littérature del mondo* — sono pubblicati nel corrente anno accademico a coronamento non solo dei tre precedenti (dal Medioevo a Balzac) ma di tutta una produzione editoriale consimile. Sembra stimolante perciò esaminarli contestualmente all'altra iniziativa italiana, *La letteratura francese* diretta da Enea Balmas all'interno della *Letteratura Universale* (pubblicata da Fabbri a fascicoli e completata nel 1988), il cui impianto giustappone alla storia della letteratura un'antologia di testi tradotti; e alla traduzione presso Garzanti (1985) della *Storia della Letteratura Francese* diretta da Abraham e Desné per i tipi delle Editions Sociales, che si giova dell'apporto di più di cento collaboratori.

In realtà questo fiorire di manuali, oltre a rappresentare un salto di qualità per i lettori italiani, sembra rispondere alla lontana agli interrogativi del *colloque* di Cérisy-la-Salle del '69 sui motivi del fare letteratura — e storia della letteratura — che poi vuol dire cercare alla letteratura delle sistematizzazioni. Si tratta ancora di decidere se si voglia mettere 'ordine' nel 'disordine', o se si cerchi di padroneggiare il mondo attraverso la comprensione dicotomica

<sup>1</sup> Macchia, Colesanti, Guaraldo, Marchi, Rubino, Violato, *La Letteratura Francese* (tomo IV, *Dal Romanticismo al Simbolismo*, pp. 605; tomo V, *Il Novecento*, pp. 806), Edizioni Accademia.

della scrittura di intrattenimento — quella dei nuovi giullari — e della scrittura *engagée*. E allora il problema è, e rimane, legato al come affrontare il magma della produzione passata o contemporanea: se secondo un taglio tematico-cronologico (distinguere i generi all'interno di uno spaccato storico motivato) ovvero politico-sociologico (spiegare cioè la Francia, o al limite l'Europa, attraverso i suoi autori grandi e non). In un secondo tempo si tratterà anche di ipotizzare nuovi traguardi (per quanto irraggiungibili possano sembrare oggi) e cioè, lo dico subito, di progettare una storia della letteratura ad uso dei francesisti italiani, scritta sì in italiano, ma affiancata da una corposa antologia in cui i testi, in originale, possiedono, ancora in italiano, tutto il corredo di note e inserti da altre letterature europee, indispensabile alla comprensione dei messaggi profondi dell'opera di volta in volta esaminata, sulla falsariga, ad esempio, della ristampa dei *Textes et Contextes* dell'editore Magnard.

Questa di Macchia e collaboratori è una «storia» della letteratura per generi: laddove la *Letteratura Inglese* di Mario Praz per la stessa collana (1975) era scandita dalla cronologia (Il Preromanticismo; Il Romanticismo fino al 1832; Il Romanticismo dopo il 1832; Il Romanticismo, la reazione vittoriana), la *Letteratura Francese* di Macchia, all'interno dello spaccato temporale, esamina i tre generi tradizionali (romanzo, teatro, poesia) con eventuali excursus in ambiti peculiari (la scrittura degli storici nel primo Ottocento; il fenomeno del Surrealismo). Se notevoli approfondimenti di sistemazione del materiale si possono rilevare anche in un paragone interno con i periodi della letteratura francese precedentemente esaminati (ad esempio, la poesia e il teatro di Hugo erano oggetto di studio esaustivo a discapito del romanzo) (cfr. vol. III, pp. 525 e segg.; pp. 506 e segg.), sembra che accorpate sotto l'egida dell'*esprit moderne* Gide Claudel Proust e Valéry significa anche sacrificare la possibilità che l'impianto scelto permetteva — anzi faceva prevedere — di analizzare a parte quel sottogenere della scrittura in prosa che è il flusso di coscienza. Purtroppo, proprio nelle pagine su Proust, il taglio personale del direttore dell'*équipe*, che pur tanto spazio lascia ai collaboratori, raggiunge (dopo i suoi numerosi studi di cui noi tutti gli siamo debitori) effetti di serena semplicità critica in cui le grosse tematiche («l'indipendenza dell'io biografico») si affiancano a felici scelte linguistiche (finalmente le *intermittences* trovano una giusta traduzione con «aritmie»).

Conviene qui riprendere subito il discorso relativo ai suggerimenti dell'indice per fugare eventuali sospetti che la bellezza indiscussa dei titoli di capitoli e paragrafi faccia temere di trovarsi di fronte ad altrettante monografie: in realtà i bei titoli stimolano la curiosità, invitano alla lettura. Già Guaraldo ci aveva abituati, altrove, alle sue scelte — ricordiamo *La Certosa assente* — ma qui i titoli sono tutti particolari: da *L'euforia e il malessere* (V, 261) di Rubino sul romanzo, a *Dal progetto alla disfatta* (ivi, 354) dello stesso, a *Il muro della materia* (Guaraldo, ivi, 64), a *Aporie del realismo* (Colesanti, IV, 123). Da quest'ultimo ci piace iniziare un breve esame che sarà necessariamente lacunoso per ragioni di spazio ma che appunto si giova della emblematicità di un autore come Flaubert e forse anche della consonanza che sentiamo con le citazioni di Colesanti e, prima fra tutte, con quella che gioca sul linguaggio («La parola

humaine est comme un chaudron fêlé...» p. 150). La novità di Colesanti è in molti momenti della sua trattazione; ricordiamo volentieri le brevi parole che dedica ad Homais il quale gli sembra non solo l'incarnazione del borghese ma «anche e, ad un livello superiore, della *mediocrità* e della *adattabilità* umana di ogni tempo e luogo» (corsivo mio). Infatti anche a noi sembra che il paradigma di Homais sia iniziale di una serie di possibili sviluppi tra cui non andrebbe dimenticato il Sedara di Tomasi di Lampedusa.

Diversamente dai romanzieri dell'800, i contemporanei non permettono ai curatori della *Letteratura* di correre il rischio di una graduatoria di merito. Pertanto, se perfino per Bloy possiamo trovare una voce corposa, per quanto riguarda il romanzo del dopoguerra (V, 632) ci troviamo di fronte a grosse sistemazioni (da una parte, quindi, ad esempio: Roussel, Leiris, Queneau, Vian; dall'altra: Genet, Bataille, Klossowski) laddove, ad esempio, nel paragrafo sul *nouveau roman*, sarebbe piaciuto un più spiccato risalto a Butor secondo il pur citato giudizio positivo di Sartre (*ivi*, 665). A quest'ultimo, crocevia della cultura francese di questo secolo, è dedicata buona parte del capitolo *Letteratura e impegno* dove egli è, ovviamente, avvicinato non solo a Camus ma anche a Simone de Beauvoir — né l'autrice del saggio, Gabriella Violato, teme di connotare negativamente i comportamenti di quest'ultima verso la memoria di lui. Sartre è 'dissezionato' in una lunga trattazione (pp. 533-559) che, prendendo le mosse da una ricca e puntuale biografia (è messo l'accento anche sulla borsa di studio di cui fruì a Berlino nell'anno '33-'34), passa in rassegna la produzione romanzesca, quella saggistica, quella drammatica.

Circa il teatro in generale, si deve a Marchi un'esaustiva ri-creazione dell'ambiente e dei vari filoni, dal *vaudeville* giù giù fino al 'teatro dei registi'. Egli va in profondità scandagliando, ad esempio, le ragioni del teatro dell'assurdo e individuando nella Parigi del dopoguerra il luogo privilegiato dell'incontro di drammaturgie diverse, da De Filippo a Brecht. A Marchi si deve anche la disamina su Claudel drammaturgo (IV, 531) mentre la poesia di Claudel è letta da Guaraldo in apertura dell'ultimo tomo ed è immediatamente seguita dallo studio su Péguy. Le sue forme retoriche, l'anafora e l'ossimoro, sono in Guaraldo mezzo per raggiungere una profonda compartecipazione; egli contesta un preteso misticismo sensuale di Péguy e nota invece che in lui la parola è «gesto sacrale, ha la pesante concretezza del rito anche quando vuol dipingere trasparenze di sogno...» (V, 17). Né Guaraldo tralascia citazioni opportune.

Una voce molto stimolante per gli specialisti rimane la sistemazione della critica, dagli anni Cinquanta ad oggi. Infatti nella *Letteratura* di Macchia non solo è analizzata con chiarezza l'impostazione della scuola di ciascuno ma è anche avviato un processo di valutazione non alieno da giudizi di merito. È il caso di citare, ad esempio, la lettura che si fa di Poulet (V, 691) e di Roussel (*ivi*, 692) — non a caso accostati nella loro diversità.

Sembra a questo punto doveroso sottolineare che, malgrado l'apertura alle idee oltre che alle opere, si nota in questa *Letteratura* una strana mancanza: quella di Maritain, di sua moglie Raïssa, cui si devono delicate poesie, del loro salotto letterario — mancanza che è forse eco della visione che di lui hanno gli stessi francesi. Mentre a Camus, a Sartre, a Merleau-Ponty viene dedicata

l'attenzione che meritano anche oltre gli schemi letterari, il diritto di cittadinanza di Maritain dipende dall'essere stato convertito da Bloy e dall'aver a sua volta 'convertito' Cocteau. Doveva avere più spazio, perché la sua presenza nella Francia della cultura non è solamente filosofica. A voler dire poco, la sua produzione all'Unesco<sup>2</sup> o, ancora di più, un testo com *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie* hanno portato un taglio francese di fronte ai problemi politici ed estetici che va ben oltre i confini della 'letteratura', eppure letteratura è — se il veicolo primo è quella *langue claire* di cui parla Rivarol e che Maritain prodigiosamente maneggia.

Ben diversamente, in profondità ed estensione, si occupa dei Maritain e degli anni di Meudon, così come non tralascia gli altri movimenti culturali, la *Storia della letteratura francese* di Abraham e Desné (III, 322). In realtà quest'ultima ha caratteristiche sue proprie (che vanno oltre il taglio per autori e che sono facilmente riscontrabili anche nella sistemazione formale), ha capitoli vastissimi, indici non solo per autori ma anche per opere, un repertorio bibliografico di circa 200 pp., l'indice delle illustrazioni, una trattazione delle letterature francofone. C'è poi da dire sullo stile che è anch'esso particolare, malgrado la traduzione, nel senso che è spigliato e va dritto allo scopo senza temere di chiamare le cose col loro nome (cfr. «la sifilide di Flaubert», II, 430), né di smarrire il senso della misura (della biografia di Proust è detto: «... ormai conosciamo tutti i particolari... o quasi tutti...») (III, 164). Il testo di Abraham e collaboratori si colloca quindi all'opposto delle altre storie letterarie tradotte che sono generalmente sintetiche (cfr. quella diretta da Brunel per Il Delfino, 1974; quella di Saulnier presso Einaudi, 1964; nonché, ovviamente, l'ultima edizione del Thibaudet, Garzanti, 1974) e che si fermano molto prima del 1975 (anno limite in cui arrivano Abraham e collaboratori) rispettivamente al *nouveau roman* e agli anni Quaranta e Venti.

Sul versante opposto rispetto alle due Letterature fin qui esaminate — che si indirizzano a un pubblico di specialisti — si situa il lavoro (di *équipe* anch'esso) di Balmas, divulgativo nel senso migliore del termine: opera che, all'interno di una visione comparata con le letterature anglofona, iberico-americana, italiana, nonché dei paesi del Nord e dell'Est (anche qui in senso allargato: dalla letteratura russa, all'albanese, alla neo-greca) fruisce dell'esperienza e della competenza dei professori che l'hanno redatta (oltre Balmas: Richter, Giorgi, Bonfantini e Erba). Quindi, ad esempio, troviamo dato un ampio risalto a Cocteau poeta, pur nella brevità del paragrafo dedicatogli. L'impianto dell'edizione Fabbri, rigorosamente cronologico, giustappone l'antologia alla storia della letteratura e divide la produzione francese da quella belga. Circa la prima scelta c'è da dire che, coerentemente col mercato a cui l'opera si indirizza, tutti i testi sono presentati in traduzione, anche se, purtroppo, alcune traduzioni belle mancano (forse per problemi interni di case editrici?); e penso al Baudelaire di Bufalino.

<sup>2</sup> Jacques Maritain, *La voie de la paix*, Discours prononcé à la séance inaugurale de la II<sup>e</sup> Conférence internationale de l'UNESCO à Mexico, 6 novembre 1947, Librairie Française, Mexico, 1947.

In conclusione, riprenderei l'assunto iniziale su una pubblicazione utopica, per sottolineare che, se il discorso dei *textes intégraux* — che ogni docente universitario fa — è valido per i francesisti di esperienza, è pur vero che per cercare una propria strada i giovani francesisti troverebbero un sicuro aiuto in un'antologia che affiancasse la storia della letteratura (in italiano) con brani di testi originali e permettesse di giustapporre gli autori francesi con altri (perfino lontani nel tempo e nelle aree linguistiche).

Marina Zito

A. Manzoni, *Los novios*. Introduzione, traduzione e commento a cura di María Nieves Muñiz, Cátedra, Madrid 1985, pp. 731.

Le celebrazioni manzoniane, le quali non hanno certamente eguagliato per varietà di iniziative culturali e paraculturali le contemporanee mega-nazionali-manifestazioni hugoliane, hanno avuto però il merito di avere creato, non solo in Italia, un rinnovato interesse editoriale intorno allo scrittore lombardo, per cui persino il frequentatore meno attento delle librerie ha potuto registrare una variegata fioritura di biografie e monografie. Anche se alcuni studi appaiono chiaramente occasionali, tuttavia gli autori, nella quasi totalità, hanno ridisegnato il personaggio Manzoni sensibilmente modificato nelle precise qualità umane ed artistiche, senz'altro lontano dalla stereotipata immagine oleografica che la distanza temporale, la tradizione culturale ufficiale e, non ultimi, il carisma che lo scrittore ancora vivente possedeva e la simbolica significazione acquisita nell'ambito e nel clima del nascente stato unitario italiano, avevano tramandato.

*Los novios*, che María Nieves Muñiz ripropone in una nuova traduzione e largo commentario, è l'esito di un'operazione che va oltre i limiti e gli entusiasmi degli stimoli commemorativi per la validità che essa ha non solo nell'ambito esclusivamente operativo della storia delle traduzioni spagnole dei *Promessi sposi* (la traduzione si affianca all'unica versione integrale, curata da Esther Benítez, del 1978, mentre, le altre due precedenti, *Lorenzo, o los prometidos esposos* del 1833, curata da J. Enciso Castrillón e *Los novios*, del 1836-37, di J. Nicasio Gallego, sono monche e grossolanamente infedeli), ma anche della riproposta di una maggiore e migliore conoscenza della produzione manzoniana in Spagna. Esito, questo, che potrebbe essere lo stimolo di una più attenta e puntuale verifica di possibili influenze della scrittura manzoniana sugli scrittori spagnoli dell'Ottocento.

Infatti, malgrado i contatti esistenti tra il romanticismo catalano e lombardo (sono noti i legami tra il gruppo del «Conciliatore» e la rivista barcellonense «El Europeo»), la pubblicazione della traduzione di alcuni *Inni sacri* (1840) curata da J. María Quadrado, gli scritti di M. Milá y Fontanals e soprattutto i saggi dell'ascoltato critico M. Menéndez y Pelayo, sembra inspiegabilmente che il Manzoni non abbia avuto molta fortuna in Spagna: «[...] los estudiosos de literatura com-

parata» — scrive M. Nieves Muñiz — «les incumbe la ingrata tarea de hallar las causas más profundas del infortunio manzoniano en tierra hispánica» (p. 55).

Nella prima parte dell'*Introducción* (pp. 9-27) vengono affrontati con acuta sensibilità tutti i problemi inerenti alla figura, all'ambiente e all'opera del Manzoni. M. Nieves Muñiz traccia un profilo efficace dello scrittore e nello stesso tempo offre un interessante spaccato della vita culturale e politica dell'Italia di quegli anni, creando così uno sfondo idoneo del tessuto sociale su cui disegnare il pensiero e la poetica del Manzoni. I ricchi riferimenti documentaristici che toccano le molteplici rifrazioni del biografo, definiscono e chiariscono infatti, non solo il complesso delle scelte ideologiche ed etiche dello scrittore e il loro rapporto con la scrittura, ma anche alcuni aspetti particolari della coloritura politica della sua attività letteraria.

In questa direzione la curatrice non ha solamente focalizzato il periodo letterario italiano nel suo svolgersi cronologico, ma anche indicato e tratteggiato le sottili connessioni che collegano Manzoni alla letteratura francese ed insieme alle componenti filosofico-religiose. Successivamente (pp. 27-31) viene sottolineata la progressiva e personale conquista dei postulati teorici della poetica manzoniana, l'itinerario di scrittura che dal carme *In morte di Carlo Imbonati* giunge al romanzo *I promessi sposi*: «En este sentido *Los novios*, precisamente en la medida en que nacen al borde de esta solución, quedan más acá de su univocidad perentoria y nos ofrecen el estadio más complejo y estratificado de la búsqueda manzoniana, a través de la historia y la poesía» (p. 31).

M. Nieves Muñiz dedica un'ampia parte dell'*Introducción* (pp. 31-39) alla storia esterna e alla genesi del romanzo. Vengono attentamente analizzati i rapporti esistenti con la cultura francese e messe in giusta luce le possibili influenze di Cousin, Guizot, Thiers, Thierry e soprattutto la corrispondenza con il Fauriel. Con identica accuratezza sono puntualmente vagliate il travaglio della stesura e le continue incertezze delle diverse revisioni dell'opera: da *Fermo e Lucia* alle prime edizioni dei *Promessi sposi*.

Il paragrafo *Para una interpretación de «Los novios»* (pp. 39-47) è dedicato ad un'attenta analisi di tutti quegli elementi e quei moduli tematico-strutturali ed interpretativi che in varie forme emergono dalle possibili letture del testo e che da sempre sono stati al centro dei dibattiti tra «asertores de la transparencia del libro o de su opacidad, de su equilibrio o de sus contradicciones, de su visión irénica o de su inquietud dramática, y perplejos todos ante la difícil conexión entre las partes históricas y las ficticias, ante la centralidad de la peste como conclusión apocalíptica del libro y la excentricidad del idilio en torno al cual gira la trama novelesca» (40).

Pressoché completo è l'itinerario critico manzoniano (pp. 47-50) tracciato toccando le diverse tendenze: da Momigliano e Croce a De Sanctis, fino agli studi più recenti.

Nel paragrafo *Manzoni en España*, dell'attenta *Introducción*, avremmo voluto trovare maggiori notizie sulle possibili influenze dell'opera manzoniana nella narrativa spagnola dell'Ottocento, in quanto le indicazioni fornite, non aggiungendo nulla al sempre valido studio di O. Macrì (*Varia fortuna del Man-*

zoni in terra Iberica, 1976), citato, possono servire come spunto per un'ulteriore riflessione, che, auspichiamo, tocchi non soltanto Galdós.

La traduzione è corredata da un ampio apparato ricco di indicazioni relative alle questioni più dibattute della critica, di riferimenti alle possibili fonti, influenze e connessioni con altre opere. Inoltre il testo è illuminato da attente note di tipo storico-tematico ed esplicative intese, queste, a chiarire la diversa significazione semantica dei termini all'interno della traduzione e a notificare il tentativo di creare una corrispondenza fra le due lingue prendendo atto in modo dinamico delle analogie e delle differenze strutturali.

Si può quindi constatare che M. Nieves Muñoz non si è lasciata tentare dalla 'sensibilità' che l'avrebbe limitata a ricreare, in un certo qual modo liberamente, le emozioni profonde suscitate dal testo base, ma, con giusto appoggio metodologico, è riuscita a comporre una traduzione effettuata sulla base di un'analisi multilivellare, nell'attenta considerazione di tutti gli elementi del testo, operazione, questa, che non ha violentato il testo nella sua integrità, anzi ha dato la possibilità di rispettare in massimo grado i valori formali, ivi comprendendo anche le relazioni semiologiche.

Nel riconsiderare l'edizione nel suo complesso, si può senz'altro dire che M. Nieves Muñoz ha dato un nuovo e particolarmente costruttivo contributo nell'ambito della storia delle traduzioni spagnole dei *Promessi sposi*; inoltre, dovendosi mantenere a cavallo fra la scientificità e la divulgazione per la destinazione della collana, la studiosa ha saputo temperare le istanze strettamente filologiche con quelle di un ragionevole adattamento alle esigenze del lettore moderno.

Emanuele Sicurella

G.B. Marino, *Rime amorose*, a cura di O. Besomi e A. Martini, Edizioni Panini, Modena 1987, pp. 208 e I tav. f.t. (Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara. Testi).

Attesa da oltre un decennio, l'edizione commentata della prima parte della *Lira* mariniana pare ora avviarsi a esiti persuasivi e a felice conclusione: di essa, la sezione d'esordio delle *Amorose* gode, per cura congiunta del Besomi e del Martini, di una veste soddisfacente tanto per la lucidità dei presupposti di lavoro, quanto per l'efficacia del commento, tale da collocarla con autorevolezza nel solco aperto dalla monumentale edizione dell'*Adone* voluta da Giovanni Pozzi per Mondadori (1976). All'esigenza di maneggiare testi attendibili e filologicamente certi i curatori delle *Amorose* anticipano inoltre una risposta promettendo in tempi ravvicinati, accanto alle sezioni mancanti della *Lira*, l'indispensabile ausilio di studio consistente nell'edizione critica dell'opera (uno strumento che consentirà, fra l'altro, di approssimare con maggiore precisione

il senso e la consistenza dei 'tagli' o della rimozione di quinterni dai volumi in pronto per la stampa, confessati dal Marino stesso<sup>1</sup>).

Le *Rime* (non solo *amorose*), stampate dal napoletano nel 1602 in un volume che andò a costituire la prima parte della *Lira* forniscono — come si sa — un documento strategico alla descrizione del processo evolutivo (di lunga concrescita, propriamente) che dall'impegno lirico conduce al «poema grande»; esse si offrono, del resto, quale autentica leva di rovesciamento e di dissoluzione del vecchio modello dato dal canzoniere petrarchista, accantonato dal Marino durante l'allestimento della raccolta all'atto dell'annessione o dell'esclusione toccata a motivi portanti e a *τόποι* ben collaudati. Il peso delle *Rime* nell'esperienza mariniana risiede tuttavia nella testimonianza di una maturità letteraria eccezionalmente avanzata, davanti alla quale l'*Adone* si rivelerà più una conferma — su un telaio ampio e ragionato di occasioni poetiche — anziché una novità inattesa: hanno avuto buon gioco, in tal senso e si pure a forte distanza (anche di metodi), sulla scorta di indiscrezioni di poco successive alla comparsa del poema, quanti hanno ipotizzato che il Marino lirico abbia offerto materiali di montaggio all'*Adone* — e, nondimeno, il poema debba piegarsi a sinossi redditizie, anche se non sempre conciliabili fra loro, con l'esperienza madrigalistica, idillica ed epitalamica che lo precedette<sup>2</sup>.

La constatazione vale anche, per dire così, sul versante genetico della lirica mariniana, poiché prima del 1602 testimonianze organiche e non sospette di versi attribuibili al napoletano si rivelano, in fondo, assenti, nonostante le pretese del Claretti nel proemio alla terza *Lira*<sup>3</sup>. Le *Rime* del 1602 costituiscono infine, per il Marino, l'occasione di quel viaggio, alla volta della stamperia del Ciotti, che, poco oltre i trent'anni, colloca il poeta in dialogo con il luogo di più intensa risonanza della sperimentazione letteraria fra Cinque e Seicento e del dibattito nato attorno ad essa, l'area veneto-romagnola, fra la città lagunare che ospita il Casoni e il padre Grillo (e già del Venier, del Groto e degli altri 'petrarchisti artificiosi'), e la Bologna dei Gelati e del Rinaldi, prossima al Guarini 'padovano' e alle eredità tassiane all'insegna delle quali si raccoglie, con il nuovo secolo, il vario e monumentale omaggio in versi del *Tempio* al cardinal Cinzio Aldobrandini. Dopo le *Rime* e prima dell'*Adone*, le contese con i rivali (il Murtola e il Carli), l'allestimento del «museo» destinato in parte a disperdersi nell'insuccesso della *Galeria*<sup>4</sup> agevoleranno il consolidamento e la specificazione dei legami d'amicizia nati nel 1602, per mettere capo, nel 1620, all'au-

<sup>1</sup> Cfr. G.B. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino 1966, pp. 212-13; V. De Maldé, *Tradizione del testo ed editoria tra Cinque e Seicento*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro* (Atti del Convegno di Studi, Lecce, 22-26 ottobre 1984), Roma 1985, pp. 561-70.

<sup>2</sup> Si vedano G. Pozzi, *Metamorfosi di Adone*, «Strumenti critici», V (1971), pp. 334-56, e F. Guardiani, *Giovan Battista Marino: dal madrigale al «poema grande»*, «Critica letteraria», XIII (1985), pp. 567-73.

<sup>3</sup> Cfr., in proposito, le osservazioni di F. Guardiani, *Erotica mariniana*, «Quaderni d'italianistica», VII (1986), pp. 197-207.

<sup>4</sup> Qualche cenno è in A. Colombo, *Una lettera inedita del Marino ad Angelo Grillo*, «Rivista di letteratura italiana», V (1987), pp. 311-18.

tentico progetto di un 'marinismo' consapevole attorno a cui chiamare a raccolta gli intrinseci di maggior prestigio<sup>5</sup>.

Le ragioni di una sortita sia pur parziale come, per il momento, la compagine delle *Amorose* appaiono dunque indiscutibili. Parimenti opportuno si rivela essere il commento a ciascun testo, nella forma di quei 'cappelli' che, sperimentati nella loro estrema funzionalità grazie all'insegnamento offerto da Gianfranco Contini nelle sue edizioni delle rime di Dante e dei poeti del Duecento ricciardiani, danno modo di cogliere con dovizia di apparati i nodi tematici e le procedure formali di ciascuna unità di questo postremo canzoniere: i rinvii sistematici ai luoghi paralleli dei *Rerum vulgarium fragmenta*, delle *Rime* e della *Gerusalemme* tassiana, fino allo scrutinio di versificatori modesti ma non irrilevanti attivi sullo scorcio del Cinquecento, facilitano del resto la lettura delle liriche mariniane nel quadro del più ampio e articolato diasistema poetico che dal Petrarca 'melodico' conduce al Guarini musicato da Claudio Monteverdi, e dal *Canzoniere*, attraverso il petrarchismo, all'imponente rimeria tassiana, foriera di quegli innesti — in fatto di temi e motivi poetabili — che andranno a elevare in misura significativa se non determinante la frequenza delle novità nei testi barocchi.

I fitti rinvii ai modelli di cui le *Rime* mariniane non sembrano ignare scongiura le insidie di un'analisi disposta alle vie della sola ricerca intratestuale (limite cui non si sono sottratti, come si annotava<sup>6</sup>, i divulgativi *Amori* ritagliati in specie dalla terza *Lira* e apparsi, con un saggio introduttivo dello stesso Martini, nel 1982). Al tempo medesimo, la ricca trama di concordanze isolata nel processo di rapida costituzione delle rime mariniane invita ad aggiungere, in futuro, schede e appunti marginali di nuovi riconoscimenti, prestiti o — nel linguaggio interessato del napoletano — «furti», messi a segno complice l'attingimento a zone dell'esperienza letteraria antecedente non sempre così celate o estese; mi pare difficile escludere, in tal senso, che Marino lavorasse anche su materiali poetici di riporto, e non solo quando si trovava fra le mani, naturalmente in traduzione, epigrammi alessandrini: sarà il caso di sospettare, invece, che i prelievi da opere notissime ma poco maneggevoli — ponderose o in larga misura inutilizzabili per un «moderno» — gli si offrissero attraverso la scorcioia dei repertori e di florilegi (della *Commedia* dantesca, poniamo, da cui il napoletano, non solo nelle *Amorose*, ricava quasi essenzialmente frammenti di larga divulgazione). In ragione di tale aspetto, dunque, merita di essere condotta un'indagine volta al riconoscimento delle edizioni di cui il Marino poté disporre per le proprie letture, e a vantaggio di quello «zibaldone», ancora irriperto, che egli ne andava traendo.

Alle innumerevoli questioni che si possono suscitare attorno all'esperienza

<sup>5</sup> Cfr. M. Pieri, *Di puntillismo in meraviglia*, in G. Preti - G. Argoli - G.F. Busenello, *La Salmace e altri idilli barocchi*, a cura di M. Pieri, Verona 1987, pp. 19-37.

<sup>6</sup> A. Colombo, recens. a G.B. Marino, *Amori*, Intr. di A. Martini, commento a cura del Seminario di Letteratura italiana dell'Università di Friburgo (Svizzera), Milano 1982, in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, Sez. Romanza, Napoli, XXVI (1984), pp. 481-90.

lirica del Marino le *Rime amorose*, intanto, forniscono un pregevole invito e l'irrinunciabile viatico di un testo integrale e persuasivo, propizio a dirigere i ricercatori, dopo due commenti al poema maggiore<sup>7</sup>, verso un'opera così a lungo e intenzionalmente negletta, o disponibile, finora, attraverso selezioni non omogenee. Per quanto attiene, infine, ai criteri di edizione, ai curatori è parso opportuno introdurre normalizzazioni di una certa consistenza, dal riaspetto — marginale, a dire il vero — del sistema interpuntivo, alla riduzione delle maiuscole, copiose ma «non sovrabbondanti né indiscriminate, anzi calibratissime» nelle *Rime* del 1602 (pp. 22-23); anche in tal caso, benché si tratti di criterio eccezionale, l'equilibrio complessivo degli interventi e la loro puntigliosa dichiarazione (pp. 19-24) confortano circa l'esclusione di arbitri ingiustificabili.

Angelo Colombo

Benedetta Papisogli, *La Lettera e lo Spirito. Temi e figure del Seicento francese*, Collana di Storia e Critica delle idee diretta da C. Rosso, Prefazione di C. Rosso, Editrice Libreria Goliardica, Pisa, 1986.

La raccolta di saggi *La Lettera e lo Spirito* è buona testimonianza della creatività di Benedetta Papisogli. Il progetto di studiare esperienze letterarie diverse alla luce della spiritualità che le informa trova espressione in brevi saggi limpidi e scorrevoli. Vi si trova un profilo dell'autore più che dell'opera, inserito in un contesto biografico e culturale che ne mette in rilievo la novità e la modernità: così è per la figura di François de Sales, per l'insegnamento sul primato dell'interiorità, per la sua «pedagogia dell'affettività», per l'umanesimo cristiano volto alla crescita dei laici e dell'ecclesia come comunità battesimale.

La spiritualità di François de Sales raggiunge un suo particolare equilibrio all'interno della poetica barocca del contrasto, risolvendo in unità antinomie quali il desiderio e la quiete, l'inquietudine e la pace, il movimento-tensione e l'immobilità-riposo, proponendo l'esempio di una vita sanata dalla dicotomia disturbante tra verità fenomenica e verità trascendente, riconciliata nell'armonia dell'amore in un raccoglimento cuore a cuore con Dio e in un rapporto pacificato con le creature.

L'autrice ripercorre l'itinerario culturale e spirituale di Mme de Longueville, sulla traccia della documentazione discontinua e lacunosa contenuta nelle lettere, edite per lo più da studiosi del XIX s., sulla testimonianza dei *Mémoires*

<sup>7</sup> Oltre al commento allegato all'*Adone* mondadoriano curato da Giovanni Pozzi (tomo II), un secondo è ora in corso di stampa, prodotto da venti studiosi sotto il titolo complessivo di *Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani (Biblioteca dei «Quaderni d'italianistica»).

d'epoca e sulla scia di personaggi tratti dalla narrativa preziosa, modellati in analogia con la sua persona.

Il profilo spirituale di Pascal è dominato da cenni sul personale rapporto di fede e di vita con il mistero della rivelazione cristiana, da scorci sul quotidiano della sua vita spirituale, dall'analisi fine e sperimentata sul senso di Dio e la passione religiosa che lo conduce a elaborare una teologia del cuore capace di attrarre e coinvolgere il lettore moderno. La sintesi critica delinea tratti e tensioni speculative che richiamano l'esperienza personale e la ricerca appassionata di Benedetta Papasogli nell'ambito della meditazione religiosa: il discorso guadagna così un potere di comunicazione e di persuasione che ravviva nel lettore l'attenzione per la materia trattata.

Il saggio su N. Stenone, denso di riferimenti al quotidiano e di notizie sulla vita culturale del tempo, rivela le qualità narrative, la ricchezza duttile della scrittura del critico, sostanziata da una sicura conoscenza della storiografia letteraria e da una familiarità simpatetica con i protagonisti del secolo. La vena di Grignon de Montfort moralista può considerarsi, per B. Papasogli, una tardiva testimonianza della tradizione di pensiero che si manifesta nei saggisti del «*grand siècle*», anche se la natura dello scrittore è libera dalle mode e dall'«*esprit de société*». In ogni scritto Montfort privilegia l'aspetto spirituale, oltre la letteratura e la morale, come pedagogia della vera sapienza, fondata sull'esperienza della Scrittura e della Rivelazione.

L'autrice, per la scelta di scrittori che privilegiano il senso spirituale della scrittura, il messaggio morale e teologale, adempie appieno al proprio desiderio di fusione tra l'esperienza letteraria e l'esperienza speculativa: si potrebbe forse, sommamente, suggerire che tale incontro tra parola artistica e parola spirituale si può ricercare anche in autori che, apparentemente, appartengono al «secolo» e soffrono nella loro persona la lacerazione di una società che inesorabilmente separa, nel quotidiano, i valori dello spirito dai valori laicali.

Maria Teresa Bulciolu

Corrado Rosso, *Novecento francese ed europeo. Saggi e ritratti*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1988.

La raccolta *Novecento francese ed europeo* di C. Rosso ha il pregio di mantenere vivo l'interesse del lettore per il taglio sempre originale che propone, in ogni saggio, la documentazione di un'anima in un preciso momento storico del suo itinerario: ogni scrittore è avvicinato con un senso di simpatia e di partecipazione discreta che rivela nello studioso l'attenzione continua, vigile per i valori della persona, per le tensioni intellettuali, per gli aspetti caratterizzanti della biografia culturale. Il lettore si sente così invogliato, via via, a riprendere in mano e a considerare sotto una luce diversa le opere scelte dal critico per

tessere con il suo pubblico ideale una conversazione affabile ed erudita insieme.

I modi fluidi dell'eloquio poggiano costantemente su riferimenti inediti della storia del pensiero moderno, vivificando episodi di vita culturale e di esperienza letteraria prodotti a proposito di Bergson, di Gide, di Camus, di critici contemporanei.

La presenza di Bergson è rivissuta attraverso la ricezione di Papini che, orientata da attese emotive e da aspettative di liberazione, appare segnata da proiezioni personali e da giudizi diversificati e contrastanti sul piano ideologico e pratico. Il bergsonismo è poi rivisitato sotto l'aspetto di un fenomeno di pensiero «vitandum» sia per J. Benda, nemico della cultura degli «ismi» moderni, sia per H. Bosco: il quale si trova ad esser contrario, per gusto e per elezione, alla scoperta bergsoniana del flusso interiore di coscienza e compone con fare intimista una storia morale all'interno di una «casa rifugio», simbolo di un'etica chiusa e immutabile.

L'episodio di Saas-Fee, seconda parte dei *Faux-Monnayeurs*, offre lo spunto per una riflessione sulla corrispondenza viva tra biografia personale di Gide e storia dei singoli personaggi: rapporto speculare già molte volte, con altri argomenti, rilevato dai critici che mettono a confronto il romanzo con il *Journal des Faux-Monnayeurs* e con passi del *Journal* dello scrittore.

Le pagine su Camus riflettono esperienze di letture critiche contemporanee: la biografia rigorosa di H.R. Lottman, l'interpretazione esistenziale di Sartre, la scrittura stessa di Camus come testimonianza di risentimento e di provocazione verso un mondo al quale si guarda con «*tendre indifférence*». Il saggio *Il Mito di Sisifo* rivela, più che un trasparente momento di rivolta metafisica, la testimonianza di una costante «tentazione», quella del distacco cinico di fronte all'assurdo del mondo. *La Peste* e *L'Homme révolté* chiamano in causa l'uomo d'oggi e rendono conto del fatto che l'opera di Camus è continua provocazione alla verifica dei valori della vita, inesauribile polemica e appello per una nuova etica, instancabile argomentazione mista di politica, storia, filosofia e arte creativa sull'essere come ribellione perenne.

La quarta parte del libro è composta da dotte divagazioni su aspetti particolari della scrittura surrealista (capovolgimento dialettico delle massime, tecnica del plagio), sul linguaggio critico di G. Poulet, sulla geografia e la storia del mito delle «Isole Fortunate». Una serie di profili di critici e filosofi contemporanei compone la parte conclusiva del libro e rivela, per affinità «elettive», gli interessi universalistici e la volontà di apertura del critico, come un senso discreto dell'amicizia e della stima che lo legano agli studiosi presentati.

Maria Teresa Bulciolu



Nichita Stănescu, *Undici elegie (L'ultima cena)*, a cura di Marin Mincu, Libri Scheiwiller, Milano 1987, pp. 115.

Vent'anni dopo l'edizione romena delle *Undici elegie* di Nichita Stănescu, i Libri Scheiwiller ne offrono — quasi in omaggio — la versione italiana a cura di Marin Mincu. La posizione del tutto singolare del poeta romeno nell'ormai lungo secondo dopoguerra, la sua spiccata personalità artistica e filosofica sono già conosciute in Italia, grazie ad alcuni poemi tradotti da Marco Cugno e all'Antologia *Nuovi poeti romeni*, Vallecchi 1986.

L'edizione bilingue delle *Undici elegie* si apre con un saggio di Marin Mincu, centrato sull'idea-chiave della poesia di Nichita Stănescu, e cioè «la rotura tragica fra il soggetto poetico e il reale». L'approccio dell'opera poetica mette in rilievo la ricerca dello scrittore operata dentro il fare creativo. Il nuovo rapporto istituito fra l'io poetico e la scrittura, da una parte, e la scrittura e il reale dall'altra è risentito da Nichita Stănescu con la coscienza di non poter vivere se non nel simbolico. La scissione — preoccupante per la nuova sensibilità creatrice e pure critica — tra parola, reale e scrittura viene vissuta con angoscia dal poeta romeno. Egli intuisce il possibile recupero del reale attraverso la parola che, perciò, sta diventando il soggetto assoluto del discorso poetico. Il desiderio accanito di poter cogliere il «senso», al di là della sua letterale significazione («angusta», secondo Marin Mincu) e proprio al di fuori del limite tradizionale istituito dalla nominazione trasforma il poeta in *magister*: sarà lui ad insegnare alle parole l'heideggeriano «cammino verso il linguaggio». Il risultato è, secondo il poeta, uno solo: «fino alla fine, le parole / hanno dovuto somigliare a me stesso / e al mondo». Il difficile agire su e dentro il linguaggio, perché «il dire brucia, / il verbo marcisce / e la parola / non s'incorpora ma si scorpora», richiede uno sforzo sovrumano: il poeta s'immedesima con la lingua che sta adoperando. Il demone, invocato dallo scrittore, gli offre la soluzione: «Trasformati in parole come ti dico». E Nichita Stănescu si trasforma in parole, anzi trasforma le parole. Al suo ingegno non basta la «parola» ereditata e perciò la sua opera abbonda di parole da lui coniate, indispensabili per meglio esprimere «l'alto pensiero» e la profonda meditazione.

Di fronte alla ricchezza linguistica di Nichita Stănescu, il traduttore deve trovare soluzioni quanto più vicine, quanto più fedeli, per non tradire il significato poetico. La versione italiana, dovuta a Claudio Parenti e Fulvio Del Fabbro, offre una possibile «lettura» del testo romeno. Ce ne sono tante, a seconda delle affinità culturali, artistiche, estetiche, anzi linguistiche. Non ci siamo proposti, in questa sede, un tale approccio, bensì un'analisi linguistica di questa «lettura».

Le nostre osservazioni riguardano vari livelli della trasposizione italiana: grammaticale, semantico, stilistico e la formazione delle parole.

1. A livello grammaticale, si registrano alcuni errori come, per esempio, la mancanza dell'aggettivo possessivo in italiano, al posto di un pronome riflessivo romeno. Nell'*Elegia undicesima* (p. 111), «își mișcă spațiul sferic / asemenea inimii» (muove il suo spazio sferico al pari del cuore) è trasposto dai traduttori nel modo seguente: «muove lo spazio sferico / come il cuore», dove si perde

quel legame insito in romeno tra il soggetto e il *proprio* spazio (indicato dal riflessivo), per tacere poi della quasi cacofonia («sferico / come»). Nell'*Elegia terza* (p. 39), il gruppo avverbale romeno «mai departe» viene tradotto «più lontano»: in romeno, invece, esso può avere tanto valore spaziale, quanto temporale, e in questo verso si tratta dell'ultimo di essi, richiedendo una soluzione adeguata pure in italiano. Anche alcuni casi di inversione dei termini nella trasposizione italiana sono del tutto strani e mutano il senso e alle volte pure il ritmo dei poemi. Nella stessa *Elegia terza* (p. 37), la quarta strofa

«Deodată devine goală, aidoma  
unei țevi de plumb prin care  
numai albastrul călătorește»

è diventata

«D'un tratto diventa vuoto, simile  
a una canna di piombo attraverso cui  
passa soltanto l'azzurro».

L'ultimo verso è stato invertito senza alcuna ragione, secondo la nostra opinione. Esso avrebbe potuto essere, per esempio, «soltanto l'azzurro viaggia», traducendo correttamente pure il verbo romeno *călători* (*viaggiare*); la soluzione trovata dai traduttori, e cioè la sostituzione con il verbo *passare*, di uso molto comune, meno poetico e con un significato diverso, combinata con l'inversione non scusabile dei termini, falsifica la poeticità della versione italiana, allontanandola dalla forma originaria.

2. A livello semantico, notiamo più tipi di scelta infelice.

— Casi in cui una sbagliata conoscenza del termine romeno porta ad una trasposizione scorretta: «strîmtă» (*stretta, ridotta*) diventa «sottile» (*Elegia prima*, p. 21), «groapă» (*buco, alle volte proprio bucone*) diventa «crepa» (*Elegia seconda*, p. 33), «pui de pasăre» (*uccellino, uccelletto*) diventa «pulcino» (*Elegia nona*, p. 71), «ținuturi» (*paesi, contrade, regioni*) diventa «tenute» (*Elegia terza*, p. 41).

— Casi in cui il senso di tutta una struttura frastica viene mutato, alterato, data l'impropria scelta di alcuni termini: nell'*Elegia undicesima* (p. 103), gli ultimi tre versi fanno di brutalità e non di poesia. Ecco il testo romeno:

«Iar eu mă voi prăbuși asupra ei, asemeni bărbatului tinăr întîmpinîndu-și iubita».	(Ed io mi precipiterò sopra di lui, simile al giovane uomo che accoglie la sua amata)
---	---

che è diventato:

«Ed io mi getterò  
sopra di lui, simile al giovane uomo  
sopra l'amata».

L'uso del verbo *gettare* e tanto più la strana soluzione trovata per l'ultimo

verso mostrano quanto poco si sono immedesimati i traduttori col pensiero poetico di Nichita Stănescu e con la lingua romena. Nell'*Elegia prima* (p. 29), d'altronde, la traduzione mot-à-mot porta ad un errore ovvio di lingua italiana, e cioè ad una struttura in cui una forma negativa viene seguita da *non* + verbo: «e neanche non hanno posto» (per il romeno «și nici n-au loc»). Mentre nel romeno questa è la struttura corretta, nell'italiano... semplicemente non lo è.

3. A livello stilistico incontriamo alle volte la scelta di un termine appartenente ad un registro italiano non conforme a quello dell'originale romeno: «elevazione» per «ridicare» (infinito nominalizzato, di uso comune e non aulico) invece di *l'alzare, l'alzata*, ecc., nell'*Elegia ottava* (p. 65): «costituzione» per «alcătuire» (*idem*, p. 65). Ambedue i termini ricordati — «elevazione, costituzione» — (ed altri ancora) sono in un certo senso più moderni e ricercati di quelli romeni, il cui uso è molto più tradizionale e comune. Adoperati dai traduttori, danno una falsa sensazione di modernismo voluto. Nell'*Elegia terza* (p. 45), il romeno «înfățișări» ha una trasposizione perfetta nell'italiano *sembianze*, con un certo sapore arcaico e poetico nello stesso tempo; i traduttori, invece, hanno preferito adoperare la parola «forme», neutra dal punto di vista delle sue possibili connotazioni. Ci stupisce, inoltre, l'uso di «insipienza» (*Elegia quinta*, p. 55), termine raramente adoperato in italiano e per lo più scorretto quale trasposizione del romeno «neștiință», non solo per la sua appartenenza ad un altro livello stilistico, ma proprio per il suo significato, che è *ignoranza*. Nell'*Elegia decima* (p. 93), invece, i traduttori si sono allontanati dal testo originale senza alcuna ragione evidente. I versi romeni:

«nerăbdînd alte morți decît morțile  
inventate de ea, să se-ntîmple» (non tollerando altre morti che le morti  
inventate da esso, perché accadano)

sono stati trasposti nel modo seguente:

«non tollerando altre morti che le morti  
inventate da esso, supplice».

Quel *supplice*, tanto strano e speciale per l'italiano comune odierno, non è richiesto affatto dal poema romeno e cambia il pensiero poetico, non solo l'espressione linguistica.

4. La formazione delle parole, come si è detto, costituisce una delle spiccate particolarità dell'opera di Nichita Stănescu. I due traduttori hanno fatto prova, in molti casi, di seguire il cammino creativo del poeta, per esempio nell'*Elegia settima*; in alcuni casi, però, lo sforzo è stato minimo, benché l'italiano offrisse tante possibilità per coniare nuovi termini. Nell'*Elegia nona* (p. 75) il verso «Mai mare mă aflu și nezburat» (più grande mi ritrovo e non volato) diventa «più grande mi ritrovo senza volare»; si è perso, in questo modo, l'effetto prodotto da un nuovo termine-concetto. La maggioranza delle creazioni linguistiche di Nichita Stănescu è costituita da termini marcati / + Negativo /; per questi, c'era la soluzione semplicissima in italiano, di anteporre al nome, aggettivo, verbo, ecc. la negazione *non*. Perché mai non lo hanno fatto più

spesso i due traduttori? Questi termini sembrano un po' strani in romeno, per la loro novità e per l'unione, talvolta, di concetti mai accoppiati prima, ma proprio perciò possiedono una carica poetica maggiore. Lo stesso vale per l'italiano, secondo la nostra opinione. Nell'*Elegia undicesima* (p. 111), la stupenda frase poetica «cînd ești bîntuit / de neubire» diventa «quando manchi / d'amore», perdendo non solo il senso di angoscia espresso dal participio passato *bîntuit* (*tormentato, pervaso*, ecc.), ma proprio l'alto significato poetico di una delle più belle e insieme rilevanti creazioni dello scrittore, e cioè il nome *neubire* (*non amore*).

È vero, la scintilla poetica e l'ingegno sono di Nichita Stănescu; ma con tanto d'impegno, si sarebbe potuto portare a termine una traduzione ancora più adeguata. Sta di fatto che la trasposizione nel campo della poesia è la più difficile; data l'affinità non solo diacronica, ma pure di struttura del vocabolario odierno, tra il romeno e l'italiano, la questione della traduzione non pone, in questo caso, secondo la nostra opinione, problemi insuperabili.

Rimane il fatto di poter leggere i poemi di Nichita Stănescu in veste italiana; rimangono pure tanti versi, tante strofe e tanti poemi ben tradotti; rimane il desiderio, mai sopito, della perfezione, dovuto forse alla coscienza della perfezione dei poemi di Nichita Stănescu.

Anca Giurescu

Stendhal, *Interni di un convento. Con due cronache di Sant'Arcangelo a Baiano*. A cura di Mariella Di Maio, Albatros Editori Riuniti, Roma 1987.

Storie di cospirazioni, di vendette, di assassinii, tragiche vicende di intrighi amorosi che avevano come protagoniste suore malmonacate e per teatro bui conventi, furono tematica cara ad un certo tipo di letteratura semiclandestina del Sei e Settecento. Scritti a mano, per lo più da anonimi contemporanei e redatti in un incerto italiano, spesso con venature dialettali, questi racconti circolavano alla macchia o erano conservati negli archivi delle grandi famiglie dell'epoca. A sottrarli dall'oblio polveroso delle vecchie biblioteche e dalla semiclandestinità contribuì, nella seconda metà del Settecento e nel primo Ottocento, il rinnovato interesse che per questo tipo di letteratura tragico-scandalistica si ebbe da parte degli illuministi (Diderot: *La Religieuse*) e dei romantici (Shelley: *The Cenci*, Manzoni: *La Monaca di Monza*). All'appuntamento non poteva mancare l'ideologo Beyle per il quale questi tragici «récits» rappresentavano una specie di «introduction à la connaissance du coeur humain» ed erano preziosa testimonianza di quell'Italia cinquecentesca, voluttuosa ed energica a lui congeniale, e nella quale la «pianta uomo» cresceva robusta dando libero sfogo alle passioni «dans toute leur féroce énergie».

Fin dai primi saggi letterari, traspare vivo l'interesse che il futuro autore

della *Chartreuse* sentiva per questo genere di narrativa. Ne sono testimonianza il racconto breve, ma denso di emozioni, della tragica vicenda di Bianca Capello nel capitolo introduttivo alla *Histoire de la peinture en Italie* e i tanti «récits poignants» con i quali Stendhal amava impregiare i suoi ricordi di viaggio da *Rome, Naples et Florence* alle *Promenades dans Rome*. Ma sarà solo più tardi, durante gli anni che passerà in Italia quale Console di Francia presso gli Stati di Sua Santità, che Beyle avrà l'occasione di meglio documentarsi sulle cronache cinquecentesche da lui tanto pregiate. Rovistando negli scaffali polverosi di biblioteche romane e in quelle degli archivi degli amici Caetani, egli trova «des vieux manuscrits en encre jaunie du XVII et XVIII siècle» dove «en demi-patois du temps», sono raccontate storie d'amore e di vendette passionali, intrighi amorosi di giovani suore costrette al velo per imposizioni familiari, accaduti nel Cinquecento e nel Seicento a Roma e nel napoletano. La «trouvaille» lo entusiasma al punto da farne partecipi gli amici di Parigi: «...J'ai donc huit volumes in folio, mais la page écrite d'un seul côté, d'anedoctes parfaitement vraies, écrites par les contemporains en demi-jargon...». Fatti veri dunque, non fantasia, ma che «la diable de chaîne officielle» gli impedirà per il momento di pubblicare.

In attesa di giorni più propizi, Beyle si accontenta di leggere e rileggere i suoi preziosi manoscritti annotandovi in margine le osservazioni personali. E sarà solo quattro anni dopo, durante il lungo congedo a Parigi, che, finalmente lontano dagli attenti occhi della polizia pontificia e quindi momentaneamente libero dalla «chaîne officielle», Stendhal prenderà coraggio e pubblicherà, prudentemente anonima, nella «*Révue des deux Mondes*» la sua prima «historiette»: *Vittoria Accoramboni*. Seguiranno a breve intervallo altri racconti: *Les Cenci*, *La Duchesse de Palliano* e *L'Abbesse de Castro*. Ed è da una cronaca cinquecentesca romana che «il Milanese» trarrà lo spunto per il suo capolavoro, *La Chartreuse de Parme*.

L'interesse per le cronache italiane non doveva comunque esaurirsi qui. Tra le carte lasciate da Beyle, si sa, sono stati trovati due abbozzi di racconti incompiuti, appartenenti al ciclo conventuale: *Trop de faveur tue*, interrotto nell'aprile del 1839 per un altro racconto, *Suor Scolastica*, a sua volta abbandonato e poi ripreso nel marzo del 1842, quattordici giorni prima della morte improvvisa. Ambedue i racconti furono pubblicati postumi in Francia, rispettivamente nel 1912 e nel 1921: le prime traduzioni italiane apparvero solo dopo il 1944. Ma di tutti gli scritti stendhaliani i due «récits» claustrali incompiuti, pur fatti oggetto di numerosi saggi critici da parte degli studiosi specialisti, sono fra quelli meno noti al grande pubblico. Dobbiamo pertanto essere grati a Mariella Di Maio che, in questo piacevole volume, ci invita, senza pedanteria, anche se con perizia filologica, ad una rilettura dei due incompiuti racconti e, nello stesso tempo, ci consente di leggere il testo manoscritto italiano dal quale Stendhal trasse l'ispirazione per i suoi due «récits».

Il confronto fra la cronaca d'epoca e la libera trascrizione fatta da Beyle ci permette di meglio apprezzare e gustare l'inimitabile arte affabulatoria che ha reso famoso l'autore della *Chartreuse*, capace di trasformare, senza peraltro alterarne la veridicità, un rozzo racconto enfatico, talora di difficile lettura, in

un «récit» agile, preciso, in una prosa asciutta («da codice civile»), quasi disadorna, volutamente composta per non dire fredda. Nessuna indulgenza «à la phrase noble»: sobrietà nella rappresentazione dei sentimenti (sempre rigorosamente motivati sul piano psicologico), misura nel predisporre gli effetti drammatici si da non condizionare, anche minimamente, il realismo e l'autenticità del narrato.

La rozza cronaca secentesca è servita solo a fornire allo scrittore la storia, «il fatto vero»: la giusta ribellione della giovane suora costretta suo malgrado, dalle imposizioni sociali e familiari dell'epoca, alla vita monastica. La malmnacata, dunque, quale simbolo dell'amore e della giovinezza sacrificate alle convenienze sociali; motivo, questo, squisitamente stendhaliano e che offre all'ideologo Beyle l'occasione per una polemica sui compromessi fra religione e politica. Il risultato sono questi due racconti in cui il lettore trova, come osserva la Di Maio, alcuni «dispositivi narrativi fra i più tipicamente stendhaliani». Ma anche i personaggi che nella cronaca secentesca sono mal delineati nelle loro motivazioni psicologiche, nella elaborazione di Beyle, ci appaiono creature ben vive ed umane. Così che ci è facile riconoscere in suor Felicia degli Armieri la protagonista di *Trop faveur tue*, una eroina di pura matrice stendhaliana: altera, intelligente, di forte carattere, sottile stratega di battaglie amorose e, infine, generosa al punto da rinunciare alla fuga dal convento pur di non distaccarsi dalla sua migliore amica. Così, alla figura anodina del conte di Nardò, sempre nello stesso racconto, si contrappone la nobile, generosa e maschia figura del conte di Buondelmonte: ricco, dal tono freddo, razionale, di straordinaria intelligenza e saggezza, il conte di Buondelmonte, insensibile alle belle donne di poco cervello e di debole carattere, non può non cedere al fascino dell'intelligenza e della bellezza di suor Felicia e, da vero eroe stendhaliano, non esita a tradire la fiducia del Granduca pur di sottrarre all'ingiusto giudizio del tribunale ecclesiastico la sventurata suora.

Ogni buon beylista riconoscerà sicuramente nella figura distaccata, ma tuttavia simpatica, del Conte molti tratti della personalità del suo Autore che ha voluto così «calarsi» nel personaggio a lui più congeniale.

Nella parte del progetto relativo alla conclusione del racconto il conte di Buondelmonte avrebbe dovuto fuggire con la sua Felicia: «happy end», dunque, che, pur non pregiudicando l'intenzione tragica del racconto, va tuttavia a premiare due personaggi cari all'Autore.

Anche nella scelta dell'ambientazione di *Trop de faveur tue* emerge la personalità di Beyle: non il convento di Baiano a Napoli, ma quello di Santa Riparata in Toscana. La motivazione di questa scelta va ricercata, come suggerisce la Di Maio, nella simpatia di Stendhal per il giansenismo toscano che nel settecento, sotto la coraggiosa guida del vescovo di Prato Scipione de' Ricci, si faceva promotore di una riforma ecclesiastica più consona ai tempi e proponeva, tra l'altro, regolamenti di vita conventuale più moderni e tali da consentire alle suore vittime della monacazione forzata di liberarsi del velo. Un espediente, quindi, in linea con la tematica del racconto e al quale Beyle aveva fatto ricorso nel 1829, in occasione del suo primo breve «récit» ispirato ai tragici avvenimenti del convento di Baiano e incluso nelle *Promenades*. Da pochi mesi

respinto, in dodici ore, dalla polizia austriaca milanese per sospetto carbonarismo, assiduo frequentatore ed amico di fuorusciti italiani a Parigi, Stendhal non poteva non ambientare il racconto nelle «calde» Marche del 1820 e scegliere come oggetto gli infelici amori fra una nobile, suora malmonacata, e un giovane carbonaro perseguitato dai gendarmi pontifici.

Così i due abbozzi di *Suor Scolastica*, elaborati a tre anni di distanza l'uno dall'altro, si ispirano al tragico destino delle sventurate fanciulle costrette, senza vocazione, a prendere il velo. Rispetto al primo racconto, in *Suor Scolastica* appare ancor più evidente la libera trascrizione e più forte l'impronta della personalità dell'Autore. C'è un ritorno alla narrazione ambientata in una Napoli del Settecento (conventi di San Felicioso e San Petito), e preceduto, specie nel secondo testo, da ampie notizie storiche sulla città e da ragguagli sull'ambiente e sui maneggi della Corte, sui difficili rapporti fra autorità laica e clericale. Il nucleo del «récit» è più o meno lo stesso: intrighi di giovani monache con i loro amanti e intrighi destinati a concludersi tragicamente con il processo da parte delle autorità ecclesiastiche e con la condanna all'esecuzione delle sventurate suore. Ma, nella seconda stesura, l'azione trova spazi anche al di fuori delle tette mura claustrali. Esempio l'episodio dell'anello donato dalla Regina alla bella Rosalinda, figlia del principe D'Atella, e futura Suor Scolastica: un dono destinato a far nascere a Corte un vespaio di pettegolezze e gelosie che attireranno le ire e i dispetti dell'Arcivescovo sul Re e sull'incolpevole padre della fanciulla. E qui si aprono alla fantasia del lettore immagini di feste, di balli e di giochi di società nei fastosi saloni della reggia napoletana.

Più ampi orizzonti, spazi di verde e di cielo vengono all'immaginazione dall'episodio che vede Don Gennarino, un francese gaio e sventato, che, innamorato appunto della bella Rosalinda, si impossessa con la forza dei bei cavalli andalusi dell'Arcivescovo (come non pensare a Fabrizio fuggiasco nella campagna delle Fiandre), per recarsi sulle pendici del Vesuvio in visita ad un eremita. È solo in un secondo tempo che Beyle si introdurrà nell'intérieur du couvent per farci spettatori di sinistri intrighi e luttuosi eventi, destinati a concludersi con il processo alla sventurata Suor Scolastica, condannata all'«in pace» per aver ricevuto, in una cella separata dalla sua, Don Gennarino, l'amante, e con la spietata esecuzione delle monache ree di più gravi delitti, nei recessi tenebrosi dei sotterranei del convento.

Nel progetto per il finale erano previsti il rapimento dall'«in pace» di Suor Scolastica ad opera di un suo vecchio spasimante, il potente Duca di Vargas e il suicidio per gelosia di Don Gennarino. Suor Scolastica, ridivenuta Rosalinda dei principi D'Atella, sposterà il quasi settantenne suo salvatore, con il patto che ogni anno le sarà concesso di passare tre mesi in ritiro nel convento dove, disperato per gelosia, si era tolta la vita Gennarino. Strano patto nuziale invero, ma non tale per gli stendhaliani di buona memoria che certamente ricorderanno come un similare compromesso fosse stato proposto dallo stesso Beyle in occasione della domanda in matrimonio di Giulia Rinieri de' Rocchi.

Sul ritorno all'ambientazione del racconto in una Napoli di fine Settecento deve aver influito l'amico di Stendhal, il fuoriuscito napoletano Domenico Fiore se dobbiamo dar credito a quanto annotato dallo scrittore sul manoscritto

stesso di *Trop de faveur tue*: «... abandoné pour le moment le 15 avril 1839. Je prends l'histoire said by M. Fior e...». Un omaggio, dunque, all'amico cui Stendhal doveva fra l'altro la nomina a console e dal quale, molto verosimilmente, aveva sentito raccontare per la prima volta, nella Parigi degli anni Venti, la tragica storia del convento di Baiano; una storia più volte ricordata nelle *Promenades* e più tardi nei *Mémoires d'un touriste*.

I due racconti, tradotti dalla Di Maio così da conservare intatte la semplicità e l'immediatezza della prosa stendhaliana, e le due versioni della cronaca secentesca, sono preceduti da una succosa introduzione nella quale la curatrice, dopo una carrellata su tutta la tematica conventuale sei e settecentesca, ci guida con rigore filologico alla difficile ricerca delle fonti storiche e letterarie cui Stendhal si era ispirato nella stesura dei suoi due ultimi racconti claustrali.

Giannantonio Stegagno

TESTI

- I. L. Stegagno Picchio, *Il «Pranto de Maria Parda» di Gil Vicente*. Introduzione, testo critico e commento, Napoli 1963, pp. 128. L. 15.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza», V, 1)
- II. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, édition critique par Alberto Cento précédée des scénarios inédits. Tome premier. Naples-Paris 1964, pp. 698. L. 40.000
- III. E. Reali, *Le «cantigas» di Juyão Bolseyro*. Napoli 1964, pp. 110. L. 15.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza» VI, 2)
- IV. Alfonso De Valdés, *Due Dialoghi*. Traduzione italiana del sec. XVI a cura di Giuseppe De Gennaro. Napoli 1968, pp. XCIII-444. L. 30.000
- V. S. Pellegrini, *Il Canzoniere di D. Lopo Lids*. Napoli 1969, pp. 40. L. 7.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza», XI, 2)
- VI. Diego de San Pedro, *La pasión trobada*. Edition and Introduction by Dorothy Sherman Severin. Napoli 1973, pp. 224. L. 25.000
- VII. Vincenzo Minervini, *Le poesie di Ayras Carpancho*, Napoli 1974, pp. 100. L. 15.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza», XVI, 1)
- VIII. Giambattista della Porta, *Teatro*, a cura di Raffaele Sirri, vol. I - *Le tragedie*. Napoli 1978, pp. 488. L. 50.000
- IX. Id., *Teatro*, vol. II - *Le commedie* (primo gruppo). Napoli 1980, pp. 672. L. 60.000
- X. Id., *Teatro*, vol. III - *Le commedie* (secondo gruppo). Napoli 1985. L. 60.000

STUDI

- I. G. C. Rossi, *La «Gazeta Literaria» del Padre Francisco Bernardo de Lima (1761-1762)*, Napoli 1963, pp. 117. L. 15.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza», III, 2, IV, 1, e IV, 2)
- II. C. Liver, *Theater auf dem Theater in der italienischen Literatur, besonders bei Goldoni und Pirandello*, Napoli 1964, pp. 82. (fuori commercio)  
(Da «Annali - Sezione Romanza», VI, 2)
- III. Cecil H. Clough, *Machiavelli Researches*, Napoli 1967, pp. 119. (esaurito)  
(Da «Annali - Sezione Romanza», IX, 1)
- IV. Erilde Melillo Reali, *Itinerario norddestino di Graciliano Ramos*, Napoli 1973, pp. 160. L. 30.000
- V. AA.VV., *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, I, a cura di Gian Carlo Menichelli e Gian Carlo Roscioni, Napoli 1980, pp. 428. L. 40.000
- VI. Filomena Liberatori, *I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón*, Napoli 1981, pp. 222. L. 25.000
- VII. Fernando Figurelli, *Studi Danteschi*, Napoli 1983, pp. 381. L. 30.000
- VIII. AA.VV., *Studi di Iberistica in memoria di Giuseppe Carlo Rossi*, Napoli 1986, pp. 294. L. 25.000
- IX. AA.VV., *Cronache iberiche di viaggio e di scoperta. Tra storia e letteratura. In memoria di Erilde Melillo Reali*, Napoli 1987, pp. 276. L. 35.000
- X. AA.VV., *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, II, a cura di Gian Carlo Menichelli, Napoli 1987, pp. 262. L. 40.000
- XI. Vito Galeota, *Galdós e Buñuel*, Napoli 1988, pp. 214. L. 45.000
- XII. Teresa Cirillo, *«Valente Ercilla, mandami un sonetto»: rime in lode di Giovanna Castriota*, Napoli 1989, (Da «Annali - Sezione Romanza», XXXI, 1)



La corrispondenza, le pubblicazioni periodiche per cambio e i manoscritti vanno spediti, nella forma definitiva, al seguente indirizzo: ANNALI - SEZIONE ROMANZA, Istituto Universitario Orientale, Largo San Giovanni Maggiore, 30, 80134 Napoli. Non si restituiscono i manoscritti non pubblicati.

Le pubblicazioni inviate per eventuale recensione debbono pervenire in duplice copia. La corrispondenza destinata al Direttore responsabile, Prof. Raffaele Sirri, va inviata al seguente indirizzo: Viale Nicola Fornelli 16/b - 80132 Napoli.

Gli «Annali» e le Pubblicazioni della Sezione Romanza, editi entro il 1986, sono in vendita presso Herder - Editrice e Libreria International Book Center, Piazza Montecitorio 120 - 00186 Roma (c. c. p. 00906008).

Gli «Annali», pubblicati dal 1987 in poi, sono in vendita, invece, presso la Società Editrice Intercontinentale Gallo s.r.l., Via Mezzocannone 39-51, 80134 Napoli (c. c. p. 28152809)

Autorizzazione del Tribunale di Napoli N° 1612, del 7-2-1963

Società Editrice Intercontinentale Gallo s.r.l. - Napoli  
Cecom s.n.c. - Bracigliano (SA)