

839
23

PER.
ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
69

Dipartimento di Studi Letterari
e Linguistici dell'Occidente.

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXXII, 1



SOCIETÀ EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO
NAPOLI 1990

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

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

XXXII,1

Gennaio 1990

INDICE

Articoli

- Maria Colombo Timelli, *Il rifacimento dell'«Ars minor» di Donato del ms. Parigi B.N. n.a.f. 1120 - Introduzione ed edizione* 5
Mario Di Pinto, *Giovanna una e due* 29
Vittorio Marmo, *Il «Libro de Apolonio»: note di sintassi e di semantica testuale* 53
Giampiero Posani, *Tavola e/o letto* 99
Carlo Vecce, *Esercizi di traduzione nella Napoli del Rinascimento. II - Alessandro d'Afrodizia, Altilio e Galateo* 103
- Contributi
- Livia Apa, *Note sulla prosa di Florbela Espanca* 139
Clara Borrelli, *Narrativa in versi. La novella poetica dell'Ottocento* 145
Marina Buonincontro, *Teatro, scienza e memoria nelle commedie di Giambattista Della Porta* 167
Lorelisa Costa, *Espriu/Matiere. Amour/Bonheur: aspetti del linguaggio teilhardiano* 187
Roberto Mercuri, *Trame metalinguistiche nel canto XVIII dell'«Inferno»* 201
Alfonso Paoletta, *Napoli nell'Epistolario del Leopardi* 213
Alessandra Riccio, *El juego del tiempo en «Concierto Barroco»* 225
Giuliano Soria, *«Que tendrà la princesa? (Parallelismi e corrispondenze in «Sonatina» di Rubén Darío)* 235
Mariarosaria Spinetti, *Il «Jugit tempus» tra le «Familiari» e i «Rerum vulgarium fragmenta» del Petrarca* 263
Biagio Testa, *Note su carattere e struttura del «Trecentonovelle»: Tra exemplum religioso e novella* 275
- Recensioni
- AA.VV., *L'America dei Lumi*, Torino 1989 (Teresa Cirillo) 299
AA.VV., *Polvo enamorado. Poesie e studi offerti a Giovanni Maria Bertini*, Milano 1989 (Teresa Cirillo) 302
AA.VV., *Il Romanzo*, Bologna 1988 (Domenico D'Alessandro) 304
Azorín, *L'Invisibile*, Verona 1988 (Encarnación Sánchez García) 306
Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, Milano 1986 (Angelo Colombo) 309
Pedro Calderón de la Barca, *L'Alcalde de Zalamea*, Torino 1989 (Augusto Guarino) 312
Giovanni Caravaggi, *«Cancioneros» spagnoli a Milano*, Firenze 1989 (Maria Teresa Cabello) 314
Maria Corti, *Il canto delle sirene*, Milano 1989 (Maria Antonietta Vito) 316
Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au siècle d'Or*, Perpignan 1987 (Augusto Guarino) 319
Paola Mancinelli, *Come memoria di latente nascita*, Venezia 1989 (Maria Antonietta Vito) 322
Fernando de Rojas, *La Celestina*, Barcelona 1989 (Giovanni Battista De Cesare) 325
Marin Sorescu, *Poesie d'amore*, Napoli 1987 (Anca Giurescu) 327
Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Paris 1987 (Antonio Saccone) 329

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

SCHEDA BIBLIOGRAFICA

ISSN: 0547-2121

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE — NAPOLI

Dipartimento di studi letterari e linguistici dell'occidente

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

XXXII, 1

Gennaio 1990

SOMMARIO

ARTICOLI

Maria Colombo Timelli (Dottoranda in Francesistica, Università di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Lingue e Letterature Neolatine; Via Mecenate 26/2, 20138 Milano), *Il rifacimento dell'«Ars minor» di Donato del ms. Parigi B.N. n.a.f. 1120 - Introduzione ed edizione* (viene edito e studiato un rifacimento medio-francese dell'*Ars minor* di Donato, breve trattato grammaticale che godette in entrambe le versioni — latina e francese — di grande successo lungo tutto il Medio Evo), pp. 5-27.

Mario Di Pinto (Prof. ordinario di Lingua e Letteratura Spagnola, Università di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Filologia Moderna; Via Porta di Massa 1, 80134 Napoli), *Giovanna una e due* (l'enigma storico costruito intorno a Giovanna di Castiglia, cui è rimasto inamovibile lo scomodo soprannome di «pazza», continua a interessare la storiografia senza tuttavia trovare nessuna soluzione definitiva e documentata. Gli studiosi, da ultimo anche gli psicanalisti, si contendono i corni del dilemma formulando ipotesi a volte avvincenti, ma mai convincenti. La povera Giovanna rimane dunque, come il personaggio pirandelliano, dilaniata fra due verità possibili, entrambe comunque a lei estranee), pp. 29-52.

Vittorio Marmo (Prof. associato di Filologia Iberoromanza, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Il «Libro de Apolonio»: note di sintassi e di semantica testuale* (ad una attenta analisi dell'organizzazione narrativa il *Libro de Apolonio* castigliano, una delle prime opere del «Mester de Clerecia», rivela una struttura finemente ordinata e unitaria. Altrettanto limpido sul piano semantico il testo offre una potente rielaborazione del tema edipico classico ed arcaico — riletto qui alla luce della teoria kleiniana — in termini cristiani, iscrivendo i suoi valori nel modello dei supremi attributi della Trinità), pp. 53-97.

Giampiero Posani (Prof. associato di Lingua e Letteratura Francese, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Tavola e/o letto* (un eloquente intreccio linguistico intima l'accoppiamento — invero molto giudizioso! — del discorso sessuale e di quello alimentare), pp. 99-102.

Carlo Vecce (Prof. ordinario di Lettere nei Licei; Via San Giacomo dei Capri 59, 80131 Napoli), *Esercizi di traduzione nella Napoli del Rinascimento. II - Alessandro d'Afrodisia, Altilio e Galateo* (si analizza una sconosciuta traduzione del *De Fato* di Alessandro d'Afrodisia, compiuta a Napoli dall'umanista Gabriele Altilio, sullo sfondo di un ambiente di cultura che vede, tra Galateo ed Ermolao Barbaro, l'acquisizione di nuove letture filosofiche — Diogene Laerzio, Sesto Empirico —), pp. 103-137.

CONTRIBUTI

Livia Apa (Laureata in Lettere Moderne; Via Luigia Sanfelice 89, 80127 Napoli), *Note sulla prosa di Florbela Espanca* (si propone un approccio alla prosa di Florbela Espanca, che apre alcune differenti prospettive di lettura dell'intera opera), pp. 139-143.

Clara Borrelli (Ricercatore confermato di Letteratura Italiana, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Narrativa in versi. La novella poetica dell'Ottocento* (si affronta, attraverso un esame tematico-formale di testi esemplari, il problema della giusta collocazione, nell'ambito dei generi letterari, della novella in versi dell'età romantica), pp. 145-166.

Marina Buonincontro (Laureata in Lettere Moderne; Via E. Nicolardi 174, 80131 Napoli), *Teatro, scienza e memoria nelle commedie di Giambattista Della Porta* (si pone l'accento sullo stretto rapporto fra l'attività scientifica e attività teatrale di G.B. Della Porta; in questa chiave di lettura *L'arte della memoria* si configura come un repertorio di luoghi retorici rinvenibili anche nelle opere teatrali), pp. 167-186.

Lorelisa Costa (Ricercatore confermato di Lingua e Letteratura Francese, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo San Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Esprit/Matière. Amour/Bonheur: aspetti del linguaggio teilhardiano* (si propone una lettura specifica del linguaggio di Teilhard de Chardin attraverso termini di uso comune e termini creati dall'autore), pp. 187-199.

Roberto Mercuri (Prof. straordinario di Letteratura Italiana, Università della Calabria - Cosenza, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Filologia; Via Cassia 1818, 00123 Roma), *Trame metalinguistiche nel canto XVIII dell'«Inferno»* (il canto XVIII dell'*Inferno*, canto centrale della prima cantica, preceduto dall'incontro con Gerione che segna il passaggio in Malebolge e nel quale Dante nomina per la prima volta il titolo della sua opera, è caratterizzato da un hapax narrativo, la compresenza di due bolge in uno stesso canto. Compresenza che permette a Dante di accostare segnaleticamente un personaggio tragico, Giasone e uno comico, Taide allo scopo di caratterizzare la Comedia come sperimentazione pluristilistica e come superamento della medievale distinzione dei generi), pp. 201-211.

Alfonso Paoletta (Collaboratore didattico presso la cattedra di Letteratura Italiana, Istituto Universitario «Suor Orsola Benincasa» di Napoli; Via C. Colombo 6, 80062 Meta di Sorrento - Napoli), *Napoli nell'Epistolario del Leopardi* (il contributo analizza il periodo napoletano del Leopardi attraverso le testimonianze dell'epistolario ed esamina l'impatto e le reazioni del poeta su tre temi specifici: la vita quotidiana, i rapporti con gli intellettuali e i rapporti con il clero. Emerge la figura di una persona molto diversa da quella che lascia intravedere l'amico Ranieri nei *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*), pp. 213-224.

Alessandra Riccio (Prof. associato di Letteratura Spagnola Moderna e Contemporanea, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà

di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *El juego del tiempo en «Concierto Barroco»* (si mette in rilievo, attraverso l'analisi del testo, il concetto di 'tempo qualitativo' secondo il narratore e saggista cubano Alejo Carpentier. Il gioco del tempo permette all'autore di enunciare ancora una volta, la sua teoria della differenza fra la concezione del mondo europea e quella latinoamericana insistendo, però, sul proficuo e necessario intercambio), pp. 225-234.

Giuliano Soria (Ricercatore confermato di Letteratura Iberoamericana, Università di Torino, Facoltà di Magistero; Via Montebello 21, 10124 Torino), *¿Qué tendrá la princesa? (Parallelismi e corrispondenze in «Sonatina» di Rubén Darío)* (si propone un'analisi delle strutture fonetiche e retoriche di *Sonatina* con particolare attenzione al parallelismo e alla corrispondenza delle figure su cui si legge la complessa architettura del testo di Rubén Darío), pp. 235-261.

Mariarosaria Spinetti (Ricercatore confermato di Letteratura Italiana, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Il "fugit tempus" tra le «Familiari» e i «Rerum vulgarium fragmenta» del Petrarca* (si analizza il tema della fugacità del tempo nel contesto della poetica petrarchesca; si svolge un'indagine tecnica sui rapporti tematico-stilistici all'interno delle *Epistole* e del *Canzoniere*), pp. 263-273.

Biagio Testa (Prof. di Italiano e Storia nelle scuole superiori; Via Veterinella 11, 04020 SS. Cosma e Damiano - Latina), *Note su carattere e struttura del «Trecentonovelle»: tra exemplum religioso e novella* (al di là dell'abusato confronto col *Decameron*, è risultato proficuo ricercare, in particolare nel vasto campo della produzione «Esemplare Religiosa» Medievale, riferimenti letterari nuovi ai quali ricondurre il *Trecentonovelle* per poterne analizzare più a fondo carattere e struttura), pp. 275-297.

RECENSIONI

AA.VV., *L'America dei Lumi*, Torino 1989 (Teresa Cirillo), pp. 299-302.

AA.VV., *Polvo enamorado. Poesie e studi offerti a Giovanni Maria Bertini*, Milano 1989 (Teresa Cirillo), pp. 302-304.

AA.VV., *Il Romanzo*, Bologna 1988 (Domenico D'Alessandro), pp. 304-306.

Azorín, *L'invisibile*, Verona 1988 (Encarnación Sánchez García), pp. 306-309.

Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, Milano 1986 (Angelo Colombo), pp. 309-312.

Pedro Calderón de la Barca, *L'Alcalde de Zalamea*, Torino 1989 (Augusto Guarino), pp. 312-314.

Giovanni Caravaggi, *«Cancioneros» spagnoli a Milano*, Firenze 1989 (Maria Teresa Cabello), pp. 314-316.

Maria Corti, *Il canto delle Sirene*, Milano 1989 (Maria Antonietta Vito), pp. 316-319.

Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au siècle d'Or*, Perpignan 1987 (Augusto Guarino), pp. 319-322.

Paola Mancinelli, *Come memoria di latente nascita*, Venezia 1989 (Maria Antonietta Vito), pp. 322-324.

Fernando de Rojas, *La Celestina*, Barcelona 1989 (Giovanni Battista De Cesare), pp. 325-326.

Marin Sorescu, *Poesie d'amore*, Napoli 1987 (Anca Giurescu), pp. 327-329.

Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Paris 1987 (Antonio Saccone), pp. 329-332.

PUBBLICAZIONI DELLA SEZIONE ROMANZA
DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE - NAPOLI

TESTI

- I. Luciana 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. Erilde 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. XCIH-444.
L. 30.000
- V. Silvio 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. Giuseppe Carlo 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. Claudia 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 Bimuel*. Napoli 1988.
L. 45.000
- XII. Teresa Cirillo, *«Valente Ercilla mandami un sonetto»*. Rime in lode di Giovanna Castriota.
(fuori commercio)
(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

Gennaio 1990

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXXII, 1



IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 55168

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.



SOCIETA EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO
NAPOLI 1988

to
o-
i-
V
si
in

ce
er-
to
a-
e,

ue
ns
8.
a-
is.
er
00
er
8,
ci-
it.
lt-
ni:

MARIA COLOMBO TIMELLI

IL RIFACIMENTO DELL'ARS MINOR
DI DONATO DEL MS. PARIGI B.N.
N.A.F. 1120 - INTRODUZIONE ED EDIZIONE

Rifacimenti francesi dell'Ars minor di Donato

Come è noto, il trattato breve di Donato godette lungo tutto il medio evo — e anche oltre — di grande notorietà e diffusione¹. È però meno nota l'esistenza di un gruppo di traduzioni-rifacimenti francesi dell'*Ars minor*, risalenti ai secoli XIII, XIV e XV, testi sui quali l'interesse degli studiosi sembra essersi risvegliato in questi ultimi anni, dopo le ormai lontane — e in parte superate — segnalazioni del Thurot².

¹ Ciò è testimoniato, tra l'altro, dal numero elevatissimo di codici che ce ne hanno trasmesso il contenuto. Solo per la tradizione diretta, Holtz ha reperito una sessantina di manoscritti tra il IX e l'XI secolo e più di duecento posteriori al 1100: Louis Holtz, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical — Etude sur l'Ars Donati et sa diffusion (IVe - IXe siècle) et édition critique*, C.N.R.S., Parigi 1981, p. 505.

² Charles Thurot, *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale et autres bibliothèques. Notices et extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au Moyen Age*, Parigi 1868. Mi riferisco alle otto versioni dell'*Ars minor* indicate di seguito con segnalazione tra parentesi dell'edizione moderna: Berna, Biblioteca Municipale, ms. 439, XIII sec. (parzialmente riprodotto da J.J. Baebler, *Beiträge zu einer Geschichte der lateinischen Grammatik im Mittelalter*, Halle a. S. 1885, pp. 200 e ss.); l'edizione completa si trova ora in Thomas Städtler, *Zu den anfängen der französischen Grammatiksprache*, Max Niemeyer Verlag, Tubinga 1988, pp. 86-91). Parigi, B.N., lat. 14095, XIV sec. (Maria Colombo Timelli, *Un rifacimento antico-francese dell'Ars minor di Donato: il manoscritto Parigi, B.N. lat. 14095*, Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, Milano 1988); Städtler, *op. cit.*, pp. 92-97. Parigi, Bibl. Mazarine, ms. 3794, XIV sec. (due versioni:

Come è già stato sottolineato dal Merrilees³, i sei codici pervenutici che contengono la traduzione in francese dell'*Ars minor* possono essere suddivisi in due gruppi secondo le opere in essi riportate. Un primo gruppo corrisponde al modello: testi grammaticali in latino e/o in francese + testi di lettura in latino (tra i quali i *Disticha Catonis*, il *Tobias* di Matthieu de Vendôme, i *Remedia Amoris* di Ovidio)⁴; un secondo gruppo corrisponde invece al modello: dizionario/glossario + testi grammaticali in latino e/o in francese⁵.

L'analisi del contenuto di questi codici permette di avanzare un'ipotesi sul loro uso, ipotesi che trova conferma nei caratteri esterni dei volumi. Il modello «testi grammaticali + testi di lettura» sembra corrispondere a manuali di uso scolastico, di possesso personale, se non degli alunni, almeno del maestro «elementare», che aveva il compito di trasmettere ai suoi allievi i rudimenti della lingua latina e di iniziarli alla pratica su brevi e semplici testi di lettura; questa ipotesi appare confermata dalle piccole dimensioni di questi codici, che ne fanno dei libri «portatili» rispetto ai grandi in-folio da biblioteca, nonché dalla povertà del materiale scrittorio (carta anziché pergamena), dalla scarsità o dalla mancanza di miniature, e, per finire, dal grande numero di abbreviazioni (intere parti di questi testi paiono quasi redatte in codice) e dalla grafia, le

la prima parzialmente edita da S. Heinemann, *L'«Ars minor» de Donat traduit en ancien français*, in «Cahiers Ferdinand de Saussure», 23, Droz, Ginevra 1966, pp. 49-59; entrambe in Städtler, *op. cit.*, rispettivamente pp. 98-108 e pp. 109-125), Bibl. Vaticana, ms. lat. 1479, XIV sec. (Brian Merrilees, in «Archives et Documents de la SHELFF», in corso di stampa). Salins, Biblioteca Municipale, ms. 44, XV sec. (Städtler, *op. cit.*, pp. 126-127), Parigi, B.N., n.a.f. 1120, XV sec. (oggetto del presente lavoro), Parigi, B.N., n.a.f. 4690, XV sec. (Maria Colombo Timelli, in «Archives et Documents de la SHELFF», in corso di stampa).

³ Brian Merrilees, *Teaching Latin in French: adaptations of Donatus' «Ars minor»*, in «Fifteenth-Century Studies», 12, 1986, pp. 87-98, p. 89.

⁴ Questo gruppo comprende il codice di Berna, due codici di Parigi (B.N. lat. 14095 e Mazarine 3794) e il codice della Vaticana.

⁵ Codici di Salins e di Parigi B.N. n.a.f. 1120. Il codice di Parigi B.N. n.a.f. 4690 comprende soltanto una versione francese dell'*Ars minor* su dieci foglietti, con rilegatura e numerazione moderne; la trascrizione è datata e firmata nell'explicit: «Expliciunt accidencia, Deo gratias, per me Michaellem Clareti, anno Domini millesimo quatrocentesimo octuagesimo octavo et die xiiij^a mensis marcii».

cui dimensioni potrebbero adattarsi ad una lettura a distanza. Al contrario, il codice di Parigi, B.N. n.a.f. 1120 non può certamente essere considerato un manuale scolastico: le dimensioni, la preziosità del supporto scrittorio e, soprattutto, il contenuto (un dizionario latino-francese di circa 30000 lemmi occupa il volume quasi per intero) portano ad escludere un'ipotesi di questo genere.

Per quanto riguarda l'ambiente di provenienza e di circolazione, se non addirittura di elaborazione, di queste traduzioni-rifacimenti, Merrilees avanza l'ipotesi di un'origine geografica comune: la città di Metz⁶, nella cui Biblioteca Municipale sono conservati, con segnature 640, 643 e 647, tre codici del XV secolo contenenti testi analoghi a quelli qui presi in esame, ma riguardanti l'insegnamento della sintassi latina⁷.

Il codice B.N. n.a.f. 1120

Si tratta di un bel volume in pergamena, in-folio, rilegato con un'asse di legno a sua volta ricoperta di pergamena sia all'interno che all'esterno; i 478 fogli che lo compongono sono numerati da mano recente, in rosso, sul retto, nel margine in alto a destra⁸; solo il primo foglio è numerato, forse dallo stesso compilatore o rubricatore, in oro: «P.I.»; l'impaginazione

⁶ Merrilees, *op. cit.*, p. 90. Lo studioso canadese fonda la sua ipotesi su due ordini di «prove»: da un lato una serie di dati che accomunano queste versioni volgari dell'*Ars minor*, e d'altro lato il fatto che «three of the manuscripts can be traced with some certainty» a Metz appunto. Nessuno di questi argomenti mi pare però definitivamente probante.

⁷ Cfr. Edith Brayer, *Recherches sur quelques manuscrits en ancien français provenant du Couvent des Célestins de Metz*, in «Bulletin d'Information de l'I.R.H.T.», 9, 1960, pp. 39-51, p. 51; Q.I.M. Mok, *Un traité médiéval de syntaxe latine en français*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Lein Geschiere*, Amsterdam 1975, pp. 37-53 (edizione del ms. 647 di Berna). L'edizione dei tre manoscritti citati si trova ora in Städtler, *op. cit.*, pp. 138-152.

⁸ Sull'ultimo foglio, però, più in alto e in nero, è scritto: «471 feuillets, 942 pages»; «471» è il numero che hanno riportato sia il *Catalogue des manuscrits français. Nouvelles acquisitions françaises*, p. 149, sia Léopold Delisle nei *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, Champion, Parigi 1880, p. 162.

è corretta; la colonna b del fol. 467r e l'intero fol. 467v sono bianchi. I fogli misurano mm 230 × 320 e il campo scrittoria è di mm 165 × 248 (ogni colonna mm 74 × 248). In tutto il codice il testo è ripartito su due colonne di 43 righe; la grafia è in caratteri gotici, chiari ed accurati, di un'unica mano. Non si riscontrano lettere miniate: solo la lettera «A» maiuscola, posta in apertura del *Dictionarius*, è fregiata; lo stesso fol. 1r presenta, su tre lati, con l'esclusione del lato destro, una decorazione rossa e blu. Per quanto riguarda le lettere maiuscole, all'interno del codice si alternano una maiuscola blu e una rossa; in particolare, all'interno del *Dictionarius*, sono colorate e occupano due righe solo le lettere iniziali delle parole che aprono un gruppo semantico⁹; la lettera «F» è invece sempre colorata in rosso. Il codice è firmato e datato al fol. 467r, col. a, al termine del dizionario latino-francese che lo occupa quasi per intero:

«[...] ego Firminus Uerris de uilla Abbatisuille in Pontiuo Ambianensis diocesis oriundus religiosus professus ac huius domus Beati Honorati prope dictam uillam Abbatisuille, Cartusienis ordinis, prior indignus, per uiginti annorum curricula et amplius, cum maxima pena et labore insimul congregaui, compilaui et conscripsi; [...] Qui dictus dictionarius anno Domini millesimo cccc^o quadragesimo, mensis aprilis die ultimo, completus fuit et finitus.»

La compilazione del volume ha dunque occupato una ventina d'anni, ai quali vanno aggiunti d'altronde il tempo e il lavoro necessari per la raccolta e la stesura dei testi che occupano gli ultimi dieci fogli del volume. Quanto alla provenienza piccarda, o comunque delle regioni nord-orientali della Francia, essa è nettamente confermata dalla patina dialettale riscontrabile, ancora più che nel dizionario, nei testi grammaticali che completano il codice¹⁰.

⁹ Cfr. infra.

¹⁰ Si segnalano a titolo di esempio i seguenti fenomeni fonetici e morfologici: *o > ou* (*fourme*; Charles Theodor Gossen, *Grammaire de l'ancien picard*, Klincksieck, Parigi 1970, p. 80); *oi, ai > i* (*declinison, comparison, orison*; Gossen, *op. cit.*, p. 88; Pierre Fouché, *Phonétique historique du Français*, Klinck-

Il volume, ben conservato (è integro e non presenta lacune in nessuna delle sue parti), proviene dalla biblioteca del Marchese Le Ver, che lo aveva acquistato nel 1804; il suo ex-libris è visibile all'interno della copertina; nel 1850 passò ad Ambroise Firmin-Didot il cui ex-libris è posto pure nella pagina di guardia; nel 1878, infine, fece parte di una vendita Didot con il n. 29¹¹.

Come si è già accennato, si tratta di un volume miscelaneo, contenente:

— dal fol. 1r col. a al fol. 467r col. a: il dizionario latino-francese di Firmin Le Ver (incipit: «Incipit Dictionarius a Catholicon et Hugucione atque a Papia et Britone extractus atque a pluribus aliis libris gramaticalibus compilatus, et hoc secundum ordinem alphabeti [...]»; explicit: «[...] cum Patre et Spiritu Sancto per infinita secula. Amen. Amen. Cest livre est et appartient [aux chartreux pres d'Abbeville] en Pontieu de l'evesquie d'Amiens. Qui l'ara le rende. Explicit»¹²);

— dal fol. 468r col. a al fol. 471r col. a: l'*Ars minor* di Donato in latino (incipit: «Partes orationis quot sunt? Octo [...]»; explicit: «[...] at, ast et si qua sunt similia»);

— dal fol. 471r col. a al fol. 474v col. b: coniugazione completa di alcuni verbi latini, in parte seguiti da traduzione in

sieck, Parigi 1958, vol. II, p. 486); *c > ch* (*ches, ch'est, deschent, ichaux* ecc.; Gossen, *op. cit.*, pp. 91-92; Christiane Marchello-Nizia, *Histoire de la langue française aux XIVe et XVe siècles*, Bordas, Parigi 1979, pp. 89-90); apertura delle nasali (*tamps, ensamble, samblable*; Gossen, *op. cit.*, pp. 65-66); *le, se* (forme dell'articolo e del possessivo femminile singolare; Gossen, *op. cit.*, pp. 121-122 e p. 126); *li* (articolo maschile plurale; Gossen, *op. cit.*, pp. 121-122); *sen* (possessivo maschile singolare; Gossen, *op. cit.*, pp. 125-126).

¹¹ Cfr. *Catalogue des manuscrits français. Nouvelles acquisitions françaises*, pp. 149-150; Delisle, *op. cit.*, p. 162.

¹² Nonostante alcune segnalazioni che, anche in anni recenti, hanno sottolineato l'importanza di quest'opera (cfr. Léopold Delisle, *op. cit.*, pp. 161-162; Ambroise Firmin-Didot, *Observations sur l'orthographe*, Paris, 2^e édition, 1868, pp. 100-105; Margarete Lindemann, *Le vocabulaire nebrissensis latin-français et les débuts de la lexicographie française*, in: *Actes du IV^e Colloque International sur le Moyen Français*, publiés par Antonij Dees, Rodopi, Amsterdam 1985, p. 56), solo ora Brian Merrilees ne sta preparando l'edizione critica.

francese (incipit: «Amo, je aime; amas, tu aimes; amat [...]»); explicit: «[...] futuro caret; unum participium habet quod est volens»);

— dal fol. 474v col. b al fol. 477r col. a: l'*Ars minor* di Donato in francese (incipit: «Quantes parties d'orison sont? .viii., qui sont le nom [...]»); explicit: «[...] 'ast', hareu et si qua sont similia»);

— dal fol. 477r col. a al fol. 477v col. b: alcune aggiunte, in francese, alla grammatica di Donato, concernenti le declinazioni nominali e pronominali, e alcune osservazioni sui casi latini (incipit: «Je congnois le premiere declinison des nons [...]»); explicit: «Ego, tu, nos et uos. Expliciunt principia gramaticalia»);

— dal fol. 477v col. b al fol. 478v col. b: alcune brevi osservazioni, in latino, sui verbi deponenti e su talune particolarità di costruzione (incipit: «Qualia uerba deponentia habent [...]»); explicit: «Dominus in celo sedes eius»; e, nel margine inferiore, il segno «Y +»¹³.

La prima metà del XV secolo, come è noto, è un periodo di grande interesse per i testi dell'Antichità classica, tradotti in misura sempre maggiore a partire dai secoli XIII e XIV; si può perciò supporre che, negli anni 1420-1440, la compilazione del dizionario di Firmin Le Ver sia stata dettata dall'esigenza pratica, per traduttori e studiosi, di disporre della conoscenza di una grande quantità di vocaboli latini, di cui è qui proposta la definizione — generalmente in latino, in qualche caso in francese — e la traduzione in lingua volgare¹⁴.

I testi di carattere grammaticale che occupano gli ultimi fogli del codice devono essere apparsi allora come il naturale

¹³ Si tratta di due richiami al Cristo: la lettera «Y» può essere appunto l'abbreviazione di «Christus», mentre la croce, oltre a richiamarne la morte, potrebbe stare ad indicare metaforicamente la conclusione del lavoro.

¹⁴ Lo stesso incipit del *Dictionarius* peraltro non sottolinea affatto l'utilità pratica dell'opera stessa, ma piuttosto indica nella conoscenza della grammatica — e non è forse inutile ricordare che «gramatica» è sinonimo di «latino» — la strada che porta alla «sapienza»: «Ut ad sapientiam per gramaticam uenire possimus sciendum est quod quinque sunt claus sapientie: prima timor

complemento di un'opera di questo genere ed essere quindi stati inseriti nello stesso ordine dei lemmi del dizionario: prima il testo latino, poi la versione francese.

La seconda parte del codice: i testi grammaticali

Le copie medievali dell'*Ars minor* riproducono fedelmente il testo nella sua forma latina originale. Solo alcune parti, ben delimitate del resto, del trattato donatiano hanno infatti nel tempo subito modifiche. Questa osservazione è applicabile anche alla versione contenuta nel nostro codice, nella quale l'unica soppressione di una certa rilevanza si riscontra dove l'*Ars minor* inserisce la coniugazione completa, attiva e passiva, del verbo «lego», all'interno del paragrafo «de uerbo»¹⁵. Per il resto, infatti, il nostro codice riporta per intero tutte le declinazioni nominali («magister, musa, scannum, sacerdos, felix»), pronominali («ego, tu, sui, ille, iste, ipse, hic, is, quis, meus, tuus, suus, noster, uester») e participiali («legens, lecturus, lectus, legendus»), nonché tutti gli elenchi di preposizioni, avverbi e congiunzioni presenti nel trattato donatiano.

D'altronde, proprio nelle coniugazioni verbali fu individuata ben presto — già in epoca classica — una delle carenze più gravi dell'*Ars minor*; si riscontrò infatti in primo luogo che il verbo «lego», appartenente alla terza coniugazione, risulta scarsamente «produttivo» in uno studio grammaticale, in quanto il gruppo cui esso appartiene presenta una grande varietà, ad esempio, nella composizione del participio passato; in secondo luogo, se in epoca latina la coniugazione completa del verbo «lego» aveva come scopo l'apprendimento non tanto del verbo, quanto della terminologia grammaticale ad esso relativa, in epoca più tarda — e a maggior ragione nei secoli

Domini, secunda honor magistri, tertia assiduitas legendi, quarta frequens interrogatio, quinta memoria retinendi. Et sicut dicit Ysidorus in libro primo Ethimologiarum [...] (fol. 1r col. a).

¹⁵ Holtz, *op. cit.*, pp. 593-595.

medievali — scopo fondamentale di una coniugazione verbale di questo tipo era viceversa proprio l'insegnamento delle forme. Questo spiega il fatto che ben presto si aggiunsero all'*Ars minor* dei complementi riguardanti appunto i verbi. Holtz¹⁶ ne individua due modelli, entrambi anonimi, comprendenti sia le quattro coniugazioni regolari («amo, doceo, lego, audio») sia liste più o meno esaustive di verbi anomali («sum, fero, edo, uolo, odi, memini, eo»). L'aggiunta delle coniugazioni verbali alla fine del trattato grammaticale dovrebbe automaticamente far sopprimere, all'interno del paragrafo «de uerbo», la coniugazione di «lego», per evitarne la ripetizione. È quanto accade nel nostro codice, anche se Holtz segnala che in alcuni manoscritti la coniugazione è appunto ripetuta due volte¹⁷.

Dopo l'*Ars minor* in latino, il manoscritto n.a.f. 1120 riporta le coniugazioni dei verbi: «amo, amor, doceo, doceor, lego, legor, audio, audior, sum, uolo». In particolare, ogni forma del verbo «amo, amor» è seguita dalla traduzione francese: «Amo, je aime; amas, tu aimes; amat, chyl aime; et pluraliter, et plurierement: amamus, nous amons [...]» (fol. 471r col. a). Questa parte del testo è assai importante in quanto ci fornisce una testimonianza significativa — completa e soprattutto sistematica — della consapevolezza, da parte del compilatore del codice, dell'evoluzione e delle divergenze strutturali che oppongono latino e lingue romanze. Tale coscienza è soprattutto rilevabile nella continua contrapposizione tra le forme verbali sintetiche del latino e quelle analitiche del francese, basate sull'uso degli ausiliari; ad esempio: «[...] utinam amatum esset uel amatum fuisset, on eust amé, on eust esté amé, on aroit amé, on aroit esté amé [...]» (fol. 471v col. a/b).

La versione francese dell'*Ars minor*, l'analisi della quale rimandiamo alle pagine che seguono, è seguita a sua volta da una serie di «appunti» sulle declinazioni nominali e pronominali e su alcune particolarità di costruzione della lingua latina; queste annotazioni sono redatte in parte in francese e in parte in latino, ma non esiste tra loro alcuna relazione quanto al contenuto.

¹⁶ Holtz, *op. cit.*, p. 346-347.

¹⁷ Holtz, *op. cit.*, p. 347.

Il primo gruppo, quello redatto in volgare, segue immediatamente la versione francese del trattato donatiano, senza soluzione di continuità, ed è a sua volta divisibile in due parti distinte:

— un «complément» riguardante le cinque declinazioni nominali e le quattro declinazioni pronominali; tale aggiunta, peraltro comune ad altri codici¹⁸, risponde all'esigenza di distinguere i sostantivi sulla base del genitivo singolare e non sulla base del genere¹⁹;

— una serie di considerazioni riguardanti i casi latini (posizione e funzione all'interno della frase) e alcuni problemi di «accordo» (sostantivo/aggettivo, nominativo/predicato ecc.). Tutto questo «complément» è considerato dal compilatore del codice parte integrante del trattato donatiano: infatti, non solo la conclusione dell'*Ars minor*²⁰ non è indicata in alcun modo e il testo francese prosegue senza interruzione, ma l'explicit è posto alla fine di questa aggiunta, solo prima cioè della ripresa del latino²¹.

Un secondo gruppo di annotazioni, redatte in latino, riguarda, nell'ordine: verbi deponenti, sostantivi con mutamento di genere tra il singolare e il plurale, sostantivi declinabili solo al singolare o solo al plurale, aggettivi della seconda classe, altre particolarità della declinazione dei sostantivi, verbi difettivi e impersonali, costruzioni con il doppio accusativo, costruzioni particolari con il nominativo e il genitivo.

Si direbbe che il compilatore si sia proposto di riunire in brevi paragrafi (ogni «nota» è separata dalla precedente e dalla

¹⁸ Ad esempio i codici Parigi, B.N. lat. 14095 e Mazarine 3794 (entrambe le versioni).

¹⁹ L'*Ars minor* presenta infatti la declinazione completa di cinque sostantivi in funzione del genere, e la nostra versione francese riprende così questa distinzione: «le masculin si comme 'hic magister', le feminin si comme 'hec musa', le neutre si comme 'hoc scannum', le quemun si comme 'hic et hec sacerdos', le tout si comme 'hic et hec et hoc felix'» (fol. 475r col. a).

²⁰ «[...] et si qua sont similia.» (fol. 477r col. a).

²¹ «[...] Tous les noms du monde sont de tierche personne fors .iiii. Qui sont-ilz? 'Ego, tu, nos et uos'. Expliciunt principia gramaticalia» (fol. 477v col. b).

successiva da una riga vuota) le particolarità e le eccezioni di una certa rilevanza. Al tempo stesso, però, non sembra che questi appunti possano essere rivolti a studiosi o traduttori di professione, i quali potevano sicuramente servirsi del *Dictionarius* di Le Ver nella loro attività, ma senza dubbio dovevano possedere dal latino una conoscenza ben più approfondita di quella qui supposta. Parrebbe allora riemergere l'ipotesi dell'uso scolastico, didattico, che le dimensioni e il valore del volume da una parte, e la redazione latina dall'altra, avevano fatto escludere. Potrebbe insomma trattarsi di una serie di «regole» annotate in conclusione, analoghe a quelle che ancora oggi talvolta completano i dizionari bilingui.

La presenza, all'interno del medesimo codice, a pochi fogli di distanza, delle due versioni dell'*Ars minor*, in latino e in francese, non può non porre il problema del rapporto tra i due testi. In realtà anche una lettura superficiale rivela l'indipendenza della traduzione dal testo latino che la precede. L'adattamento francese presenta amplificazioni, abbreviazioni²², veri e propri rifacimenti, interventi di spiegazione, che lo pongono in rapporto, più che con il testo latino, con altri analoghi adattamenti francesi. Scopo di queste traduzioni — tra le quali esistono, è bene ricordarlo, divergenze da non sottovalutare — era di presentare nella lingua madre dei principianti i fondamenti della grammatica latina in un manuale la cui struttura a domanda e risposta ben si adattava ai metodi di insegnamento dell'epoca²³. Gli autori di tali adattamenti si trovavano quindi a dover adeguare un testo essenzialmente teorico, di riflessione su una lingua nota ai destinatari, ad esigenze pratiche imposte dalla mutata situazione didattica. Gli interventi sul testo latino manifestano quindi due tendenze convergenti: semplificare e spiegare. I procedimenti messi in atto sono di vario genere: un po' in tutte queste traduzioni si riscontrano interventi, rifacimenti,

²² L'abbreviazione più comune consiste nell'eliminazione sistematica delle declinazioni nominali e pronominali, delle coniugazioni verbali, nonché degli elenchi di avverbi, preposizioni, congiunzioni, contenuti nell'*Ars minor*.

²³ Cfr. Pierre Riché, *Ecoles et enseignement dans le haut Moyen Age (de la fin du V^e au milieu du XI^e siècle)*, Aubier Montaigne, Parigi 1979, p. 229.

inserimenti di spiegazioni, che nulla hanno a che vedere con il vero e proprio insegnamento della grammatica. Il passo che citiamo qui di seguito affiancandolo al testo latino sembra particolarmente rivelatore della volontà di chiarire, attraverso una spiegazione e l'aggiunta di qualche esempio, un problema, posto dal latino, che non trova alcuna corrispondenza nella lingua volgare.

Ars minor

versione francese

«Da utriusque casus praepositiones. In, sub, super, subter. In et sub quando accusatiuo casui seruiunt? Quando uel nos uel quoslibet in locum ire isse ituros esse significamus. Quando ablatiuo? Quando uel nos uel quoslibet in loco esse fuisse futuros esse significamus.»²⁴

«Quantes en [prepositions] y a-il qui seruent a l'ung et a l'autre? .iiii. Qui sont-elles? 'In, sub, super et subter'. Quant seruent ches .iiii. a l'accusatis? Quant le verbe ou le participe qui devant va segnefie motion. Quant seruent-elles a l'ablatis? Quant le verbe ou le participe qui devant va segnefie station.» (fol. 476v col. b)

La spiegazione di carattere grammaticale sarebbe esaurita, ma l'autore del nostro adattamento inserisce un ulteriore chiarimento, per così dire «concettuale»:

«Quelle cose est motion? Li mouvoir, id est aler et venir. Quelle cose est station? Estre tout coy en ung lieu»;

e aggiunge ancora:

«Motion segnefie quand on dist 'uado in domum' etc., station est quand on dist 'sta in hoc loco, permane in domo' etc.».

Serge Lusignan²⁵ e Pierre Swiggers²⁶ hanno entrambi sottolineato come le prime grammatiche del francese, cioè le prime

²⁴ Holtz, *op. cit.*, p. 601.

²⁵ Serge Lusignan, *Parler vulgairement - Les intellectuels et la langue française aux XIII^e et XIV^e siècles*, Vrin, Paris, Presses de l'Université de Montréal (Québec) 1987, p. 111 e segg..

²⁶ *Les premières grammaires vernaculaires romanes face à la tradition*

riflessioni sulla lingua volgare di cui ci resti testimonianza, siano redatte sul modello dell'*Ars minor*, che ne fornisce non solo la metalingua grammaticale, ma anche e soprattutto il quadro di riferimento concettuale²⁷. Ciò dimostra tra l'altro che l'analisi del francese, lingua viva, è condotta attraverso un modello di grammatica concepito per un'altra lingua, ed è stata adeguata a tale modello anche a prezzo di compromessi o di adattamenti forzati²⁸. In questa prospettiva, all'interno del nostro adattamento dell'*Ars minor*, si riscontrano alcuni esempi in francese inseriti per illustrare classificazioni o regole proprie del latino. Questo fenomeno è indice probabilmente di una «interferenza» della lingua dell'autore, ma l'esempio in lingua madre fornisce anche, certamente, un punto di riferimento più semplice per i principianti cui il testo è rivolto:

«Quantes personnes de pronom sont? Trois en singulier et trois en pluriel. Qui sont chelles du singulier? 'Ego, tu et ichil'. Qui sont chelles du pluriel? 'Nous, vous et ichaux'.» (fol. 475r col. a)²⁹

In questo caso potrebbe essere stata la forma «tu», comune al latino e al francese, a distrarre l'attenzione del compilatore, che sarebbe così passato (inconsapevolmente?) da una lingua all'altra. Ciò che importa comunque sottolineare è l'esistenza di queste interferenze in un momento in cui la riflessione sul francese è già avviata³⁰.

Un secondo caso, analogo al precedente, accompagna la maggior parte delle versioni francesi dell'*Ars minor*³¹. Si tratta

latine, in *L'héritage des grammairiens latins de l'Antiquité aux Lumières*, Actes du Colloque de Chantilly, 2-4 septembre 1987 édités par Irène Rosier, Société pour l'Information Grammaticale, Parigi 1988.

²⁷ Lo stesso titolo del *Donait françois* — come del resto quello del *Donatz proensals* — richiamano esplicitamente il grammatico latino e il termine stesso di *Donat / Donait* fu usato a lungo come semplice sinonimo di «grammatica».

²⁸ È noto, ad esempio, il problema posto dalla classificazione dell'articolo, inesistente in latino, ma assai importante nel sistema linguistico delle lingue romanze.

²⁹ Il corsivo è mio.

³⁰ Come è noto, il *Donait françois* risale ai primi anni del XV secolo.

³¹ Quattro delle otto traduzioni dell'*Ars minor* pervenuteci (oltre alla ver-

dell'esemplificazione dei casi latini attraverso la declinazione non di «magister», ma del sostantivo francese «le maistre»:

«[...] Le nominatis 'le maistre', le genitis 'du maistre', le datis 'au maistre', l'accusatis 'le maistre', le vocatis 'o tu maistre', le ablati 'le maistre, du maistre, par le maistre, sans le maistre et avec le maistre'» (fol. 475r col. a).

sione oggetto di questo lavoro: Parigi Mazarine ms. 3794 entrambe le versioni e Parigi B.N. lat. 14095) presentano appunto la declinazione del sostantivo francese *le mestre / maistre* come se si trattasse di un sostantivo latino; due delle rimanenti (Berna ms. 439 e Vaticana ms. lat. 1479) non riportano esempi a questo proposito. Il testo di Salins e quello di Parigi B.N. n.a.f. 4690 riportano, accanto all'esempio latino, la traduzione francese: 'magister', *le maistre*.

Norme grafiche e trattamento del testo

Si sono seguiti i criteri di intervento indicati da Meyer³², Roques³³ e Brunel³⁴, tranne che per i numeri, di cui si è conservata l'eventuale grafia in cifre isolata da due punti:

accenti: non si è fatto alcun uso dell'accento grave; l'accento acuto è stato posto solo su -e in fine di parola nei casi in cui lettura e interpretazione potrebbero risultare ambigue;

a capo: si è rispettato il manoscritto;

grafia: cancellature, trasposizioni di parole ed ogni intervento sul testo sono indicati in nota.

Casi particolari

* -i- e -u- sono trascritte -j- e -v- secondo l'uso moderno;

* abbreviazioni:

— *nom*, *pronom* (la cui nasale è spesso abbreviata) sono uniformati alla grafia che appare ad esempio al fol. 474v col. b r. 6; nella seconda parte del testo (aggiunte alla traduzione di *Ars minor*) si è optato viceversa per la grafia *non*, *prnon*, che appare più volte *in extenso* (per *non* cfr. ad es. fol. 477r col. a r. 7, *prnon* è sempre abbreviato);

— *quemun*, *quemune* è stato uniformato alla grafia che appare al fol. 476r col. b, r. 37;

— il suffisso *-tion* (*-cion*, *-ction*) è spesso abbreviato *-tôn* (*prepositôn*, *interiectôn* ecc.); si è uniformato sulla grafia che appare ad es. al fol. 474v col. b rr. 7/8.

segni convenzionali: le righe sono numerate ogni 5; i cambi di folio e di colonna sono indicati tra parentesi quadre; gli esempi sono riportati tra virgolette.

³² Paul Meyer, *Instructions pour la publication des anciens textes*, in «Bulletin de la Société des Anciens Textes Français», 1909, pp. 64-79, e in «Bibliothèque de l'École des Chartes», LXXI, 1910, pp. 224-233.

³³ Mario Roques, *Rapport de la 2e Commission: Etablissement de règles pratiques pour l'édition des anciens textes français et provençaux. Compte rendu de la séance tenue à Paris les 18 et 19 Décembre 1925*, in «Romania», LII, 1926, pp. 243-249.

³⁴ Clovis Brunel, *A propos de l'édition de nos textes français du Moyen Age*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de France», 1941, pp. 67-74.

Testo

[474v col. b] Quantes parties d'orison sont? .viii., qui sont le nom, le pronom, le verbe, le adverbe, le participe, le conjunction, le preposicion et le interjection. De ches .viii. parties .iiii. en y a qui se declinent et les autres .iiii. nient. Qui sont chelles qui se declinent? Le nom, le pronom, le verbe et le participe. Qui sont chelles qui point ne se declinent? Le adverbe, le conjunction, le preposition et le interjection. Les quelles gouvernent et les quelles nient? Le nom et le participe gouvernent et si sont gouvernés. Le pronom est gouverné et si ne gouverne mie. Le verbe gouverne et si n'est point gouvernés. Le adverbe, le conjunction, le preposition et le interjection, ches .iiii. ne gouvernent ne ne sont gouvernés, fors le preposition qui sert ad deux cases, a le fois a l'accusatif et a le fois a le ablatif¹.
 Qu'est nom? Ch'est une partie d'orison qui segnefie substance avec qualité propre ou quemune. Quantes choses y affierent? Six, qui sont qualités, comparaison, genre, nombre, figure et case. Quantes qualités de nom sont? Deux. Quelles? Le propre et le appellative. Le propre est chelle qui convient ad ung seul, si comme «Roma, Robertus, Johannes», et l'appellative est chelle qui convient ad plusieurs, si comme «magister, dominus». Quans degrés de comparaison de nom sont? Trois. Qui sont-il? Le positif, le comparatif et le supellatif; le positif si comme «doctus», sages, le comparatif si comme «doctior», plus sages, et le supellatif si comme «doctissimus», tres sages. Li quel nom sont comparés? Li nom appellatif adjectif tant seulement segnefiant qualité ou [475r col. a] quantité; qualité sicut «bonus, malus», quantité sicut «magnus, parvus». A quelle case sert le positif degré? A telle case comme a luy affiert de se propre nature, si comme «dignus laude uel dignus laudis». Le comparatif degré a quel case sert-il? A l'ablatis case de l'ung et de l'autre nombre sans preposition, si comme «doctior illo uel doctior illis». Et le supellatif a quel case sert-il? Au genitif case singulier et au genitif case pluriel² du nom collectif, si comme «doctissimus poetarum uel doctissi-

¹ Ms.: «ablatif» nella riga sottostante.

² Ms.: «genitif // pluriel // case».

mus populi»³. Qu'est nom collectis? Ch'est ung nom de gens qui enclot pluralité dedens luy, si comme «gens, turba, populus, agmen». Quans genres de nom sont? .v. Qui sont-il? Le masculin si comme «hic magister», le féminin si comme «hec musa», le neutre si comme «hoc scan-
 35 num», le quemun si comme «hic et hec sacerdos», et le tout si comme «hic et hec et hoc felix». Quans nombres de nom sont? Deux. Qui sont-ilz? Le singulier et le plurier; le singulier si comme «hic magister» et le plurier si comme «hii magistri». Quantes figures de nom sont? Deux. Qui sont-elles? Le simple et le composte; le simple si comme «pius, decens,
 40 potens» etc., le composte si comme «impius, indecens, impotens». Par quantes manieres sont li noms compos? Par quatre. Par quelles? A le fie de deux dictiones entieres si comme «suburbanus», a le fie de deux corruptes si comme «efficax, municeps», a le fie de une entiere et de une corrupte si come «ineptus, insulsus», a le fie de une corrupte et de une
 45 entiere si comme «nugigerulus»; et aucune fois de pluseurs dictiones ensamble si comme «inexpugnabilis, imperterritus». Quantes cases de nom sont? Six. Qui sont-elles? Le nominatis «le maistre», le genitis «du maistre», le datis «au maistre», l'accusatis «le maistre», le vocatis «o tu maistre», la ablati «le maistre, du maistre, par le maistre, sans le maistre et avec le maistre».
 50 [fol. 475r col. b] Qu'est pronom? Ch'est une partie de orison qui est mise en lieu de propre nom et segnefie chertainne personne. Quantes choses y affierent? Six. Qui sont-elles? Qualités, genres, nombres, personnes, figures et cases. Quantes qualités de pronom sont? Deux. Qui sont-elles?
 55 Le fenie et le nient fenie. Le fenie est chelle qui rechoipt chertainne personne, si comme «ego, tu et ille», et le nient fenie est chelle qui ne rechoipt nient chertainne personne, si comme «quis, que, quod». Quantes genres de pronom sont? .v. Qui sont-il? Le masculin si comme «quis», le féminin si comme «que», le neutre si comme «quod», le quemun si
 60 comme «talis, qualis», et le tout si comme «ego, tu, sui». Quans nombres de pronom sont? Deux. Qui sont-ilz? Le singulier si comme «hic» et le plurier si comme «hii». Quantes figures de pronom sont? Deux. Qui sont-elles? Le simple et le composte; le simple si comme «quis» et le composte si comme «quisquis». Quantes personnes de pronom sont? Trois en singulier et trois en plurier. Qui sont chelles du singulier? 'Ego, tu et ichil». Qui sont chelles du plurier? «Nous, vous et ichaux». «Ego» quelle personne? Premiere personne singuliere. «Tu» quelle personne? Seconde
 65 personne singuliere. «Ichil» quelle personne? Tierche personne singuliere. «Nous» quelle personne? Premiere personne pluriere. «Vous» quelle personne? Seconde personne pluriere. «Icheux» quelle personne? Tierche
 70 personne pluriere. Quantes cases de pronom sont? Six. Qui sont-elles? Le nominatif si comme «meus», le genitif si comme «mei», le datif

³ Errore: il testo andrebbe probabilmente così corretto: «Au genitis case plurier et au genitis case singulier du nom collectis [...]».

si comme «meo», le accusatif si comme «meum», le vocatif si comme «o mi», l'ablatif si comme «a meo». Quans pronoms sont? .xv., dont les .viii. sont primitis et les .vii. dirivatis. Qui sont les .viii. primitis? «Ego, tu, sui, ille, iste, ipse, hic et is». Qui sont les .vii. dirivatis? «Meus, tuus, suus, noster [fol. 475v col. a] et uester, nostras et uestras». Dont est dirivés «meus»? De cest genitif singulier «mei uel mis» est dirivés «meus, mea, meum».
 75 Qu'est verbe? C'est une partie d'orison qui segnefie «faire» ou «souffrir» avec meufs, avec tamps, avec fourmes, avec personnes de verbe sans case. Quantes choses a luy affierent? Sept. Qui sont-elles? Meufs, conjugations, genres, nombres, figures, tamps et personnes. Quans meufz de verbe sont? .v. Qui sont-il? L'indicatis qui demonstre, l'imperatis qui que-
 80 mande, li optatis qui desire, le conjunctis qui conjoint, le infinitis qui est si fenis⁴ qui n'a nombre ne personne qui de luy soit ne qui de luy viengne; et par l'infinitis doit-on demander du verbe. Quans tamps a chascun d'ichaux? .v. fors l'imperatis qui n'en ha que deux. Pourquoi n'en a-il que deux? Pour che qu'on ne peut quemander fors par choses presentes ou par choses advenir. Quans tamps ha l'indicatis⁵? .v. Qui sont-il? Le present par luy, le preterit imparfait par luy, le preterit parfait par luy, le preterit plus que parfait par luy et le futur par luy. Quans tamps ha l'imperatis? Deux. Qui sont-il? Le present par luy et le futur
 85 aussi. Quans tamps ha li optatis? .v. Qui sont-il? Le present et le preterit imparfait ensamble, le preterit parfait et plus que parfait ensamble et le futur par li. Quans tamps ha⁶ le conjunctis? .v. aussi que l'indicatis. Quans tamps ha l'infinitis? .v. aussi que li optatis. Quantes fourmes de verbe sunt? .iiii. Qui sont-elles? Le parfaite, le meditative, le frequentative et le inchoative; le parfaite si comme «lego», je lis, le meditative si comme «lecturio», je pourpense lire, le frequentative si comme⁷ je lis
 90 souvent et le inchoative si comme «feruesco, calesco», je commenche escaufer ou a boullir. Quantes conjugations de verbe sont? .iiii. Qui sont-elles? Le premiere, le seconde, le tierche, le quarte. A quoy con- [475v col. b] gnois-tu le premiere? Ad che qu'elle ha⁸ -a- lonc devant -re el present tamps de l'infinitis meuf si comme est «amare». A quoy congnois-tu
 95 le seconde? Ad che qu'elle ha -e- lonc devant -re si comme est «docere». A quoy congnois-tu le tierche? Ad che qu'elle ha -e- brief devant -re si comme est «legere». A quoy congnois-tu le quarte? Ad che qu'elle ha -i- lonc devant -re si comme est «audire». Quans genres de verbe sont? .v. Qui sont-il? L'actif, le passif, le neutre, le deponent et le quemun. A quoy
 100 congnois-tu l'actif? Ad che qu'il se defenit en -o et peut prendre -r sus

⁴ Lezione incerta.

⁵ Ms.: «tamps // lindicatis // ha».

⁶ Ms.: «Quans # ha», e fuori margine sinistro: «# tamps».

⁷ Manca l'esempio latino («lectito» in *Ars minor*).

⁸ Ms.: «quelle met ha», «met» cancellato.

-o et faire de li passif, si comme «lego, legor». Ad quoy congnois-tu le passif? Ad che qu'il se defenit en -r et peut delaissier -r et repairier en sen actif⁹, si comme «legor, lego». A quoy congnois-tu le neutre¹⁰? Ad che qu'il se defenist en -o, mais il ne peut prendre -r desus -o ne faire de li passif, si comme «sto, curro», quar on ne dit mie «stor» ne «curror». Ad quoy congnois-tu le deponent? Ad che qu'elle ha le lectre du passif et le sens de l'actif tant seulement, si comme «loquor», je parole, «sequor», je ensieux. Ad quoy congnois-tu le quemun? Ad che qu'il ha le lettre du passif et le sens de l'actif et du passif ensemble, si comme «criminator», je blasme ou je suis blasmés, «osculator», je baise ou je suis baisiés. Quans nombres de verbe sont? Deux. Qui sont-il? Le singulier et le pluriel; le singulier si comme «lego», je lis, et le pluriel sicut «legimus», nous lisons. Quantes figures de verbe sont? Deux. Qui sont-elles? Le simple et le composte; le simple si comme «lego», je lis, le composte si comme «negligo», je despis. Quans tamps de verbe sont? .iii. Qui sont-il? Le present si comme «lego», je lis, le preterit parfait si comme «legi», je ay lut, et le futur si comme «legam», je liray. Quans [476r col. a] tamps sont en le declinison du verbe? .v. Qui sont-il? Le present, qui parole de cose presente, si comme «lego», je lis, le preterit imparfait, qui parole de cose nient parfaite, si comme «legebam», je lisoie, le preterit parfait, qui parole de cose parfaite, si comme «legi», je ay lut, le preterit plus que parfait, qui parole de cose plus que parfaite, si comme «legeram», je avoie lut, et le futur, qui parole de cose advenir, si comme «legam», je liray. Quantes personnes de verbe sont? .iii. Qui sont-elles? Le premiere est si comme «lego», je lis, le seconde est si comme «legis», tu lis, et le tierche est si comme «legit», chil list.

Qu'est adverbe? C'est une partie de orison qui est mise d'encoste le verbe et s'enforche tousdis au verbe pour emplir les significacions d'ichelle. Quantes¹¹ coses y affierent? .iii. Qui sont-elles? Signification, comparison et figure. Quantes significacions d'averbe sont? .xxiii. ou plus. Qui sont-elles? «Aut loci aut temporis» etc. Quans degrés de comparison d'averbe sont? .iii. Qui sont-il? Le positus si comme «docte», sagement, le comparatis si comme «doctius», plus sagement, et le suppellatis si comme «doctissime uel doctissimum», tres sagement. Quantes figures d'averbe sont? .ii. Qui sont-elles? Le simple et le composte; le simple sicut «docte, prudenter» et le composte sicut «indocte, imprudenter». Quans adverbes locaux sont? .iiii. Qui sont-il? «Quo, qua, ubi et unde». Quelle cose senefie «quo»? Le lieu ou on va et requiert accusatis case apres li, si comme quant on dist «quo uadis?» on doibt respondre «Romam, uel uado Romam». Quelle cose segnefie «qua»? Le lieu ou on

⁹ Ms.: «actil», errore materiale, forse provocato dal vicino esempio «legor, lego».

¹⁰ Ms.: «le neutre Ad quoy congnois tu», «Ad quoy congnois tu» cancellato.

¹¹ Ms.: «Quates».

trespasse et requiert ablatis case apres li, si comme quant on dit «qua transis?» nous devons respondre «Roma». Quelle cose segnefie «ubi»? Le lieu ou on est et requiert [476r col. b]¹² genitis case apres li si comme quant on dist «ubi es?» on doibt respondre «Rome». Quelle cose segnefie «unde»? Le lieu dont on vient et dont on repaire et requiert ablatis case apres li, si comme quant on dist «unde venis?» on doibt respondre «Roma» ou dire «uenio Roma»¹³.

Qu'est participes? Ch'est une partie de orison qui prent partie du nom, partie du verbe et partie de l'ung et de l'autre. Quel¹⁴ cose prent-il du nom? Genres et cases. Quel cose prent-il du verbe? Tamps et significacions. Quel cose prent-il de l'ung et de l'autre? Nombres et figures. Quantes coses y affierent? .vi. Qui sont-elles? Genres, cases, tamps, significacions, nombres et figures. Quans genres de participes sont? .iiii. Qui sont-il? Le masculin si comme «hic lectus», le feminin si comme «hec lecta»¹⁵, le neutre si comme «hoc lectum» et le tout si comme «hic et hec et hoc legens». Quantes cases de participe sont? .vi. Qui sont-elles? Le nominatis si comme «hic et hec et hoc legens», le genitis si comme «huius legentis», le datis si comme «huic legenti», le accusatis si comme «hunc et hanc legentem et hoc legens», le vocatis si comme «o legens», le ablatis si comme «ab hoc et ab hac et ab hoc legente uel legenti». Quans tamps de participe sont? .iii. Qui sont-il? Le present qui se fait en -ans ou en -ens sicut «amans, legens», le preterit en -tus ou en -sus si comme «lectus, uisus» etc., et le futur en -rus ou en -dus sicut «amaturus, lecturus, amandus, legendus» etc. Quantes significacions de participe sont? .v. Qui sont-elles? L'active, le passive, le neutre, le deponente et le quemune. A quoy congnois-tu l'active? A che qu'elle deschent du verbe actif et en trait .ii. tamps, ung present et ung futur, si comme «amans, amaturus» etc. Le passive qui deschent du verbe passif et en trait .ii. tamps, ung preterit et ung futur, si comme «amatus, amandus, lectus, legendus»¹⁶ etc. [476v col. a] Le neutre a quoy le congnois-tu? A che qu'elle descent du verbe neutre et en trait deux tamps, ung present et ung futur, si comme «stans, staturus» etc. Le deponente a quoy le congnois-tu? A che qu'elle deschent du verbe deponent et en trait .iii. tamps, ung present et ung preterit et ung futur, si comme «loquens, locuturus» etc. «Exceptis medeor, mereor, reminiscor, uestor, liquor, qui terminem habent in -ens quod non habent preterita nec supina». Le quemune a quoy le congnois-tu? A che qu'elle deschent du verbe quemun et en trait .iiii. tamps, ung present et ung preterit et .ii. futurs, si comme «criminans, criminatus, criminaturus uel criminandus». «Et sic de oscu-

¹² Ms.: «et requiert» è ripetuto in inizio di colonna.

¹³ Ms.: una piccola greca completa la riga.

¹⁴ Ms.: «Quest».

¹⁵ Ms.: «si comme // lecta // hec».

¹⁶ Ms.: «amandus # legendus # lectus».

- lor, amplector, hortor, largior, experior, ueneror, moror, lector, qui sont etiam communia. Et omnia ista uerba faciunt participia in¹⁷ -ans uel in -ens, in -tus, in -rus et in -dus». Quans nombres de participes sont? .ii. Qui sont-il? Le singulier si comme «legens» et le pluriel si comme «legentes».
- 195 Quantes figures de participe sont? .ii. Qui sont-elles? Le simple et le composte; le simple si comme «legens» et le composte si comme «negligens». Qu'est conjonction? Ch'est une partie d'orison qui conjoint et desjoint toutes aultres parties d'orison en ordre. Quantes choses y affierent? .iii. Qui sont-elles? Poesté, figure et ordre. Quantes poestés de conjonction sont? .v. Qui sont-elles? Le copulative, le disjunctive, le expletive¹⁸ et le rationelle. Le copulative est chelle qui couple, le disjunctive qui desjoint, le expletive qui emplit, le causelle qui rent cause et le rationelle qui rent raison. Quantes figures de conjonction sont? .ii. Qui sont-elles? Le simple et le composte; le simple si comme «nam» et le composte si comme «namque». Quantes ordres de conjonction sont? .iii. Qui sont-elles? L'ordre prepositive si comme «at, ac, ast», l'ordre subjonctive si comme «que, ue, autem», [476v col. b] l'ordre quemune si comme «ergo, ideo, igitur».
- 200 Qu'est preposition? Ch'est une partie d'orison qui est mise devant toutes aultres parties d'orison en ordre; elle croit et emplit les significations d'icelluy a qui elles sont adjointes. Quantes choses y affierent? Une. Qui est-elle? Case tant seulement. A quantes cases sert le preposition? A .ii. A quelles? A l'accusatis et a l'ablatis. Quantes prepositions servent a l'accusatis? .xxx. ou plus. Qui sont-elles? «Ad, apud, ante, aduersum» et cetera. Quantes en y a-il qui servent la l'ablatis? .xv. ou plus. Qui sont-elles? «A, ab, abs, cum, coram, clam» etc. Quantes en y a-il qui servent a l'ung et a l'autre? .iiii. Qui sont-elles? «In, sub, super et subter». Quant servent ches .iiii. a l'accusatis? Quant le verbe ou le participe qui devant va segnefie motion. Quant servent-elles a l'ablatis? Quant le verbe ou le participe qui devant va segnefie station. Quelle chose est motion? Li mouvoir, id est aler et venir. Quelle chose est station? Estre tout coy en ung lieu. Motion segnefie quant on dist «uado in domum» etc., station est quant on dist «sta in hoc loco, permanē in domo» etc. Quantes prepositions y a-il qui ne peuent estre separées des dictiones ad quelles elles sont adjointes? .vii. Qui sont-elles? «Di, dis, re, se, am, cum, o»; «di» si comme «diduco», «dis» si comme «distraho», «re» si comme «recipio», «se» si comme «secubo», «am» si comme «amplector», «cum» si comme «congregior», «o» si comme «omitto». Quantes prepositions sont qui ne peuent estre desjointes? .ii. Qui sont-elles? «Apud et penes», et toutes les aultres peuent estre jointes et separées.
- 230 Qu'est interjection? Ch'est une partie de orison qui segnefie entalente-ment de pensée par vois nient congnute. Quantes choses y affierent? Une.

¹⁷ Ms.: «en ans» (interferenza del francese).

¹⁸ Manca: «le causelle».

- Qui est-elle? Signification tant seulement.¹⁹ [477r col. a] Quantes significations de interjection sont? .iiii. Qui sont-elles? Leesse si comme «eua», Dieus aide, douleur si comme «heu», las, hélas, admiration si comme «pape»²⁰, paour si comme «at, ac, ast», hareu, et si qua sont similia.
- 235 Je congnois le premiere declinison des nons ad che qu'elle met sen genitif et sen datif singulier, sen nominatif et vocatif pluriel en -e lonc, sen accusatif singulier en -am brief, le vocatif est samlable au nominatif, sen ablatif singulier en -a lonc, sen genitis pluriel en -arum brief, sen datif et sen ablatif pluriels en -is lonc et a le fie en -abus brief pour le difference des feminins deschendants des masculins terminés en -us sans neutre, si comme «dea, deabus; domina, dominabus; equa, equabus; filia, filiabus; femina, feminabus», sen accusatif pluriel en -as lonc sicut «musas, dominas» etc.
- 240 Je congnois le seconde declinison des nons par che qu'elle met sen genitis singulier, sen nominatif et sen vocatif pluriels en -i lonc, sen datif et sen ablatif singulier en -o lonc, sen accusatif singulier en -um brief; quant le nominatif de le seconde declinison des nons se fait en -r ou en -m, si se fait le vocatif ainssi: sicut «nominatiuo hic puer, uocatiuo o puer; nominatiuo hic magister, uocatiuo o magister»; item en -m: sicut «hoc scannum²¹, uocatiuo o scannum»; quant il se fait en -us, si est mués en -e, si comme «dominus, domine» etc. Et .viii. nons exceptés: «agnus, deus, uulgus, pelagus, chorus, mundus, fluuius et abissus»; adchertés se che ne sont propres nons se se faichent en -ius, ostés -us, si demoura le vocatif en -i, si comme «Laurentius, -ti; Geruasius, Geruasi» etc., et ung non appellatis qui est «filius» qui fait «fili»; sen genitif pluriel en -orum brief, sen datif et sen ablatif pluriels en -is lonc, sen accusatif pluriel en -os lonc et a le fie en -a pour les neutres, si comme «scanna, templa»; [477r col. b] exceptés .ii. nons scilicet «ambo et duo»
- 245 qui sont etheroclites²².
- 250 Je congnois le tierche declinison des nons par che qu'elle met sen genitif singulier en -is brief et sen datif en -i lonc, sen accusatis singulier en -em ou en -im brief ou en tous deux ensamble; le vocatif est samlables au nominatif, sen ablatif singulier en -e brief ou en -i lonc ou en tous deux ensamble, sen nominatif, sen accusatif et sen vocatif pluriels en -es lonc se che ne sont neutres pluriels qui se faichent en -a ou en -ya, si comme «pectora, templa, felicia, debilia» etc.; sen genitif pluriel en -um ou en -ium²³ brief, sen datif et sen ablatif pluriels en -ibus brief.
- 255 Je congnois le quarte declinison des nons par che qu'elle met sen genitif singulier, sen nominatif, sen accusatif et sen vocatif pluriels en -us lonc,
- 260
- 265
- 270

¹⁹ Ms.: «quantes» in margine inferiore destro rinvia al foglio seguente.

²⁰ Manca la traduzione.

²¹ Ms.: «scanum».

²² Ms.: «sont etheroclites» nella riga sottostante.

²³ Ms.: «en um ou en im brief».

sen datif singulier en -ui lonc, sen accusatif singulier en -um brief; le vocatif est samlable au nominatif, sen ablatif singulier en -u lonc, sen genitif pluriel en -uum brief, sen datif et sen ablatif pluriels en -ibus brief.

Je congnois le quinte declinison des nons par che qu'elle met sen genitif et sen datif singuliers en -ei divisées sillebes longues, fors ches .iii. nons chi qui abregent leur penultime: «res, rei; spes, spei; fides, fidei»; sen accusatif singulier en -em brief, le vocatif est samlable au nominatif, sen ablatif singulier en -e lonc, sen nominatif, sen accusatif et sen vocatif pluriels en -es lonc, sen genitif pluriel en -erum brief, sen datif et sen ablatif pluriels en -ebus brief.

Je congnois²⁴ le premiere declinison del pronons par che qu'elle met sen genitif singulier en -is ou en -i et sen datif en -i, si comme «ego, mei uel mis, michi; tuus, tui uel tis, tibi»; et si contient .iii. pronons: «ego, tuus, sui»; ung en y a qui ha vocatif s²⁵ «tu».

Je congnois le seconde declinison des pronons par che qu'elle met sen genitif singulier en -ius ou en -ius²⁶ et sen datif en -i ou en -c, si comme «ille, illius, illi; iste, istius, [477v col. a] isti; hic, huius, huic»; et contient .v. pronons: «ille, iste, ipse, hic et is» et .vii. nons appellatis scilicet «unus, ullus, totus, solus, alius, alter, uter» et les compos d'ichiaus; .iii. en y a qui ont le vocatif scilicet «totus, solus, unus».

Je congnois le tierche declinison des pronons par che qu'elle met sen genitif singulier en -i ou en -e et sen datif en -o ou en -e si comme «meus, mei, meo, mee; tuus, tui, tuo, tue; suus, sui, suo, sue»; et si contient .v. pronons «meus, tuus, suus, noster et uester». Et .ii. en y a qui ont vocatif scilicet «meus», si comme «o mi», et «noster».

Je congnois le quarte declinison de²⁷ pronons par che qu'elle met sen genitif singulier en -atis et sen datif en -ati, si comme «nostras, nostratis, nostrati; uestras, uestratis, uestrati»; et si contient .ii. pronons, «nostras et uestras», et ung nom de gens qui est appellés «cuias»²⁸.

Par quantes manieres commençons en latin a faire? Par .iiii. Par quelles? Par nominatif case, par vocatif case, par l'ablatif absolu ou par le verbe impersonnel quant il y esquie. Quant commençon par nominatif case? Quant il y a verbe personnel en l'orison qui le puist gouverner, si comme on dist: «le maistre list; li disciple pourfitent». Quant commençon par vocatif case? Quant on adresche se parole a altruy en parlant

²⁴ Sic nel ms.

²⁵ Abbreviazione per «scilicet»?

²⁶ Nonostante una leggera differenza grafica nel ms. tra il primo e il secondo «ius», sembra una ripetizione: si potrebbe però supporre anche il desiderio di indicare la diversa accentazione di «illius, istius» rispetto a quella di «huius».

²⁷ Così nel ms.

²⁸ Non si tratta propriamente di un «non de gens», bensì di un pronome interrogativo.

ou en quemandant, si comme quant on dist: «Jehan, va a l'yave! Robin, fay le feu!», «Johannes, uade ad aquam! Roberte, fac ignem!». Quant commençon par l'ablatif absolu? Quant il n'y ha non ne pronon, verbe ne participe en l'orison qui le puist gouverner, si comme on dist: «le maistre lisant, li disciple pourfitent», id est: «magistro legente, discipuli perficiunt». Quant commençon par le verbe impersonnel? Quant l'orison se commence par «on» ou par «il»; par «on» si comme on dist «on loera Dieu», «laudabitur Deus»; «il y ha bon vin en le ville». En quantes manieres resamble le nominatif a sen verbe? En .ii. En quelles? En nombre et en personne. En quantes manieres resamble le relatif a sen antecedent? [477v col. b] En .iii. En quelles? En genre, en nombre et a le fois en case. En quantes manieres resamble le adjectif a sen substantif? En .iii. En quelles? En genre, en case et en nombre. Par quoy congnoist-on l'adjectif? Par che qu'il se decline par .iii. articles ou par .iii. diverses terminisons; par .iii. articles si comme «hic et hec et hoc felix» et par .iii. diverses terminisons si comme «bonus, bona, bonum». Par quoy congnoist-on le substantif? Par che qu'il se decline par une article ou par .ii.; par une article si comme «hic magister», ou par .ii. si comme «hic et hec sacerdos». Par quelle forche est le nominatif gouvernés devant le verbe? Par forche de personne. Et apres le verbe? Par forche de couple. Le genitif par forche de possession; le datif par forche d'acquisition; l'accusatif par forche de transition; le vocatif par forche de excitation; l'ablatif par forche d'effec de cause. Qui gouverne le nominatif case? Le verbe qui est d'autel nombre et d'autel personne qui le plus pres li est en sens ou en construction. Qui gouverne le genitif case? Le partie qui le plus pres li est en sens ou en construction. Qui gouverne le datif case et l'ablatif? Le verbe ou le participe qui le plus pres li est en sens ou en construction. Qui gouverne l'accusatif? Le verbe ou le participe qui le plus pres li est en sens ou en construction. Qui gouverne le vocatif singulier? Chil verbe chi: «audi uel percipe». Qui gouverne le vocatif pluriel? Chii verbe chi: «audite uel percipite». Tous les nons du monde sont de tierche personne fors .iiii. Qui sont-ils? «Ego, tu, nos et uos». Expli-
ciunt principia gramaticalia²⁹.

²⁹ Ms.: una piccola greca completa la riga.

MARIO DI PINTO

GIOVANNA UNA E DUE

1. - La definizione di quel breve periodo della storia spagnola che corrisponde agli anni della successione dei re Cattolici, tra il 1504 e il 1517, dalla morte di Isabella all'inizio del regno di Carlo I, risulta oltremodo controversa e irta di interrogativi, destinati per altro a non aver risposta, già che i documenti esistenti, se non insufficienti, sono però ambigui e sembrano manipolati da chi forse aveva interesse a confondere le carte. La questione gira intorno a un nodo essenziale, il dubbio inevitabile sulla follia o saggezza della regina di Castiglia, Giovanna, denominata appunto "la loca". Il dilemma appassiona tutt'ora la storiografia ed è un ghiotto boccone per psicologi e psicanalisti di tutte le tendenze, specialmente gli spagnoli: i quali, sulla scia di Gregorio Marañón, amano sottoporre ad analisi personaggi storici o letterari, con indubbia competenza scientifica e professionale, ma anche con un non peregrino gusto narrativo. E molto spesso, bisogna dirlo, con non poco vantaggio per l'indagine storica e per la ricerca letteraria.

La paziente in questo caso è Giovanna, la terza figlia dei re "cattolici", regina di Spagna e madre di imperatori: in particolare di Carlo, quinto e primo, e perciò matrice di una dinastia che per due secoli resse la Spagna nel periodo del suo massimo splendore. Ma soprattutto fu donna, appassionatamente donna, con un'inquietante e dolorosa coscienza e con una volontà di ribellione, che in qualche modo sembra anticipare aspetti della odierna protesta femminista. Dilaniata tutta la vita, e anche dopo la vita, da un drammatico dilemma e confinata da ultimo in una formula convenzionale, comoda a chi volle sfruttarla

allora per opposti fini politici e a chi tenta oggi di scempiarne l'immagine in uno solo dei molteplici atteggiamenti di cui fu intrecciata la sua complessa e contraddittoria personalità, essa rappresenta un affascinante enigma storico, oscillando continuamente fra due opposte interpretazioni. Fu savia o folle? Gli storiografi, basandosi su incerti documenti, si sono schierati decisamente in due contrastanti fazioni, negandosi ad ammettere l'unica possibile realtà: quella di una fondamentale ambiguità, nella quale coincidono le contraddizioni e le incertezze dell'animo umano¹.

Ma per sciogliere l'enigma, per poter parlare con il sigillo (o l'apparenza) della verità, occorrerebbe anzitutto stabilire, con scienza certa, cosa sia saggezza e cosa sia follia. Specialmente nel chiuso universo di un animo femminile, in lotta — allora più che oggi — con una società ostile e condizionante. O bisognerebbe accostarsi al tema con simpatia, leggendo e al caso completando il dato ambiguo o controverso con la complicità della fantasia. Voglio dire che qualche volta, meglio di qualsivoglia ipotesi storiografica, può valere l'aiuto dell'intuizione umana, l'unica capace di calarsi negli inferi di una tormentata coscienza.

2. - Dell'infanzia di Giovanna, che pur dovrebbe essere un elemento imprescindibile per una corretta diagnosi psicologica, non si hanno che vaghe notizie e tutte riguardanti il tipo di educazione impartitale sotto il dettato e la vigilanza della dispotica madre Isabel. Si sa appena che sapeva parlare francese correttamente, comprendeva il latino (che era ancora la lingua internazionale), danzava con grazia e suonava vari strumenti. Insomma il bagaglio culturale e comportamentale proprio di una

¹ Una buona sintesi del tema, anche se alquanto romanzata e appassionata, è il libro di Michael Prawdin, *Juana la Loca*, (trad. spagnola: *Juventud*, Barcelona 1953 e 1970). Una lista delle *Pruebas en contra y a favor de la supuesta locura*, con testimonianze storiche e interpretazioni critiche, è il Dossier: *El caso de Juana I de Castilla*, pubblicato in "Cuadernos de Pedagogía", n. 65, Mayo de 1980, pp. 56-57, a cura di Antonia del Baño, Jesús Domínguez, Camino García, M^a Antonia Loste, Milagros Martínez, Joaquim Prats, Joan Santacana, Imma Socias e Gonzalo Zaragoza.

principessa della corte castigliana, non certo destinata alla successione, allora imprevedibile, del doppio trono di Castiglia e d'Aragona. In altri termini, la si preparò non a reggere uno stato, ma a sapersi districare con disinvoltura in una missione diplomatica, vantaggiosa alla politica espansionista dei "cattolici" genitori. Non altro, dunque, che una pedina di scambio per l'ambizioso disegno (che la trascendeva) di uno stato che aspirava al dominio del mondo.

Nata del 1479, ella affiora all'evidenza della Storia solo quando s'imbarcò per il suo agitato destino, sposa sedicenne del giovane duca di Borgogna, Filippo il Bello, ancora a lei sconosciuto, come ignoto le era il mondo verso il quale s'avventurava con vele precarie. Era un'intera flotta di centoventi imbarcazioni e di quindicimila uomini quella che salpò da Laredo il 22 agosto del 1496. Un vero e proprio esercito dunque, una spedizione che si apprestava a ricumnavigare la Francia, destando un non ingiustificato allarme nel sospettoso vicino e uno spinoso problema per la diplomazia dell'epoca.

Giovanna doveva apparire ben sconvolta dalla sproporzionata avventura, se la severa Isabella, per calmarla, decise di dormire a bordo con lei per tutto il tempo in cui le navi rimasero alla fonda in attesa di venti favorevoli. Poi all'angoscia per la separazione dalla madre e dal suo ambiente consueto si aggiunse, per la inesperta principessa, il disagio di una navigazione non facile. La flotta arrivò senza problemi allo stretto della Manica, ma quivi un'improvvisa tempesta costrinse i naviganti a cercar rifugio in un porto inglese, dove per altro Giovanna fu ospitata con rispettosa curiosità. Una nuova disavventura si verificò durante il fortunoso attracco in Borgogna, dove per un errore di manovra una nave delle più grosse e pesanti naufragò sui tipici fondali bassi. Non vi furono vittime, ma andò perduta la maggior parte del corredo della principessa, insieme al bagaglio di molte damigelle d'onore. Il disappunto di Giovanna dovette crescere ulteriormente quando, allo sbarco, non trovò ad attenderla Filippo, occupato in affari politici sul lago di Costanza. Ad Anversa inoltre, dove aveva trovato festose accoglienze, si ammalò di un noioso raffreddore, che la tenne a letto per qualche tempo. Appena ristabilita, si ritirò in un convento di Lier ad aspettarvi lo sposo.

Quando questi finalmente arrivò, l'incontro fu travolgente. I due regali ragazzi, belli e giovanissimi entrambi (sedici e diciotto anni), si guardarono e si piacquero a prima vista. E si desiderarono. Quello che doveva essere un matrimonio politico, concertato dalle rispettive cancellerie, si convertì in un incontro d'amore, un *coup-de-foudre* nel quale è comprensibile che gli storiografi moderni abbiano voluto scorgere il segno anacronistico di un sentimento romantico *ante litteram*. In un momento crollarono i prudenti consigli di Isabella e le ragioni diplomatiche di un cerimoniale meticolosamente predisposto. Filippo, calpestando tutti i comportamenti e tutte le regole di protocollo, volle consumare le nozze quella notte stessa e in quel medesimo luogo sacro. Il trionfo del personale sul collettivo, la simpatia di una così schietta passione, rovesciò i più severi codici e commosse tutti, tanto che il cappellano dovette impartire agli ansiosi innamorati una frettolosa benedizione nuziale, rimandando ad altra data le celebrazioni ufficiali.

Da quel momento scatta una molla nella psiche della principessa adolescente, ora duchessa di Borgogna. Giovanna rinasce a nuova vita, affascinata da un mondo che, nella tetra infanzia castigliana, non avrebbe saputo neppure immaginare. I favolosi festeggiamenti che seguirono all'incontro, i balli, i tornei, e poi l'etichetta raffinata, la gioia e la libertà del vivere, il costume "alla francese", permissivo fin nella pratica della fede, rappresentarono solo il contesto del suo amore, della propria insospettata capacità di amare e di essere felice. Senza la sua storia meravigliosa e "cortese" (non romantica, come suole ripetersi con un consueto cliché), probabilmente non avrebbe potuto acclimatarsi a quell'ambiente, come del resto non si acclimatarono gli spagnoli del suo seguito. E invece proprio l'eccezionalità della sua vicenda le rese non solo accettabile ma insostituibile quella cornice, fuori dalla quale la vita sembrava (come le apparve poi nella lunga e dolorosa realtà) dura e difficile. Si creò nella sua mente, come uno sdoppiamento di personalità, una dicotomia insanabile fra due modi di vivere, ch'ella non riuscì mai, in seguito, né a conciliare né a far coincidere.

Questo elemento, come possibile causa del dilemmatico comportamento di Giovanna di fronte alle complesse scelte e

alle pesanti responsabilità che il destino le avrebbe riservato, è di solito trascurato, o almeno non sufficientemente valutato, nelle ricostruzioni della storiografia o della psicanalisi, impegnate a rinvenire una conferma ad ogni costo delle proprie ipotesi preconcepite. Ed era forse la chiave di interpretazione più semplice di un enigma rimasto irrisolto, e irresolubile, sotto un fascio di documenti contraddittori.

3. L'impatto con la corte fiamminga fu decisivo per la vita di Giovanna, uno dei due poli fra i quali si dibatté costantemente, in seguito, la sua coscienza. L'altro fu, come vedremo, l'allontanamento di Filippo, lo scoprire il suo disamore o la sua indifferenza. Non credo tuttavia che Filippo, come suole ripetersi, rappresentasse per lei l'unica ragione di vita, l'idolo a cui dedicare tutta se stessa, fino alla completa rinuncia della propria personalità. Forse era solo il simbolo di una libertà conquistata a caro prezzo e con una lotta interiore di drammatiche proporzioni. Tutto il suo futuro si configurò in una dolorosa alternativa di presenza e di assenza: non di un uomo, per quanto amatissimo, ma di un ideale di vita, dal quale gli avvenimenti, i doveri, la ragion di stato e gli appetiti politici altrui si adoperarono a tenerla sempre lontana con la forza.

Fu decisiva dunque quella prima scoperta della sua nuova patria, non solo per la totale diversità dei costumi rispetto alla corte castigliana, ma anche per la rete di intrighi diplomatici nella quale si vide subito coinvolta. Il granducato di Borgogna era sì un avamposto dell'impero germanico, ma per tradizioni e interessi politici era più conforme alla Francia, completamente attratto nell'orbita del suo potente vicino. Questo contrastava con i piani sia di Massimiliano che dei Re Cattolici, i quali guardavano invece a una coalizione antifrancese che includesse anche l'Inghilterra. Il matrimonio di Giovanna e Filippo era stato concertato proprio a tal fine. Massimiliano dal canto suo, che non condivideva la francofilia del figlio, lo incitava a riconquistare le parti del territorio borgognone ancora sotto il dominio francese. Il piccolo granducato si trovò così ad essere un incrocio importante della diplomazia europea, corteggiato e lusingato, ma anche minacciato, dalle grandi potenze. Filippo, fra le pressioni di Luigi XII, Enrico VII, Massimiliano e Ferdi-

nando, senza escludere lo stesso papa, cominciò ad accarezzare autonomi sogni imperiali: le Fiandre potevano proporsi come centro di un vasto dominio che unificasse l'Europa. Per questo medesimo motivo la giovane principessa, deputata a fare da tramite delle possibili alleanze, si trovò ad essere invece l'inconsapevole punto di scontro delle opposte fazioni. Da un lato le pressioni e le sollecitazioni di Spagnoli e Inglesi, dall'altro i disegni dell'ambizioso consorte. Ed è forse lecito supporre che l'affanno di Filippo, quando il politico prese il sopravvento sull'innamorato, a catalogare ambigui aneddoti per documentare la pretesa follia della moglie, nascesse proprio dalla necessità di neutralizzare quello ch'egli credette un ostacolo ai suoi progetti. Anche se poi, mutata la prospettiva politica con la morte di Isabella, il famoso dossier "Moxica" si rivolse contro di lui come un boomerang abilmente manovrato da Ferdinando².

Giovanna fin dal principio si era affidata a quella realtà, adeguandosi alla sua nuova situazione con tanto giovanile entusiasmo da destare preoccupazione (e a volte scandalo) negli emissari, non sempre ufficiali, che la corte spagnola le inviava perché scrutassero da presso nel suo animo e nei suoi comportamenti. Inutile dire che quegli emissari, secondo il costume della diplomazia spagnola, erano ecclesiastici, che mal riuscivano a occultare, dietro l'untuosa curialità del proprio stile, la griglia di un preciso prontuario inquisitoriale, spia evidente del macchinoso disegno dal quale erano mossi. I regali genitori furono allarmati dalle notizie del cambiamento di Giovanna e tanto più quando sul suo capo si addensarono le minacce di una non prevista corona. Cercarono allora di guadagnare alla loro politica il genero Filippo, invitando la giovane coppia in Spagna e accogliendola con tutto lo sfarzo di cui poteva esser capace

² Lo stesso re Ferdinando, in una lettera al Gran Capitán del 1505, scriveva: "No se han contentado con publicar por loca a la reina mi hija y enviar acá, sobre ello, escrituras firmadas de su mano: mas he sabido que la tienen en Flandes como presa y que no consienten se la sirva, vea, ni hable ninguno de sus servidores y que lo que come es por mano de flamencos: y casi su vida no está sin mucho peligro...". Riferisco dal numero dei "Cuadernos de Pedagogía" già citati.

una corte austera, resa ancor più grigia dai recenti lutti per i decessi a catena degli eredi designati.

Da questo punto hanno inizio i triboli di Giovanna. Già l'attraversamento del territorio francese, che Filippo aveva immaginato trionfale, non passò i limiti di una dignitosa anche se benevola accoglienza a un vassallo di conto. Inoltre alcuni errori di protocollo, non si sa quanto ad arte predisposti, indispettirono la granduchessa (ma già erede al trono di Spagna), ridestando in lei atteggiamenti di fierezza castigliana. Gli episodi, quantunque non gravi, riaprirono nel suo animo una dolorosa alternativa. Il raggiunto equilibrio, il gusto per la ribellione in nome di valori reali e non esterni, s'incrina con la scoperta del prevalere in Filippo dei medesimi disegni politici, sia pure di segno opposto, che la condizionavano da parte dei suoi. La donna doveva dolorosamente cedere il campo all'erede e futura regina. Parte che Giovanna, per altro aspetto, avrebbe sostenuto probabilmente con saggezza e dignità, come appare da molti indizi, se non fossero sopravvenute circostanze eccezionali.

Ma il peggio doveva succedere in Spagna, quando Filippo, deluso ed esautorato dalla politica del suocero, di nuovo in lotta con i Francesi, se ne tornò precipitosamente a casa, e sempre attraverso la Francia, lasciando la moglie, impedita da un'ennesima gravidanza. Da qui prende l'avvio la leggenda della pazzia. Perché Giovanna, trattenuta con promesse e raggiri dalla madre, ma in realtà con la precisa volontà di separarla dal marito per sacrificarla ai fini di un maniaco disegno politico, fu tenuta praticamente prigioniera, con ogni sorta di violenze fisiche e morali. Ed è per lo meno strano che gli storiografi, che non hanno mai messo in dubbio la legittimità di quella violenza, abbiano poi tacciato di follia la disperata e legittima ribellione di Giovanna, segregata come una belva in gabbia, tenuta lontana dall'unico essere che ella amava con selvaggia passione, ma soprattutto privata della libertà e direi quasi della propria identità personale.

Il resto è storia nota. Quando, dopo oltre un anno, le riesce finalmente di partire, ella ha fatto la sua scelta, una corda si è definitivamente spezzata. Si rende conto cioè, come ben osserva Michael Prawdin, che la risoluzione presa rappresenta

«una franca ruptura con su infancia, con sus padres, con la Iglesia de sus mayores, con España entera»³. Ma a Bruxelles riceve un colpo anche più grave quando scopre, passato un brevissimo periodo di tranquillità, di aver perso l'amore di Filippo, il bene a cui più teneva. Filippo ha un'amante, o forse molte. Filippo la trascura. E Giovanna ha una reazione violenta, parossistica, quale era da attendersi in un carattere tanto passionale. Ella si sente frustrata nella sua condizione di donna e reagisce in prima persona, senza ipocrisie e fingimenti, rifiutandosi di essere strumentalizzata come un oggetto, confinata in un ruolo di sposa rassegnata e comprensiva con funzioni meramente complementari.

E paga di persona. Perché d'ora in avanti ogni suo atto, ogni sua parola, saranno spiati, giudicati, deformati per essere usati contro di lei. Filippo incaricherà Martín de Moxica, il tesoriere di Giovanna passato completamente dalla sua parte, di registrare in un voluminoso diario tutte le pretese folle della consorte e lo invierà in Spagna. Ed è fin troppo evidente che il dichiarare l'infermità mentale di Giovanna, in un momento così delicato come era la prevedibile imminente scomparsa di Isabella, divorata dal cancro, non poteva rispondere alla necessità di giustificare la propria libertà di dongiovanni, che nessuno gli avrebbe contestato, ma nascondeva, più verosimilmente, un altro machiavello: il segreto disegno cioè di prefigurarsi non come principe consorte ma come sovrano effettivo di Castiglia. Tuttavia il meccanismo, come ho già detto, scattò contro di lui, e proprio quel diario che doveva servire ai suoi piani diede invece a Ferdinando il pretesto per proclamarsi reggente dell'uno dei due stati che gli dava più rendite e maggior prestigio.

4. - Quello che né Filippo né i suoi consiglieri sembravano aspettarsi da questa donna ritenuta folle e incapace di decisioni coerenti, fu la reazione di lei quando, alla morte di Isabella (1504), si sentì investita del ruolo di regina di Castiglia. Ne restano incerti e dubbiosi anche quelli degli storiografi moderni

³ M. Prawdin, *op. cit.*, p. 67.

che sostengono la tesi della follia. Per tutto un anno oppose una dignitosa resistenza agli intrighi diplomatici di Filippo, Massimiliano e Luigi XII, rifiutandosi di firmare qualsiasi documento inteso a sconfessare o contrastare la politica di suo padre, perfino quando questi prima progettò e poi realizzò un matrimonio con la ventitreenne principessa Germana di Foix, nipote di Luigi, che avrebbe cambiato tutta la sua politica, ai danni di Filippo e Massimiliano. Pare ch'ella rispondesse violentemente al marito e al suocero, che sollecitavano il suo appoggio contro Ferdinando, dicendo: "Dios me libre de hacer nada contra la voluntad de mi madre y de permitir que en vida de mi padre reine en Castilla otra persona. Que si el rey Fernando se casa otra vez, lo hace sólo para vivir como buen cristiano"⁴. Concetto che ripeté più tardi, già in territorio spagnolo, quando rassicurò i procuratori delle città riuniti in una località presso Benavente, che riteneva ingiusto che il suo regno fosse governato da fiamminghi e desiderava che suo padre conservasse il potere fino alla maggior età di suo figlio Carlo. A questo principio furono improntati, in seguito, i pochi atti ufficiali che le riuscì di compiere, ritagliandosi qualche spazio di tra le assidue trame che il marito prima e il cardinal Cisneros e suo padre dopo, tenacemente tessevano per interdirlo e sancire ufficialmente la sua pretesa incapacità a governare. E la lotta durò fino a che non fu rinchiusa, definitivamente prigioniera, nel castello di Tordesillas, dove fu lasciata marcire per il resto della sua lunga vita.

Nel gennaio del 1506, dopo molte titubanze e incertezze, la coppia ora regale intraprese il suo secondo e ultimo viaggio in Spagna per l'incoronazione ufficiale. Questa volta il viaggio avvenne per mare, con gran seguito di armati e di funzionari di corte, nonché di dame di compagnia, imbarcate in gran segreto per non destare la sospettosa gelosia di Giovanna. La quale era sorvegliata con ogni circospezione, come un ostaggio prezioso, affinché non ostacolasse i piani del granduca. Il viaggio fu quanto mai fortunoso: una spaventosa tempesta li mise a rischio della vita, sbattendoli quasi naufraghi contro le coste

⁴ È sempre M. Prawdin a riferirlo, cfr. *op. cit.*, p. 90.

d'Inghilterra, dove si fermarono a lungo. Anche in questa occasione il coraggio e la fermezza della nuova regina furono interpretati come prove di follia, un'insensibilità al pericolo propria di una mente non equilibrata.

Sbarcarono finalmente in Galizia, a La Coruña, il 27 aprile dello stesso anno. E di lì cominciò una snervante alternativa di contrasti aperti e subdole alleanze tra Filippo e Ferdinando, delle quali Giovanna era il pretesto e la vittima. I Grandi si schierarono dalla parte di Filippo contro Ferdinando, che accusavano di spogliare la Castiglia a vantaggio della sua Aragona. Ma Giovanna si mantenne ferma nella sua fedeltà al padre e al testamento politico della madre, contrapponendosi a Filippo e ai suoi piani di conquista, continuando a negarsi di avallare con la propria firma (che era indispensabile per essere lei l'unica erede legittima) qualsiasi documento o proclama. Il popolo e pochi nobili vedevano in lei la propria regina e credevano nella sua saviezza. Fu opinione generale ch'ella fosse prigioniera. E di certo era guardata a vista dai dignitari fiamminghi, per impedirle qualsiasi contatto con il padre e con gli Spagnoli a lei fedeli. Da quella prigionia tentò varie volte di evadere, ma invano. Ai ripetuti insuccessi reagì chiudendosi sempre più in un polemico isolamento, difendendosi con il rifiuto a qualsiasi atto ufficiale.

Si esasperò in tal modo quello sdoppiamento di personalità iniziato già durante il primo viaggio: una dolorosa e ormai insanabile dicotomia fra le aspirazioni a una vita serena di affetti e di sentimenti e le ragioni di una politica che non la interessava ma che accettava come ineludibile dovere del suo rango. I due momenti erano violentemente contrapposti e la spingevano di volta in volta in direzioni contrarie. In questa drammatica alternativa, travolta da eventi eccezionali, lottando con l'unica arma a sua disposizione, quella della resistenza passiva, spiata da amici e nemici che testimoniavano ora della sua follia ora della sua saviezza, Giovanna si resse in un precario e difficile equilibrio fino alla morte prematura di Filippo il 25 settembre del 1506.

A questo punto la situazione precipita. Ancora agonizzante Filippo, i Grandi si riuniscono per decidere della successione nella persona del piccolo Carlo, prescindendo completamente

da Giovanna, come se essa non fosse la sola legittima regina. Il cardinal Cisneros si proclamava reggente, profittando dell'assenza di Ferdinando, che si trovava in Italia. Ma il partito di Ferdinando, ingrossato dai nobili che già erano stati partigiani di Filippo, si insinua nei posti chiave, preparando il ritorno e la vittoria del re d'Aragona. Entrambi i bandi concordano solo nel vigilare strettamente la regina, ciascuno per i suoi fini, tenendola isolata dalle uniche forze a lei fedeli che, d'altra parte, sono lontane, in Andalusia. Malgrado ciò Giovanna riesce a destreggiarsi, opponendosi perfino all'astuto cardinale. In questo periodo ottiene anche di imporre qualche autonoma e opportuna decisione, dimostrando un'accortezza politica non indifferente. Sembra insomma più equilibrata e gode a tratti di una relativa serenità, specialmente dopo il ritorno del padre.

Chi la trattò più da vicino e con maggiore frequenza, come il suo segretario Juan López, la ritenne più intelligente di sua madre Isabella. E infatti in poco tempo riuscì a liquidare gli intriganti fiamminghi che avevano seguito Filippo, coerente con la sua idea che la Castiglia dovesse appartenere ai Castigliani. E mostrò anche una notevole dote di buonsenso e di spirito critico, giustificando i suoi dinieghi a farsi strumentalizzare da Cisneros o dallo stesso genitore con delle risposte ironiche e taglienti, non certo proprie di una mente perturbata. È stato detto che la follia non esclude necessariamente l'intelligenza, che uno schizzofrenico ha pure i suoi momenti di lucidità. E tuttavia certi suoi atteggiamenti, certe parole dette con meditata causticità, denotano una consapevolezza di cui un infermo di mente non può essere capace. Ma sfortunatamente i cronisti che hanno tramandato gli episodi significativi della sua vita sono tutti partigiani dell'uno o dell'altro bando a lei ostili, e perciò interessati sempre a provocare un'interpretazione negativa. In realtà i tanto conclamati atti di follia, quando non siano arbitrarie invenzioni senza alcun fondamento storico, sono però sempre ambigui, aperti cioè anche a una spiegazione razionale. L'unica cosa che provocava la sua ira, scatenando la ribellione del suo carattere passionale, era l'ingiustizia e la costrizione violenta, come quando fu rinchiusa nel castello della Mota prima e in quello di Tordesillas poi. Ma anche Filippo usava rinchiederla in una stanza. Le era rimasta una sorta di claustro-

fobia, un'atterrita prevenzione a entrare in qualsiasi luogo chiuso e fortificato, castelli o conventi che fossero. Ed era, mi pare, più che comprensibile.

5. - Un esempio dell'ambiguità di lettura dei documenti storici è dato dalla famosa leggenda della necrofilia della regina e della peregrinazione notturna con il cadavere di Filippo da Miraflores a Granada, che tanta presa ha avuto sulla *sensiblerie* romantica sia pittorica che letteraria. Orbene, i fatti non sono provati, ma quand'anche lo fossero, potrebbero avere una spiegazione diversa da quella della follia. In realtà pare accertato che la regina si recò a Miraflores, dove fece aprire la bara, solo due volte. Entrambe coincisero con ruberie operate dai fiamminghi prima di lasciare il territorio spagnolo, forse per rivalsa del mancato pagamento del soldo. Correva anche voce ch'essi intendessero seppellire in patria il loro re. Non è da escludersi quindi che l'intento della regina fosse quello di verificare che il feretro non fosse stato profanato per asportarvi oggetti preziosi o addirittura per trafugare la salma.

Per quanto riguarda il trasferimento a Granada, dove per altro non giunse mai, esso rispondeva a una precisa volontà testamentaria di Filippo, né la cosa dovette apparire strana a nessuno già che la stessa cerimonia, con il medesimo itinerario, si era svolta pochi anni prima per la salma di Isabella. Il fatto poi che il viaggio avvenisse nelle ore notturne è quanto mai controverso e non esiste nessuna prova della sua veridicità. L'unica cosa certa è che il corteo si mosse dalla certosa di Miraflores, a cinque chilometri da Burgos, il 20 dicembre, un'ora dopo il tramonto. La partenza fu ritardata per la cerimonia del riconoscimento ufficiale del cadavere, ma quella notte stessa la comitiva dormì a Cavia, un paesino non lontano di lì. È illuminante, anche per i possibili motivi del viaggio, la testimonianza del cronista Pedro Mártir de Anglería: «Era el 20 de diciembre; la reina salía de Burgos para huir de la peste y, queriendo dar cumplimiento a la voluntad de Felipe, expresada en su testamento, de ser enterrado en Granada, quiso llevarse consigo el cadáver. Los prelados se negaron a acceder a sus deseos, pues un cuerpo muerto no podía ser trasladado antes de los seis meses; esta negativa la hizo desconfiar y dio orden de volver

a abrir el sepulcro, encargando a los obispos de Jaén, Málaga y Mondoñedo, y a los embajadores del papa, del emperador y del rey Fernando, allí presentes, que se cercioraran de que aquél era realmente el cuerpo de don Felipe. Y ellos certificaron que lo era, en efecto, aunque todo lo que pudieron ver fue una figura completamente irreconocible envuelta en un sudario»⁵.

Il terzo giorno raggiunsero Torquemada, dove fu necessario soggiornare alcun tempo per consentire alla regina di partorire la sua sesta figlia, Caterina. Da Torquemada furono scacciati dalla peste. A Hornesillos Giovanna si rifiutò di alloggiare in un convento, gelosa del morto (!) secondo la leggenda, per aver udito il coro delle monache. Ma non fu forse perché dovette sembrarle sconveniente che gli uomini del seguito, e specialmente i lanzichenecchi della guardia, passassero la notte in un convento femminile? Se non anche per la sua (quanto giustificata!) paura di sentirsi rinchiusa in luoghi recintati e custoditi. E d'altra parte l'idea stessa del viaggio verso l'Andalusia ha tutta l'aria d'esser stata concepita come un espediente per eludere la stretta vigilanza del reggente Cisneros e degli altri avversari politici, un pretesto per rifugiarsi nell'unico luogo dove poteva ancora contare su elementi fedeli. In Andalusia infatti si stava organizzando la resistenza: la nobiltà conservatrice del Sud si era da tempo pronunciata sia contro Filippo che contro Ferdinando, assumendo come bandiera la regina prigioniera e formando un partito che se ne proponeva la liberazione, ma senza costrutto.

Appare dunque evidente, e in qualche misura comprensibile, che ogni atto o atteggiamento di Giovanna divenisse un capo di accusa nelle pagine dei cronisti, un'ennesima prova di follia. Essi concordavano nel malevolo disegno di screditarne la figura non solo per gli immediati fini politici, ma anche per consegnarne alla storia l'immagine così deformata, come giusti-

⁵ Pedro Mártir de Anglería (1450-1526) redattò in una serie di epistole, raccolte nell'*Opus epistolarum* (Alcalá 1530), la storia dei più importanti avvenimenti accaduti in Spagna dal 1488 al 1525. Il brano riportato è citato, nella traduzione spagnola, da Prawdin, pp. 154-155.

ficazione di una precisa scelta politica. A volte una medesima interpretazione si applicava a fatti anche apertamente contraddittori. Così ella era giudicata demente da chi la descriveva piangente e scomposta dal dolore dinanzi al cadavere dell'uomo amato, ma ugualmente folle la riteneva chi la raffigurava, nella stessa occasione, immobile come una pietra e senza una lacrima. C'è da chiedersi quale fosse, per quei contemporanei, il codice comportamentale per esprimere la disperazione.

Ma come avrebbe potuto la sventurata sfuggire a questo che appare il più mostruoso e organizzato plagio della storia? Per fortuna non tutti gli storiografi erano così partigiani e insensibili. Pedro Mexía nella sua *Historia imperial* del 1545, quando era già un mito la storia della regina pazza per amore e prigioniera in un castello, pur accogliendo la leggenda tale come era ormai fissata, ne dava però questa lirica quanto lapidaria definizione, di gusto già barocco: «... fue tan desmedido el sentimiento de doña Juana su mujer, que más fina que Semiramis, le fabricó un portátil mauseolo, que acompañasse sus jornadas y templasse con apariencias de vivo los desengaños verdaderos del muerto. Prohijaron algunos a desaciertos de juicio los aciertos de su amor, quando el más cierto saber de quien ama es ignorar el modo de olvidar»⁶.

La tela di ragno che andò tessendosi sempre più fitta addosso alla povera Giovanna, inducendola in una spirale progressiva fino al centro della follia, corrispondeva a una congiura politica ordita dal marito, dal padre, dal cardinal Cisneros, più tardi dal figlio Carlo, e dalle forze che essi rappresentavano, per fini diversi ma congruenti. La sua iattura fu di ritrovarsi, contro ogni previsione e senza un'adeguata preparazione o una precisa coscienza ideologica, al posto sbagliato nel momento sbagliato, vale a dire in un periodo di drammatica crisi di valori. La politica dei Re Cattolici, sull'abbrivo di una spinta che nasceva molto più a monte, aveva iniziato la liquida-

⁶ Pero Mexía, *Historia imperial y Cesárea en que sumariamente se contienen las vidas y hechos de todos los Emperadores, desde Julio César hasta Maximiliano Primero*, Madrid 1545.

zione del pluralismo di tipo feudale, esautorando la nobiltà ma calpestando allo stesso tempo le autonomie regionali e la libertà di religione: un progetto di *reductio ad unum* che sarebbe culminato ed esaurito con il fanatismo imperiale di Filippo II, e dal quale derivano molti vizi della Spagna moderna. A favore di questo disegno era l'alto clero, ma anche le classi popolari, invidiose della intraprendenza economica e artigianale di giudei e moriscos. Contro di esso era invece la nobiltà conservatrice, che difendeva i propri privilegi feudali, ma anche le "nacionalidades" e altre forze ideologiche ricche di possibili sviluppi politici e culturali, tutte propense a una soluzione federativa. Furono spazzate via in modo pesante dal centralismo castigliano, con il terrifico strumento della Inquisizione. Tutti questi interessi si collocavano poi variamente sull'uno o l'altro corno di un più generale dilemma, sul quale si giocava il destino della Spagna: quello di una politica di apertura mediterranea ed europea o di una chiusura localistica e tradizionale.

Non si tratta naturalmente di compilare, con ingenuo manicheismo, una tabella dei buoni e dei cattivi, di stabilire cioè quale dei due bandi fosse più progressista o più reazionario. È evidente che in un incrocio storico tanto complesso quale questo della prima metà del Cinquecento, gli elementi positivi e negativi si mescolavano contraddittoriamente in ciascuna delle due parti. Né d'altra parte servirebbe a molto, se non forse come pretesto per una riflessione sul contesto ideologico, il gioco della "ucronia": immaginare cioè cosa sarebbe avvenuto della Spagna (e dell'Europa) se i fatti si fossero svolti in una diversa direzione. Ma non è questo il punto. Il vero problema è quello di individuare il movente possibile di una così spietata persecuzione, culminata con il sequestro definitivo nel castello di Tordesillas, dove il padre riuscì a rinchiuderla nel 1509 e il figlio la mantenne con severa fermezza fino alla morte (1555): quarantasette anni di isolamento rigoroso, gestito con una sistematica crudeltà che non ha nulla da invidiare a un lager nazista. Perché? Perché una regina di Spagna, savia o folle che fosse, dovette essere sottoposta a un così duro castigo?

Traspare troppo facilmente che la tesi della demenza fu una copertura diplomatica, un alibi politico dovuto al rango

e alla popolarità della vittima. Lo sapevano bene i protagonisti della triste vicenda: il marito, che la dichiarava ora folle ora savia secondo gli interessi del momento, o il padre, che ancora nel 1510 non esitava a mostrarla ai Grandi, "indebolita e sfigurata" dai maltrattamenti e dai digiuni di protesta, perché non si dubitasse (come da tutti si dubitava) della di lei incapacità a governare. E a volte lasciavano trapelare la verità, come quando Ferdinando e Filippo, a conclusione del loro accordo di Villafáfila nel 1506, dichiaravano che la serenissima regina "non vuole occuparsi di nessun affare di governo, ma quand'anche lo volesse, ne deriverebbe la totale distruzione e perdita di questi regni, date le infermità e le passioni di lei, che qui si tacciono per onestà". Ma non vi credette certo il re d'Inghilterra, che la chiese in sposa; né il cardinale Adriano, che la visitò varie volte a Tordesillas e riferiva che "i domestici e gli addetti al servizio della regina affermano pubblicamente che il padre e il figlio la hanno detenuta tirannicamente e che essa è idonea a governare tanto quanto lo era a quindici anni e quanto lo fu la regina donna Isabella"; né tutti gli altri che testimoniarono della sua normalità.

E tuttavia l'indizio più probante del plagio è, a mio avviso, nel tipo stesso di trattamento che le fu riservato fin dal principio, in Belgio, e poi, in modo quasi palese, nel sequestro di Tordesillas. Il quale non era certo adeguato a un caso di demenza, ma sembra piuttosto adattarsi al rituale dell'Inquisizione, così come lo descrivono Llorente e gli altri storici del Sant'Uffizio⁷. E appare anche più singolare che a quel medesimo codice corri-

⁷ Cfr. specialmente la *Historia crítica de la Inquisición en España* di Juan Antonio Llorente, pubblicata a Madrid nel 1822, ma apparsa prima in francese (Paris 1817) e in italiano (Milano 1820) e consultabile ora nella moderna edizione Hiperión, Madrid 1980, 4 voll.

Utile sarà anche la consultazione del *Manual de Inquisidores, para uso de las Inquisiciones de España y Portugal, o Compendio de la obra titulada Directorio de Inquisidores, de don Nicolao Eymérico Inquisidor general de Aragón. Traducida del Francés en idioma castellano por Don J. Marchena; con adiciones del traductor acerca de la Inquisición de España*. Mompeller (sic), 1821. Ripubblicato dalla editorial Fontamara, Barcelona 1974. Composto a metà del s. XIV, il *Directorio de Inquisidores* di Nicolau Eymeric fu ristampato varie volte nel

sponda, con sconcertante puntualità, la risposta comportamentale della prigioniera. Fu dunque eretica Giovanna? Qualcuno lo ha sospettato e altri, come lo storico inglese Bergenroth nel 1868, lo ha detto apertamente: «La reina Doña Juana no fue loca, sino hereje y la locura de que se le acusó fue tan solo una invención dirigida a justificar el encarcelamiento a que durante la mayor parte de su vida estuvo sometida en castigo de su herejía»⁸.

Ma è difficile ammetterlo e ancor più difficile provarlo. È vero che molti degli episodi descritti come atti di follia troverebbero una loro spiegazione logica se rapportati a un atteggiamento eterodosso: dalla mania della pulizia all'estrema trascuratezza, dalla fobia per i conventi alla diffidenza per le cerimonie religiose, ai digiuni e alla continua contestazione. Ma non sono sufficienti per formulare una vera e propria diagnosi di eterodossia. E del resto non è nemmeno necessario. Per esser definiti eterodossi ed essere perseguitati dal Sant'Uffizio bastava essere diversi politicamente o ideologicamente, se non addirittura indifferenti al sistema, autonomi insomma. Nel prontuario degli inquisitori entravano tanti e così svariati casi, che qualcuno sempre poteva attagliarsi a un avversario politico da eliminare. Giovanna, senza averne precisa coscienza, finiva per ostacolare con le sue incertezze e le sue resistenze il grande disegno di una politica unitaria e internazionale. Essa conservava una concezione ingenua dello stato, di tipo aristocratico e tradizionale, e come tale fu strumentalizzata dalla nobiltà reazionaria prima e dai "comuneros" poi. Per questi motivi, oltre s'intende che per le ambizioni altrui, doveva essere interdotta ed emarginata. Non ci voleva molto di più per incappare negli ingranaggi dell'Inquisizione: ma nel caso particolare bisognava camuffare il processo sotto una falsa etichetta, sia per non allarmare l'opinione pubblica, sia per il riguardo dovuto al rango della vittima. E la calunnia della follia si mostrò diabolamente efficace.

Cinquecento, è presumibile quindi che il prontuario delle colpe e delle pene vigesse ancora nel periodo di Giovanna.

⁸ Ref. da "Cuadernos de Pedagogía", cit.

6. - La storiografia moderna, sulla base anche di nuovi documenti acquisiti, ha rivisitato quell'enigma storico prendendo partito, con perentoria sicurezza, per l'una o l'altra ipotesi. Ogni episodio della vita di Giovanna è stato riesaminato e interpretato secondo una delle due versioni possibili. Ciascuna delle quali, per la dovizia di argomenti e l'accanita passione con cui viene difesa, può apparire di volta in volta convincente. E a dire il vero, una volta impostato il problema in questi termini, non sembra possibile altra soluzione fuori dalla rigida alternativa: o folle o eretica. Ma è proprio quella premessa che è arbitraria. In realtà la pretesa follia di Giovanna, imposta dalla ragion di stato con l'ausilio dell'apparato ecclesiastico-inquisitoriale dominante in Spagna, ha piuttosto l'aspetto di una "diversità", della volontaria scelta di un habitus comportamentale, che non è detto debba coincidere con la pratica eterodossa, ma può avere più semplicemente una giustificazione psicologica. Essa rappresenta soltanto la ribellione del personale contro una società gretta e ipocrita, sistematicamente sopraffattrice.

Sotto questa luce, molti degli strani comportamenti di Giovanna acquistano un significato diverso, non necessariamente eretico. Così la leggenda della fuga dal convento di Hornesillos, troppo corrvamente attribuita a una malsana gelosia, si spiega invece con un rifiuto del fanatismo cattolico, ch'ella aveva ben ragione di aborrire per averne già fatto triste esperienza con i consiglieri ecclesiastici che la madre le imponeva e che l'avevano assediata di rimproveri e di delazioni. È illuminante a questo riguardo il suo rapporto con la madre, che esplose in un aperto conflitto nel periodo della sua prima forzata permanenza in Spagna. Da quell'episodio la madre derivò l'affrettata convinzione della demenza di sua figlia e ne lasciò traccia nel testamento. Inutile dire che gli storiografi sono ancora oggi dalla parte di Isabella: il mito nazionale della "Reina Católica" resiste caparbio a ogni serena e oggettiva analisi dei fatti e finisce per inficiare la metodologia di ricerca. Un autorevole studioso come lo psicanalista Vallejo Nágera, per esempio, non esita a opinare che: "La Reina no podía tener ninguna intención bastarda en atribuir a su hija enfermedad que ésta no

padeciese"⁹. Perché? Non si tratta in quel caso di cattiva o bastarda intenzione, ma forse di due caratteri antitetici in lotta. Ed è evidente che un temperamento così severo e fanatico, come quello di Isabella, non riusciva a giustificare, e nemmeno a motivare, la condotta e le aspirazioni della figlia e, piuttosto che riconoscere un'esigenza di vita e di comportamenti diversi dai suoi, si rifugiava nella pietosa (verso se stessa) giustificazione della infermità mentale¹⁰.

Gli storiografi, anche quelli che hanno cercato di dare una diagnosi psicanalitica a posteriori, partono sempre dal preconcetto di dover "giustificare" l'affermazione di Isabella e la malattia di Giovanna, ma non si sono mai preoccupati di verificare, o almeno di ipotizzare, se folle non fosse piuttosto il dispotico atteggiamento della madre, essa sì inferma di cancro e perciò quanto meno alterata nel suo giudizio. Tutto l'episodio della volontà di fuga dal castello di Medina del Campo da parte della ancor giovane sposa che vuole "tornare a casa", dimostra solo la enorme paradossale sopraffazione condotta contro la libertà personale della povera Giovanna. La quale (questo è l'unico dato sicuro) era trattenuta con la forza e la soverchieria in un ambiente e in un paese che, per costumi acquisiti e per scelta politica e sentimentale, non era più il suo. Lo confermano

⁹ Cfr. Juan Antonio Vallejo Nágera, *Doña Juana la Loca*, in *Locos egregios*, Barcelona 1950, p. 56.

¹⁰ Così racconta l'episodio di Medina del Campo lo stesso J.A. Vallejo Nágera, sulla scia di un altro egregio psicanalista del secolo passato, Luis Comenge, *Clínica egregia*, Barcelona 1895: «Alarmada la reina, emprende viaje, que debió serle muy penoso, pues ya tenía edema y ulceraciones en los muslos, "recios dolores en los costados", y descompensación cardíaca por la acumulación de líquidos en abdomen, "hidropesía". Hablan los médicos de "fistula en las partes vergoñosas e cáncer que se le engendró en su natura". A los sufrimientos físicos hubo de añadir la Reina Católica el más grave de los disgustos, pues su hija, "furiosa como una leona púnica" (es frase de Pedro Mártir de Anghiera), le dijo "palabras de tanto desacatamiento y tan fuera de lo que una hija debe decir a su madre, que si no viera la disposición en que ella estaba, yo no la sufriera en ninguna manera". En carta a su embajador Gómez de Fuenzalida y al relatar este mismo episodio, no deja Isabel duda sobre lo que opina en cuanto a la "disposición en que ella estaba" (que podría referirse al enfado por no dejarla marchar a Flandes), pues habla de Juana como "una pobre enferma"».

i dinieghi, i digiuni, il restare giorno e notte all'addiaccio sulla porta del castello-prigione come predisposta a un viaggio imminente che sapeva negato. E sono i modi propri di una persona che, con le uniche armi a sua disposizione, quelle della resistenza passiva, lotta contro l'irrazionalismo di un prepotere che non riesce a comprendere.

Del conflitto che scaturì fra madre e figlia, gli storiografi si limitano a censurare la mancanza di rispetto filiale, ma non mostrano alcun interesse a ricercare i veri motivi del dissidio. Nel quale mi sembra di poter individuare una dialettica di amore-odio nei confronti della severa e incumbente genitrice, una sindrome di rifiuto dell'ambiente tetrico che era stato instaurato nella corte di Castiglia, così diverso da quel che doveva essere stato ai tempi di Giovanni II e dello stesso Enrico IV. Ne resta traccia nel contesto dei *Cancioneros* e delle *Coplas* popolari, che condannavano i costumi della nobiltà. Ma specialmente in Jorge Manrique, il quale, pochi anni prima che nascesse Giovanna, insieme alla nostalgia della giovinezza, lamentava la scomparsa dell'eleganza e del *bon-vivre* della corte castigliana:

¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?
...¿Qué se hizo aquel dançar,
aquellas ropas chapadas
que traían?

Di quelle dame, broccati, ricche vesti, Giovanna non conobbe, nella sua infanzia, che il rimpianto dei maggiori: Isabella aveva imposto, con l'esempio e con le leggi, i rozzi abiti di panno scuro ch'ella stessa portava. E si può immaginare, anche se non sarà mai possibile provarlo, che nella mente della giovane donna si fossero inconsciamente formati gli anticorpi verso quel regime di austerità ideologica e formale, e che andasse comparandolo con altre possibilità, reali o figurate. Si può ipotizzare insomma un'antitesi fra due concezioni del vivere, che nei momenti di crisi sfociava in contrasto.

Un'altra spia di questo atteggiamento (e della sua diversità, secondo alcuni) è data dalla mania per la pulizia, quando era

in Belgio, e dall'affetto per una "morisca" che gliela aveva inculcata. È sempre Vallejo Nágera che racconta come la regina Giovanna: «Recurre a extravagancias, como maniobras de harén, que aprende de unas moriscas encuadradas en su séquito y que ahora pasan a ocuparse a diario de ella, bañándola y ungiéndola con bálsamos perfumados. [...] Lo que hasta entonces pudo parecer razonable, comienza a teñirse nuevamente de patológico: Juana se lava varias veces al día la cabeza, empleando en ello muchas horas. El matiz esquizofrénico se acentúa progresivamente»¹¹. E certo la pulizia personale era una pratica poco consueta per l'epoca, in uso presso gli arabi e perciò fortemente sospetta di eresia. Era anzi uno dei tests più importanti nei manuali ad uso degli inquisitori: di conseguenza era considerato onesto e casto lavarsi il meno possibile¹². E si pensi quanto doveva essere diffusa l'opinione, se ancora nel '600 un regista interpolava in una commedia di Calderón una scena in cui una schiava araba, aiutando la propria padrona a lavarsi, le commentava: «¿Cuanto, di, diera por lavarse así alguna dama española?... Pero tú eres Africana». E tuttavia anche il particolare dei "moriscos" di cui Giovanna si era circondata, e dei quali invece Filippo si lagnava con i suoceri (per ingraziarseli?), non va preso come una prova di follia o di eterodossia, ma come un esempio evidente della sua ribellione alle leggi o ai costumi del suo paese, come affermazione

¹¹ Cfr. J.A. Nagera, *op. cit.*, pp. 57-58. Le notizie sono desunte, oltre che dalla letteratura documentaria, da un saggio dallo stesso titolo di Antonio Nagera, suo padre, in un libro chiamato anche *Locos Egregios*, Salvat, Barcellona 1953 (2ª ed.).

¹² A p. 324 del t. I della *Historia crítica de la Inquisición en España* di J.A. Llorente, cit., si racconta di una tal Catalina, che la notte dell'8 dicembre 1528 denunciò al Santo Tribunale un "morisco" di nome Juan, di 73 anni: «... diciendo que hacia 1510, esto es diez y ocho años antes, habia vivido por espacio de un año y cinco semanas en la misma casa que el delatado, juntamente con Pedro, Luis y Beatriz de Medina, hijos, y otro Pedro, hierno del mismo Juan, en cuyo tiempo notó que ni él ni sus hijos comían jamás tocino, ni bebían vino, y se lavaban los pies y las piernas hasta la mitad del cuerpo en los sábados y domingos, lo cual era ceremonia de moros, previniendo que sólo habia visto hacer esto al dicho Juan y no a sus hijos, porque se encerraban en un cuarto diciendo que se iban a lavar».

del proprio diritto a delle scelte autonome non solo verso un abito di vita che intendeva rifiutare o voleva dimostrare già rifiutato e sostituito, ma contro gli stessi temi politici dei suoi genitori.

Eretico può apparire anche l'eccesso opposto di trascuratezza della propria persona nella lunghissima prigionia di Tordesillas. Il vivere discinta, sporca, mangiare per terra al modo delle bestie, rintanarsi nelle camere più oscure e recondite, sembra corrispondere a un "eccesso diabolico di forme mistiche" che l'Inquisizione reperiva e puniva nelle monache ossesse o eretiche o semplicemente "embaucadoras"¹³. Ma può anche interpretarsi (e sempre nella presunzione che le testimonianze non siano false) come un disperato segnale lanciato da Giovanna per denunciare la congiura di tipo inquisitoriale di cui era vittima, quasi un adeguare le proprie risposte al medesimo codice dei suoi persecutori, per palesarne la natura. O può rappresentare la rinuncia a qualsiasi forma di difesa, l'affondare, lungo i giorni di quarantasette anni, in un cieco e scorato abbandonato. È comunque un messaggio che giunge fino a noi e che attende di essere decifrato.

7. - La tesi della follia, come era da attendersi, è sostenuta in modo più autorevole dagli psicanalisti. I quali, forti della propria metodologia scientifica, non esitano a costruire una vera e propria anamnesi, sulla base di una parte delle testimonianze documentarie. E il discorso apparirebbe anche convincente, se essi non commettessero l'errore, prevedibile già nella stessa premessa, di assumere come indizi sintomatologici alcuni documenti, senza verificare la loro attendibilità, senza cioè valutarli previamente in senso storico e filologico. La diagnosi che risulta dai sintomi descritti in quelle testimonianze è di schizofrenia. Ma non sembri arbitrario osservare, e senza en-

¹³ Il capitolo III del già citato *Manual de Inquisidores* parla dei comportamenti, o delle astuzie, dei rei di eresia per sfuggire agli interrogatori e, di conseguenza, dà consigli ai giudici per rintuzzare quegli espedienti con altrettante astuzie. Tra le astuzie dei rei son significative queste: «De diez tretas diferentes se valen los hereges para engañar a los inquisidores, cuando les toman declaración. [...] La novena treta es fingirse locos. La décima es afectar modestia en el vestido, en el semblante, y en todas sus acciones».

trare nel merito di un'epistemologia che esula dal nostro campo di competenze (*sutor nec ultra crepidam*), che queste ricostruzioni diagnostiche a distanza di secoli, tanto care a certa storiografia ispanica, fondano tutto il loro fascino su ipotesi indiziarie ambigue e di seconda mano. Manca cioè all'analisi, accurata e puntuale quanto si voglia, l'unico testimone clinicamente valido, che è il paziente stesso.

Le prove di follia, almeno quando pretendono di postulare un'infermità congenita e ne fissano l'insorgere delle prime manifestazioni molto anteriormente al periodo della segregazione in Tordesillas, sono oltremodo labili. Esse si limitano essenzialmente a due fatti: che la granduchessa "diceva di no a tutto" e che pretendeva di vestirsi come le pareva. Ed è evidente come argomentazioni di questo tipo siano oltretutto "maschiliste". Non si comprende infatti in nome di quale legge naturale dovesse essere negato a una giovane donna il diritto di affermare, negare o scegliere quel che più le piacesse. C'è di più: una delle prove più frequentemente citate della infermità mentale di Giovanna è che, quando Filippo in certe occasioni la rinchiusa in uno stanzino buio attiguo alla camera matrimoniale, lei (la schizofrenica!) passava tutta la notte protestando e battendo alla parete! Ma si badi bene: della "normalità" di Filippo nessuno ha mai dubitato.

In breve, nemmeno noi posteri siamo in grado di pronunciare l'ardua sentenza. Fu savia o folle? Ma non importa. Quello che ci pare incontestabile è che la protesta di Giovanna, la sua desolata e proterva solitudine, si proietta stranamente fuori del suo spazio storico e geografico. Ed è stranamente moderna e anticipatrice, perché somiglia a certe forme odierne di contestazione basate sul digiuno o sull'auto-lesionismo per colpevolizzare il sistema egemone. Ed è diversa, con un'evidente volontà di denuncia, rispetto ai comportamenti della natale Castiglia, nella misura in cui pone il problema del ruolo della donna come soggetto interagente nel contesto sociale. Ma aveva anche, nel fondo, un richiamo simbolico e modicamente politico alle radici della propria terra: esso non sfuggirà ai Comuneros, che la assumeranno come emblema e bandiera delle proprie rivendicazioni. La sua sembra un'affermazione di libertà e di autonomia, quasi un femminismo avanti lettera.

Vittima delle ricodificazioni posteriori, specialmente romantiche, da quelle storiografiche a quelle scientifiche e artistiche, questo sventurato personaggio è il risultato di un'incrostazione di giudizi (meglio, di pregiudizi) che sono andati agglutinandosi intorno alla sua enigmatica figura lungo l'arco della storia e hanno finito per deformarla e sfocarla.

Quello di Giovanna, in fondo, è destinato a restare un enigma storico. Il suo fascino è proprio quello di non avere una lapide definitiva, di restare sempre sconcertantemente viva.

VITTORIO MARMO

IL LIBRO DE APOLONIO:
NOTE DI SINTASSI E DI SEMANTICA TESTUALE

1. *Classicità, folklore, clerecía.*

Le interpretazioni del *Libro de Apolonio* castigliano si limitano in generale a constatare che si tratta di un poema in *cuederna vía*, intendendovi in senso pieno una qualità letteraria e intellettuale, una forma storica; ed a porre l'accento sull'intreccio alquanto complesso e arbitrario, o in positivo sull'abilità del narratore ed integrarne la fragilità ed a vivificare personaggi e scene; si ricorda inoltre specificamente l'importanza del motivo musicale e la competente esaltazione di valori etici e culturali. Non c'è stato però, a quanto mi risulta, un tentativo adeguato di valutazione complessiva del racconto in quanto tale, delle sue qualità non soltanto di forma storica ma di forma determinata; ed è ancora sfuggita, come questione critica specifica, l'identificabilità dell'assunto semantico del poema, se si vuole la comprensione piena della sua esemplarità. Vi sono stati tuttavia alcuni contributi di maggiore interesse che ci avvicinano alla possibilità di un più esatto apprezzamento del *Libro de Apolonio* come di un proporzionato capolavoro di narrativa medievale la cui armonia strutturale e la cui velata ma trasparente coerenza mostrano l'acquisizione di un punto di equilibrio nella storia della formazione del romanzo; questione che non riguarda evidentemente soltanto l'area ispanica.

Ci riferiamo alle poche pagine in cui M.R. Lida, attraverso i motivi dell'onore e della fama, individua non soltanto la precisa ambientazione cortigiana e cavalleresca, ma l'attenzione estrema dell'autore alle categorie sociali e culturali e l'importanza

della connessione tra valore etico-individuale e valore gerarchico-sociale; ci riferiamo inoltre agli studi di A.D. Deyermond e di D. Devoto, assai diversi per ampiezza problematica, punti di riferimento indispensabili nella prospettiva che si è accennata¹.

Deyermond si è proposto di mostrare elementi di struttura unitaria del poema in *cuaderna vía* attraverso l'analisi di quattro motivi costituenti folklorici ed insieme attraverso un riesame dei nessi narrativi che legano in modo non sempre a prima vista congruente gli episodi del romanzo. I motivi della prova, dell'incesto, dell'indovinello e del segreto vergognoso vengono riferiti ai grandi repertori folklorici e configurano nella narrazione un piano di integrazione la cui forza remota e primitiva, attraverso l'elaborazione dello scrittore, si farebbe ancora sentire e approssimerebbe una dimensione unitaria del testo; ai quattro motivi viene attribuita uguale rilevanza, almeno in linea di metodo, mentre di fatto nell'analisi quello dell'incesto sembra prevaricare gli altri e mostrare una più ricca estensione testuale. Anche l'altro discorso, di verifica della congruenza strutturale, è sviluppato da Deyermond in termini intertestuali: in relazione all'*Historia Apollonii regis Tyri* si dimostra la migliore qualità della logica narrativa della versione romanza. Questa superiorità viene individuata non troppo paradossalmente, ed in dipendenza dialettica dalle considerazioni della Lida, in ordine alle «calidades intelectuales que suelen asociarse con la cultura latina de la Edad Media», perché appunto il *Libro de Apolonio* «se aproxima más que su fuente» al tipo di unità strutturale classica nel senso di E. Vinaver².

¹ M.R. Lida, *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*, México-Buenos Aires 1952, pp. 159-166; A.D. Deyermond, *Motivos folklóricos y técnica estructural en el 'Libro de Apolonio'*, "Filología" XIII (1968-69), pp. 121-148; D. Devoto, *Dos notas sobre el 'Libro de Apolonio'*, "Bulletin Hispanique", LXXIV (1972), pp. 291-330. Osservazioni più generali sulle quali si può in parte concordare si troveranno nell'introduzione di M. Alvar (pp. IX-LXII) alla edizione del *Libro del Apolonio* da lui curata, Barcelona 1984, ed in C. e M. Alvar, *Apollonius — Apollonie — Apolonio: la originalidad en la literatura medieval*, in *El comentario de textos*, 4, Madrid 1983, pp. 125-147. Per il testo il nostro riferimento resta a C. Carrol Marden (ed.), *Libro de Apolonio*, 2 voll., Baltimora-Paris 1917 e Princeton-Paris 1922, nella ristampa della Kraus, New York 1965.

² Deyermond, *op. cit.*, pp. 146-147.

Devoto si occupa del vocabolario musicale del poema in maniera tematica, riconoscendo al poema caratteristiche complessive unitarie³, ed esamina la curiosa richiesta di una corona da parte del protagonista prima di suonare la viola alla corte di Architrastre. Le note di Devoto ci portano abilmente al cuore di quelle qualità intellettuali di cui parlava Deyermond e danno bene la misura del sapiente respiro del *Libro*: significando l'intendimento pieno della scienza musicale, accanto a quello della scienza verbale, l'intero arco delle arti liberali; e significando la dignità della corona il voler sottolineare da parte del personaggio e dell'autore lo stato di *musicus* e non di *cantor*, oltre che comprensibilmente quello regale.

In queste note vorrei riconsiderare complessivamente l'ordine sintattico-narrativo dell'*Apollonio* ed affrontare insieme le questioni della sua unità tematica, il piano dunque della semantica testuale. Gli aspetti intertestuali ed interdisciplinari saranno considerati nell'ambito di una necessità di tipo ermeneutico, che riguarda cioè solo preliminarmente l'obiettivo critico di descrivere la struttura e di interpretare il senso dell'opera. È ben noto, e certamente da valutare in qualunque ipotesi di lavoro, che un testo come l'*Apolonio* castigliano deve una parte tutt'altro che insignificante dei suoi contenuti e delle sue forme alla tradizione da cui dipende, e che quindi alcune o molte delle cose che di esso si dicano potranno trasporsi o ritrovarsi in prospettiva intertestuale. Ma, come già in fondo mostrano gli studi cui ho accennato, è il nostro testo in ultima analisi a racchiudere, quali che ne siano state le preconfigurazioni, i suoi valori e il suo senso in una dimensione di necessità unica. Queste premesse alquanto ovvie vogliono da un lato delimitare il campo

³ Devoto, *op. cit.*, pp. 291-292: "Pero a estos tres sucesos fundamentales de la fábula (concierto en la corte del Architrastres, coplas 178-190; actuación de la juglaresa en la plaza de Mitilene, 426-429; y ante Apolonio, 489, 495, 502) se sumas otras notaciones — educación de Tarsiana, regocijo de Apolonio al reencontrar a su hija, retorno a Tarso y recepción de sus habitantes — que no por más breves son menos precisas ni menos interesantes, y que se integran cabalmente en un cuadro general perfectamente unitario. Y es precisamente por esta unidad por lo que creemos preferible, en esta nota, considerar el valor musicológico del poema de manera temática (...)".

di questa indagine, dall'altro esprimere una preoccupazione dipendente sia dal tipo di testo che leggiamo, versione spagnola di una leggenda antica, sia dalla tematica che crediamo ne determini la coerenza e le variazioni nel tempo, di tipo psico-analitico. Gli aspetti tradizionali della leggenda sembrano in effetti abbastanza interessanti in sé, e non solo al fine di individuare le qualità della versione spagnola in *cuaderna vía*. Ma noi vogliamo svincolarci in questa sede tanto dal proposito di cercare l'unità e il significato dell'opera altrove, quanto dall'obbligo di ridiscutere punto per punto l'organicità del racconto, perché la nostra versione si presenta ad una lettura sufficientemente attenta tutt'altro che fragile e artificiosa.

2. Sequenze, scene, struttura.

La prima evidenza di ordine, nel senso di un ritmo del discorso e insieme di un segmentarsi del racconto, è la successione di episodi o moduli narrativi distinti — separati, per essere più esatti, da un viaggio per mare —, in cui il personaggio che l'autore sta seguendo è tendenzialmente solo e giunge in una città che non è sua, in cui accadono delle cose e dalla quale ripartirà. Questa segmentazione modulare è l'evidenza di ordine che possiamo definire medio-testuale. Su segmenti del testo più brevi si rappresenta agevolmente un gioco che alterna ellissi e scene, che affida dunque l'evocazione del narrato — al di là di una molto puntuale esplicitazione di tutti i nessi narrativi⁴ — a rappresentazioni dirette corredate di frequenti ricor-

⁴ Si vedano nell'ordine: 3a *En el rey Antioco vos quiero començar*, 36a *En el rey Antioco vos queremos tornar*, 62abc *El rey Antioco vos quiero destaiar, quero en Apolonyo la materia tornar. En Tarso lo lexamos, bien nos deue membrar*, e così via. Gli indicatori ora citati sono all'interno di una prima sequenza, secondo noi una sorta di prologo, e ne sottolineano i passaggi essenziali. Vediamo ora lo scandirsi delle scene nella parte in cui si rivela l'amore di Apolonio e Luciana: «201 *Ouo sabor hun dia el rey de caualgar, andar por el mercado ribera de la mar; fizo ha Apolonyo su amigo llamar, rogo le que sallyese con el ha deportar* 203ab *Ellos asi andando huno con otro pagados, vynieron tres donzeles*, 211cd *Dio las* (le carte scritte dai pretendenti) *a Apolonyo, hun*

si al parlato; tra le unità di questa dimensione si configurano i rari interventi d'autore⁵. A livello macrotestuale il senso della narrazione sarà da cercare nella relazione tra un segmento iniziale che funge da prologo ed uno finale che funge da epilogo, punti di riferimento peraltro di tutti i materiali narrativi intermedi che si seguono nei ritmi medio- e diciamo micro-testuali su indicati. Con relazione e punto di riferimento intendiamo qui fondamentalmente legami di logica narrativa, casual-temporali e di modificazione, anche se potremo vedere che il testo lascia fluire ai suoi vari livelli alcune costanti o campi simbolici e non trascura significative contrapposizioni. Per procedere all'analisi di questo complesso strutturale, che non è quello di ogni racconto, riserveremo il termine sequenza per quei segmenti che ho sopra indicato come moduli narrativi

caro mançebiello, que fuese a la duenya con ellas al castiello, 212c *Ella, quando lo vio venyr ...*, 222abc (Luciana) *Escriuyo huna carta e çerro con la çcera; dyo la Apolonyo, que mensaiero era, que la diese al Rey que estaua en la glera*, 223a *Abryo el rey la carta...*, 229cd (il re) *echo ha Apolonyo mano al cabeçon, apartado se con ell sin otro nuyll varon*, 233a *Destaiaron la fabla, tornaron al consejo*, 234a *Entraron en la villa*, 234b *subieron al castiello*, 239ab *Sallo, esto partido, el rey por el corral, fallo se con su yerno en medio del portal*. Ciascuna di queste indicazioni introduce una scena distinta.

⁵ La presenza d'autore, questione comunque di un certo interesse, si affaccia in dimensioni rilevanti nell'*Apolonio* assai poco: le *coplas* 1-2 ovviamente e il congedo di 651-656, più calcato in senso morale; quindi nell'ordine 51-61, 93-94, 107, 322bcd, 551, 628 e 635. Più numerosi, ma non numerosissimi, gli interventi di uno o due versi: 5cd *ouo... tal cosa a contir que es pora en conçejo verguença de deçir*, e già prima 3d *si estonçe fuesse muerto nol deuiera pesar*, ed ancora 26b *Lo que siempre buscaua lo hauia fallado* riferito ugualmente ad Antioco. Questo tipo breve sfuma in formule enunciative come 13a *bien sse que*, 372ab *su nonmbre fue Teofilo si lo saber queredes. Catat lo en la estoria si a mi non creyedes*, 584a *Razon no alonguemos, que seria perdiçion*; ed in aspetti enunciativi non formulari, prevalentemente mirati a qualificare moralmente ed intellettualmente i personaggi e a sottolineare le loro motivazioni o reazioni psicologiche. Troviamo dunque 14d *... el diablo, un bestion mascoriento*, 67a *Como era Apolonio omne bien raçonado*, 143a *El benedito huespet metio lo en la carrera*, 638c *El con ssu reyna, hun seruiçio tan leyal*, ed ancora 16c *las nueuas de la duenya por mal fueron sonadas*, 265d *Non sabien que del gozo cuyta es su hermana*, 539b *Entendio las palabras que vinien por razon*, 548abc *El prinçep Antinagora por ninguna ganança, aun si ganase el imperio de Françia, non serie mas alegre, e non por alabança*.

medio-testuali, mentre parleremo di scene per i segmenti minori e diremo struttura narrativa la forma logica complessiva del racconto⁶.

Le sequenze e le scene sono evidenze di ordine pienamente e pianamente percepite alla lettura, sono la forma armoniosa di questo racconto. Non esiste per il *Libro de Apolonio* un vero problema di segmentazione e la distinzione in sequenze, intuitiva e prodotta dalla competenza narrativa, trova conforto in un intreccio ordinato che procede per episodi modulari corredate di precisi indicatori di regia, ciascun modulo presentando uno o più essenziali contributi all'addipinarsi e la dipanarsi degli elementi costitutivi della *fabula*. L'alternarsi delle scene all'interno delle sequenze, più che essere sempre una necessità narrativa, più che prodursi come figura di tempo, è espressione di una volontà della scrittura, presenta ellissi di anni o di minuti con indifferente costanza, avvicina col gusto del duetto i personaggi in presenza di altri, isolandoli nello stesso spazio e tempo. La struttura narrativa generale, la cui semplicità e unità è meno evidente e resta da dimostrare, è il sostegno indispensabile per poter parlare con sufficiente profondità della significazione e del valore dell'opera; la nostra ipotesi strutturale fa dipendere altresì l'aspetto semantico delle sequenze e delle scene dall'organizzazione simbolica complessiva del testo. Semplificando alquanto, ed ancora al fine di definire ciò di cui si parlerà e ciò di cui non si parlerà in questo studio, si può dire che il problema dell'unità strutturale dell'*Apolonio* va impostato ad onta degli aspetti di dispersione medio- e micro-testuali, e perfino indipendentemente dalle marche unitarie che i segmenti minori possono offrire (la modularità della sequenza i cui tratti pertinenti presentano anche il volto di costanti semantiche; l'analogia o l'opposizione tra singole scene). Sappiamo già che non mancano — ai livelli verbali, sintattico e semantico —

⁶ Per la terminologia narratologica, che utilizziamo liberamente in rapporto alle esigenze specifiche dell'analisi, è sufficiente riferirsi a T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris 1967 e *Poétique*, Paris 1973², a G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris 1983 ed a G. Prince, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin 1982.

visibili fattori di unità (come il tema musicale seguendo Devoto, o aspetti retorici secondo Alvar, o due modelli narrativi nel senso detto da C. Segre, che nella lettura di Deyermond sembrano sovrapporsi)⁷. Ma solo parzialmente il problema del senso complessivo dell'opera si può risolvere per questa strada. Come sul piano sintattico in termini di logica narrativa i legami tra le unità medio- e micro-testuali sono solo fino a un certo punto controllabili senza la comprensione dell'aspetto unitario della struttura generale (ed è qui che Deyermond, dopo aver sfruttato fin dove era possibile il confronto positivo con le «fonti» folkloriche, è costretto a dichiararsi *de acuerdo* con molte presunte incongruenze affermate da B.E. Perry a proposito della trama della *Historia*)⁸, così parallelamente in termini ermeneutici il significato dell'*Apolonio* sarà da commentare a partire certo da singole sequenze e scene e dalla valorizzazione di importanti ricorsività contenutistiche, ma piuttosto soprattutto in relazione alla disposizione di ogni elemento nella struttura complessiva.

3. La segmentazione in scene e in sequenze.

Riassumiamo qui dettagliatamente l'intreccio del *Libro de Apolonio* convenendo di dare l'indicazione delle *coplas* ogni volta che termini una scena o l'equivalente quantitativo e ritmico di una scena. Le non-scene, segmenti in cui si procede per

⁷ Gli aspetti retorici studiati da M. Alvar nella già citata introduzione non ci trovano sempre consenzienti, perché messi in luce senza tener conto del ritmo dell'opera (ad esempio la brevità nel trattamento dell'arrivo di Apolonio ad Antiochia dipende da ragioni strutturali), ma forniscono importanti tracce dell'unità stilistica dell'opera; per il concetto di modello narrativo si può vedere C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino 1985, pp. 269-271 *et passim*. Deyermond, *op. cit.*, pp. 124-126, considera il tipo di racconto in cui un'eroina per sfuggire all'incesto col padre va incontro a varie persecuzioni ed un tipo in cui un eroe perseguitato dalla sorte affronta una serie di peripezie.

⁸ Si veda in proposito più avanti, p. 81, n. 14, quando dalla impostazione che qui si dà del problema della coesione narrativa del libro potrà risultare più chiara la comprensione delle singole apparenti incongruenze.

anacronia rispetto al «racconto primo» o in cui il discorso non è marcato narrativamente, si individueranno agevolmente da adeguate locuzioni che adoperiamo. Con scena intendiamo un segmento in cui grossomodo tempo del racconto e tempo del discorso coincidono; in questo libro il ricorso al parlato è fittissimo e sono realmente pochi i segmenti (non caratterizzati da evedente anacronia) in cui i personaggi non parlino; va da sé che in questi sporadici casi racconto e discorso allentano alquanto la corrispondenza temporale. Con una certa approssimazione dunque, che non inficia l'esatta individuabilità di queste unità segmentali minori, la lettura che segue si articola per scene. In rapporto allo schema delle sequenze che daremo subito dopo, in questa parafrasi si andrà a capo ad ogni fine sequenza.

Presentazione dell'opera (1-2). Esposizione degli antefatti della vita di Antioco re di Antiochia: rimasto vedovo con una figlia, invece di farla sposare l'ha costretta a un rapporto incestuoso (3-7). La fanciulla vorrebbe morire, ma la sua nutrice la convince ad essere riservata e obbediente al padre (8-12). Veniamo a sapere che Antioco usa sottoporre i giovani pretendenti della figlia a un diabolico indovinello e li decapita se non superano la prova (13-17). Apollonio, re di Tiro, desidera la fanciulla e giunge ad Antiochia; quivi, avanti alla corte che teme per lui, supera la prova e accusa Antioco perché la soluzione dell'indovinello è appunto quell'incesto; Antioco nega, ma gli concede trenta giorni per ripensarci, ed Apollonio timoroso torna a Tiro (18-29). Lì si chiude a consultare antichi libri e trova conferma alla risposta che ha dato; smarrito, decide di partire alla ventura, con alcuni compagni, per Tarso (30-35). Antioco intanto convoca il fido Taliarco e gli ordina di andare a Tiro a uccidere Apollonio (36-40). Giunto a Tiro, Taliarco trova la gente in lutto e viene a sapere che è così per la partenza del re (41-47). Torna soddisfatto dal suo re, ma questi decide di andare avanti nella persecuzione con un bando e una taglia su Apollonio (48-50). Commenti d'autore sull'aspetto coazionale dei peccati umani e sul fatto che Dio protegge Apollonio; veniamo anche a sapere che egli non potrà fidarsi più di nessuno e che Antioco sta organizzando una flotta per trovarlo e ucciderlo (51-61).

Giunto a Tarso Apollonio si accampa e intrattiene i primi rapporti con la popolazione, improntati alla generosità; il paese è colpito da carestia (62-67). Incontro con un buon vecchio, Elanico, da cui Apollonio sa della persecuzione di Antioco; Apollonio gli offre una ricompensa equivalente alla taglia, ma egli rifiuta e torna in città (68-78). Spaventato dalla notizia Apollonio incontra Estrangilo, un ricco borghese; nel corso

di una conversazione stabiliscono che Apollonio venderà al prezzo di Tiro del grano ai tarsiani in cambio di ospitalità e protezione (79-89). Il consiglio della città avalla l'accordo, ed egli lo rispetta risolvendo la carestia (90-92). Dopo aver lodato Dio il poeta ci informa che Apollonio è molto amato nella città, che gli viene eretta una statua, e che vi si trattiene per molto tempo (93-98c). Estrangilo quindi gli consiglia di andare per un po' a Pentapoli onde stornare eventuali attacchi di Antioco (98d-102). Si preparano le navi, la popolazione saluta addolorata, si salpa (103-106). Il mare cambia, la tempesta travolge tutti tranne Apollonio che con l'aiuto di Dio finisce nudo sul lido di Pentapoli (107-113).

Soliloquio disperato di Apollonio (114-120). Incontro con un pescatore al quale egli racconta le sue sventure; il pescatore le commenta con saggezza, gli dà metà del suo vestito e gli offre ospitalità (121-139). La mattina dopo Apollonio gli chiede la via per la città e si lasciano (140-143). Fermatosi vergognoso fuori delle mura, egli vede delle fanciulle che giocano a palla e si unisce a loro mostrando grande abilità; il re Architrastre guarda ammirato la sua bravura e gioca quindi da solo con lui; soddisfatto, lo invita al palazzo per il pranzo (144-152). Entrati in città Apollonio, vergognoso, si ferma fuori della porta del palazzo reale (153-154). Il re, all'interno, non vedendolo manda fuori uno scudiero; questi quindi gli spiega della vergogna di Apollonio ed egli comanda che lo vestano degnamente (155-157). Architrastre dice ad Apollonio di scegliere dove sedersi ed egli si accomoda alla sua destra; inizia il pranzo ma Apollonio non riesce a mangiare, ed il re lo rimprovera affettuosamente; fa quindi chiamare la figlia Luciana (158-162). Luciana entra, vede l'ospite, chiede chi sia e il padre la prega di cercare di saperne qualcosa lei direttamente (163-166). Colloquio tra la fanciulla e Apollonio; tutti sono più lieti ma egli piange (167-175). Su richiesta del padre Luciana suona la viola molto bene e tutti la lodano tranne Apollonio; sollecitato dal re egli dice di saper suonare meglio e la fanciulla lo invita a farlo (176-184). Apollonio prende una viola ma chiede una corona prima di suonare e il re gliela concede; quindi suona tra la meraviglia di tutti (185-191). Colloquio tra Luciana e il padre che vuole Apollonio sia maestro di musica della figlia (192-196). Il poeta ci informa che le lezioni cominciano, ma che Luciana cade innamorata del suo maestro e si ammala; i medici non possono nulla; cresce il rapporto d'affetto tra Architrastre e Apollonio (197-200). Un giorno i due re cavalcano per il ricco mercato ed in riva al mare; giungono tre giovani forestieri che già avevano chiesto la mano di Luciana, per la risposta; il re dice che la figlia è malata e fa scrivere loro tre carte con i nomi e i titoli, le sigilla e dice ad Apollonio di portarle alla figlia (201-211). Apollonio le consegna a Luciana; colloquio tra i due in cui Luciana gli chiede la sua opinione e ne ottiene un'abile risposta; quindi scrive anche lei una lettera per il padre e gliela dà (212-222). Di corsa questi raggiunge il re e gli consegna la lettera in cui è scritto che Luciana vuole sposare il naufrago; Architra-

stre non comprende, ed uno dei tre forestieri dice d'essere naufragato, smentito dagli altri; la verità si affaccia alla mente del re ed egli fa leggere al carta ad Apollonio che arrossisce (223-229). Architrastre in disparte chiarisce la situazione con Apollonio (230-232). Il re congeda i tre giovani (233). Tornati in città, il re va dalla figlia che dichiara di volere solo Apollonio (234-238). Quindi nel cortile Architrastre e Apollonio concludono l'accordo (239). Il poeta ci informa che Luciana guarisce subito, che si celebrano felicemente le nozze e che i due si amano (240-241). Un giorno Apollonio, passeggiando in riva al mare con la moglie incinta al settimo mese, vede una bella nave e parlando col capitano viene a sapere che Antioco è morto e che quella città attende lui come re (242-248). Tornato dalla sposa, discute con lei della pericolosità del viaggio per Antiochia durante la gravidanza (249-254). Architrastre accorda il permesso del viaggio alla figlia (255-257). Si preparano le navi, il re manda con la figlia la nutrice Licoride e li benedice alla partenza; lacrime di tutti (258-262).

Il viaggio comincia bene, col mare favorevole, e tutti sono felici (263-266). Veniamo quindi informati della lunga navigazione e del fatto che Luciana è al nono mese (267). Cominciano le doglie, nasce una bella bimba, ma la madre muore per mancanza d'assistenza adeguata, di emorragia; è una morte apparente (268-271). Dolore di tutti; discussione tra il capitano e Apollonio in relazione alla necessità di liberarsi del cadavere; a malincuore Apollonio fa preparare una cassa impermeabile, vi mette il corpo imbalsamato di Luciana, con dell'oro e una lettera; la gettano nel mare (272-283).

Tre giorni dopo Luciana è trovata da un medico che vive in riva al mare con i suoi discepoli, ad Efeso; egli fa aprire la cassa e legge la lettera che contiene disposizioni per la sepoltura (284-293). Quindi, pronto il sepolcro, egli ordina al migliore allievo di ungere il corpo (294-297). Questi, sentendo battere il cuore, chiede al maestro il permesso di rianimarla e l'ottiene (298-305). Ha luogo una complessa rianimazione di Luciana (306-313). Luciana, smarrita, parla con il discepolo che le raccomanda la calma (314-319). Il maestro, richiamato, loda l'allievo (320-321). Siamo quindi informati che i guaritori non prendono l'oro di Luciana e la affidano a un convento (322-324).

Intanto Apollonio giunge con gli altri a Tarso e va in incognito a casa di Estrangilo portando con sé la neonata e Licoride (325-331). Colloquio di Apollonio con Dionisa, moglie di Estrangilo; racconto delle sue sventure (332-337). Colloquio tra Estrangilo e Apollonio; questi gli affida la figlia e annuncia che andrà in Egitto e non taglierà unghie e capelli prima di averla degnamente fatta sposare (338-347). Apollonio parte e sappiamo che resterà in Egitto tredici anni (348). Veniamo quindi informati della buona crescita, dell'elevata educazione, della bellezza di Tarsiana, chiamata così per l'amore che il popolo le porta (349-353). A dodici anni assiste alla morte di Licoride, che le rivela *in extremis* dei suoi veri genitori; sepoltura di Licoride (354-364). Un giorno di festa per

strada Dionisa nota che tutti ammirano Tarsiana e non la sua vera figlia, e prova invidia (365-368). Decisa ad ucciderla, incarica un tal Teofilo di farlo, promettendogli soldi e immunità (369-374). La mattina dopo Tarsiana prega sulla tomba di Licoride e Teofilo sta per ucciderla; lei chiede il tempo di raccomandare l'anima (375-383). Giungono dal mare dei pirati; Teofilo fugge (384-386). Da Dionisa egli sostiene d'aver eseguito l'omicidio, ma la donna non sta ai patti, non paga e lo minaccia (387-390). I pirati prendono Tarsiana e partono giungendo a Mitilene (391-393).

I pirati vendono Tarsiana al mercato di Mitilene; asta contesa tra re Antinagora e un lenone, che la vince (394-399). Il lenone fissa il prezzo della vergine; Tarsiana si affida a Dio; Antinagora si presenta come primo cliente (400-406). Colloquio in cui Tarsiana convince Antinagora a non possederla; il re la paga ugualmente (407-418). Siamo informati che accade lo stesso con gli altri clienti (419). Colloquio di Tarsiana col lenone la sera; la ragazza gli dà il denaro guadagnato e lo convince a lasciarle fare la giullaressa, versando a lui i guadagni (420-425). Tarsiana giullaressa per le strade il primo giorno (426-428). Siamo informati che questo lavoro rende bene, è molto amata, lo fa per un lungo tempo; Antinagora ammira assiduo la sua arte (429-433).

Apollonio torna a Tarso a cercare la figlia (434). Estrangilo e Dionisa gli dicono che è morta; Apollonio sta male (435-439). La sera egli chiede a Dionisa di vedere la tomba e veniamo a sapere che diabolicamente la donna ha fatto costruire un sepolcro (440-446). Sul sepolcro egli cerca invano di piangere e intuisce che la figlia non c'è (447-450). Partenza di Apollonio da Tarso; tempesta; arrivano con danni e perdite portati dai venti a Mitilene (451-457).

Seppelliti i morti, Apollonio ordina una festa, ma lui sta su un letto in disparte e proibisce a chiunque di rivolgergli la parola (458-462). Antinagora giunge al porto e chiede informazioni sulla festa e su Apollonio (463-468). Vistolo, lo saluta, lo rimprovera per il suo isolamento e lo invita in città; Apollonio cortesemente lo respinge (469-479). Antinagora torna dai suoi e decide di convocare Tarsiana (480-484). La giullaressa giunge al porto e accetta l'invito del re a intrattenere il triste Apollonio (485-488). Condotta al suo letto, gli parla di sé e lo invita a riscuotersi dal dolore; Apollonio gentilmente la respinge e le offre del denaro (489-498). Tarsiana torna delusa da Antinagora che le dice di insistere ma di non accettare nulla; sarà lui stesso a darle il doppio (499-501). La ragazza torna dal padre suonando la viola e l'invita a rispondere a degli indovinelli; Apollonio li risolve tutti e le dice di andar via (502-526). Tarsiana infine tenta di abbracciarlo; egli adirato la colpisce al viso; la ragazza piangendo racconta le sue sventure e invoca i genitori (527-538). Apollonio intuisce che è sua figlia e le chiede il nome della nutrice; Tarsiana lo dice e felici si abbracciano; Apollonio ordina una gran festa (539-547). Antinagora, anche per completare la felicità di Apollonio, chiede la mano di Tarsiana e l'ottiene (548-555). Siamo informati delle

nozze e della gioia di tutti (556-558). Per volontà di Tarsiana Antinagora convoca un consiglio che condanna a morte il lenone; questi viene lapidato (559-568). Veniamo a sapere che Tarsiana fa magnificamente sposare le prostitute che vivevano prima con lei e che la città costruisce un monumento ad Apollonio e alla figlia (569-574). Ben rasato, Apollonio parte con Tarsiana e Antinagora diretto a Tiro (575).

Durante il viaggio decidono di far rotta per Tarso (576). Appare una visione ad Apollonio che gli dice di andare ad Efeso, al tempio di Diana (577-583). Giunti ad Efeso Apollonio ritrova Luciana con grande gioia di tutti (584-591). Il poeta dice poi che il medico di Luciana rifiuta la ricompensa che gli offrono, che Apollonio e i suoi si trattengono un po' e quindi partono per Tarso (592-594). A Tarso il consiglio della città li riceve onorevolmente e Apollonio accusa Estrangilo e Dionisa, che vengono condannati quindi dal consiglio stesso, su testimonianza di Tarsiana e Teofilo; i due borghesi sono uccisi, Teofilo è perdonato (595-613). Dopo qualche tempo partono per Antiochia, dove Apollonio è accolto come re; egli quindi assegna il regno a suo genero; partono ancora tutti per Pentapoli (614-619). Architrastre e il popolo li accolgono con gioia e stupore, considerando Apollonio il loro futuro re; tutti pregano che gli nasca un figlio maschio; Luciana concepisce e partorisce l'erede; Architrastre muore e Apollonio gli succede (620-629). Egli cerca il buon pescatore e lo ricompensa riccamente (630-635). L'erede viene chiamato Architrastre e regnerà su Pentapoli; ripartono per Tiro (636-638). Grande felicità a Tiro per il ritorno del re; Apollonio tiene un consiglio generale della città e del territorio e spiega le sue avventure e la sua lontananza; il consiglio è soddisfatto per l'acquisizione dei nuovi regni (639-649). Vivrà quindi felice a Tiro fino alla morte (650). Morale del racconto sviluppata sul motivo della caducità dei beni terreni; congedo (651-656).

Questo lungo riassunto, di cui ci scusiamo, vuole anche nel più semplice dei modi dare conto della cura e del modo narrativo del *Libro*: un intreccio relativamente complicato in cui gli eventi si presentano nettamente distinti e valorizzati uno per uno nella loro simbolicità.

Diamo ora uno schema più breve delle sequenze narrative del *Libro de Apolonio* ritagliato a partire dal tipo di episodio modulare dominante, quello appunto del personaggio che giunge da solo nella città straniera; la prima sequenza, l'ultima, e in misura minore quelle numerate 4, 6 e 7 non realizzano il modulo in tutta semplicità; non si tiene conto delle poche *coplas* non narrative per cui si veda sopra la nota 5.

1. *Prologo (Antiochia I e Tiro I, coplas 1-51)*: Apollonio ad Antiochia, suo ritorno a Tiro (include il racconto degli antefatti della vita di Antioco e delle conseguenze del comportamento di Apollonio fino al bando di Antioco).
2. *Tarso I, 62-106*: Apollonio a Tarso.
3. *Pentapoli I, 107-260*: Apollonio a Pentapoli, nozze con Luciana.
4. *Episodio sulla nave; 261-283*: Apollonio e Luciana verso Antiochia, nascita di Tarsiana, morte apparente di Luciana.
5. *Efeso I, 284-324*: Luciana ad Efeso.
6. *Tarso II, 325-348 e 349-393*: Apollonio con Tarsiana a Tarso, partenza di Apollonio per l'Egitto; Tarsiana a Tarso.
7. *Mitilene I, 394-434*: Tarsiana a Mitilene.
8. *Tarso III, 435-452*: Apollonio a Tarso.
9. *Mitilene II, 453-574*: Apollonio a Mitilene, riconoscimento con Tarsiana.
10. *Epilogo, 575-656*: Apollonio ritorna a Tiro acquisendo gradualmente la compagnia di tutti i suoi familiari (Tarsiana e Antinagora, poi Luciana, infine il figlio maschio) e toccando tutti i luoghi del racconto (*Efeso II, Tarso IV, Antiochia II, Pentapoli II, Tiro II*); Apollonio muore.

Anche escludendo le sequenze introduttiva e conclusiva, che per la funzione narrativa che intrinsecamente le determina si pongono come necessarie eccezioni al modulo, l'ampiezza di questi segmenti è abbastanza varia, da un minimo di 18 *coplas* per la breve visita di Apollonio a Tarso di ritorno dall'Egitto per cercarvi invano la figlia, ad un massimo di 153 per il lungo episodio del soggiorno a Pentapoli dopo il primo naufragio, fino alle nozze con Luciana ed alla notizia della morte del persecutore Antioco. Si individuano tuttavia sequenze variamente brevi (tra le 18 e le 45 *coplas*) e due sole sequenze lunghe, di misura più che doppia, la terza di 153 *coplas* come s'è detto, e la nona che ne occupa 121. Queste due sequenze lunghe presentano una

ricchezza di sviluppo interno evidentemente maggiore ed un numero di scene più alto, ma vanno anche a corrispondersi per tratti del contenuto: l'eroe che giunge nella città straniera è in entrambi i casi Apollonio, colui che dà il nome al libro, e vi giunge per la prima volta; vi incontrerà e — con le dovute differenze — conquisterà una donna; entrambi gli episodi si concludono con delle nozze; l'arrivo, a Pentapoli e a Mitilene, è determinato in qualche modo dal caso, perché è preceduto da un naufragio; all'inizio della sequenza Apollonio appare al fondo della sua sventura⁹. Si vuole solo notare a questo livello del

⁹ Vi sono differenze rilevanti tra i due naufragi. Nel primo caso Apollonio è diretto esattamente a Pentapoli, dove poi il mare lo porterà, mentre nel secondo sarà la tempesta a decidere la destinazione. L'autonomia del fortunale rispetto alle capacità di decisione umana appare maggiore dunque nel secondo caso. Viceversa notiamo che il primo naufragio lo lascia totalmente solo e lo spoglia, anche letteralmente, dei suoi averi; la forza distruttiva del secondo naufragio è invece minore, vi sono danni e vittime, ma non è un vero e proprio naufragio. Aggiungiamo che non vi sono altri naufragi o tempeste nel *Libro*. Questo motivo odisseoico (notoriamente non marginale in ambito cristiano) della tempesta come espressione del caso o del destino si dispone a chiasma in relazione agli aspetti di isolamento e di destinazione del personaggio (aspetti che costituiscono, abbiamo detto, la struttura modulare della sequenza). Vediamo in esso da un lato un adeguamento ai bisogni dell'intreccio, dall'altro il perfetto comporsi dei rinvii simbolici. Specificamente il primo naufragio deve spoliare Apollonio, lasciandogli solo le sue armi intellettuali e morali (propriamente qui si collocano un soliloquio e un colloquio molto ideologici, cfr. 114-120 e 121-139). Questo non spiega perché Estrangilo gli abbia suggerito esattamente di andare a Pentapoli; ma è antieconomico chiedercelo noi, come sarebbe antieconomico in termini strettamente narrativi che fosse il destino o il caso a definire la meta di questo viaggio. Non essendo pertinente nel testo chi abbia fissato tale meta, finisce col risaltare la simbolicità più essenziale di questo primo naufragio, relativa all'isolamento e alla spoliatura. Questo è un aspetto di qualità del testo, confermato dalla trasparenza del secondo naufragio, tutta giocata sulla destinazione: Apollonio ritroverà la figlia e, soprattutto, il destino vuole sottoporlo alla prova definitiva. Il testo utilizza la parzialità del secondo naufragio perché attirerà Antinagora lo spettacolo di navi e mense regali e di un re barbone, ma tale utilizzazione per quanto significativa non è indispensabile (altrove Apollonio ha attirato l'attenzione di un re giocando a palla). Vediamo dunque esaminando i due naufragi come catena evenemenziale e catena simbolica giochino di concerto; il caso o il destino sembra coerentemente e con sobria qualità armonizzarsi ad esse. Il peso della avventura come elemento propulsore del racconto potrà valutarsi secondo noi solo dopo che si sarà chiarito quali

discorso che in termini quantitativi la materia narrativa è distribuita con una certa regolarità nelle sequenze, sì che le due sequenze lunghe risaltano nettamente; e insieme che il ritmo che distribuisce la materia si distingue più da vicino nel susseguirsi delle scene; si noterà ancora che l'intreccio, appena lo si osservi con qualche cura, rivela elementi di significazione per corrispondenze e sintesi. Le due sequenze lunghe cioè sembrano distaccarsi anche in termini qualitativi dalle altre e prospettare dunque una funzione prominente in quell'aspetto complessivo del testo che abbiamo chiamato la struttura.

4. Il modulo sequenziale e le sue regole.

Le marche regolari e ricorrenti delle sequenze modulari necessitano di un breve commento. I personaggi determinanti per questa segmentazione sono solo Apollonio, Luciana e Tarsiana. Per quanto banale, questa constatazione ci farà dire che il viaggio di Taliarco a Tiro (*coplas* 41-47) non determina l'apertura di una sequenza, così come l'avvio di una serie di avvenimenti anche fondamentali per la trama, se determinato da un altro personaggio. Ad esempio Dionisa che alla *copla* 368 inizia a provare invidia verso la figlia adottiva ed ordina quindi a Teofilo di uccidere la ragazza. Simili riprese narrative danno luogo piuttosto a scene o a serie di scene, che possono comportare sviluppi importanti della vicenda ma non costituiscono dei capitoli del racconto, ed anzi assecondano nel loro determinarsi i grandi stacchi fondamentali che ordinano e separano le sequenze e che si impongono con la loro maggiore e vincolante regolarità. I luoghi determinanti per quest'aspetto strutturale, se si vuole le città che insieme ai personaggi danno nome alle sequenze, sono Tarso, Pentapoli, Efeso e Mitilene; in essi si

altri elementi, se ce ne sono, costituiscono la struttura narrativa e quella semantica del testo e la loro unitaria connessione, se essa c'è. Abbiamo detto 'caso o destino' e quindi 'avventura' preoccupati delle implicazioni di una scelta lessicale più precisa; è un discorso che dipende dalle conclusioni su struttura e semantica testuale. Sul mare più in generale si veda più avanti al paragrafo 6.

potrà tornare più di una volta, nel caso il personaggio sia Apollonio. Antiochia e Tiro non marcano alcuna sequenza; non è secondo noi l'apertura di una sequenza modulare l'arrivo di Apollonio ad Antiochia alla *copla* 19, né il suo rientro a Tiro alla 30, né il ritorno ad Antiochia e a Tiro rispettivamente alle *coplas* 614 e 638 dell'epilogo. Il rilievo che il discorso dà a questi stacchi è difatti minimo, nel senso che non si parla del viaggio o vi si accenna appena e si dà notizia dell'arrivo in pochissime parole¹⁰.

Antiochia e Tiro sono peraltro immediatamente marcate da questa esclusione; relegate *in limine* rispetto allo sviluppo centrale del racconto hanno funzione simbolica positiva solo nella sequenza iniziale e finale e per quella via partecipano della costruzione della struttura generale, definendosi in negativo nel corso del racconto stesso. La città di Apollonio (2a *El rey Apollonio de Tiro natural* e 18a *El rey Apollonio que en Tiro regnaua*) e la città di Antioco (3ab *el rey Antioco... que poblo Antiocha*) sono i luoghi da cui prende le mosse il racconto, da cui si parte (e si noti che proprio in quanto è andato a Antiochia Apollonio sente di dover partire da Tiro nel prologo) ed in cui non si può ritornare (si noti che Apollonio, morto Antioco, parte per Antiochia e presumibilmente per Tiro alla *copla* 261, ma il destino lo dirotta altrove; così più avanti, non avendo ritrovato la figlia a Tarso, parte per Tiro alla *copla* 452 ma la tempesta del secondo naufragio lo porta a Mitilene) e non si vuole ritornare (si noti il resoconto della situazione pronunciato da Apollonio stesso alla *copla* 347 in cui si mostra consapevole di essere erede di Antiochia ed aggiunge *nin quiero en Pentapolin ni en Tiro entrar*) se non alla fine dell'epilogo. Il racconto in quanto viaggio materiale e spirituale è appunto a livello di struttura l'allontanamento da quei luoghi e l'impossibilità di tornarvi prima che tutte le contraddizioni esplicite e implicite agitate nella trama si siano sanate.

L'altro aspetto sequenziale, che il personaggio giunga nella città straniera da solo, non è da intendere alla lettera. E non solo perché nell'episodio di Tarso II Apollonio vi giunge con la

¹⁰ Si veda più avanti al paragrafo 6, dove si parla dell'episodio sulla nave.

figlia appena nata, questione che vedremo tra poco, ma perché l'eroe e l'eroina possono essere accompagnati da un seguito di compagni e marinai, o per esempio di pirati rapitori. Soltanto nella sequenza di Pentapoli I Apollonio naufrago finisce da solo sulla spiaggia, ed abbiamo già accennato ad alcune implicazioni di questo tratto (vedi sopra nota 9); così anche Luciana, colpita da morte apparente e chiusa nella cassa, è portata dalle onde ad Efeso dove tornerà alla coscienza completamente sola in un ambiente estraneo. Definita dunque in questi termini elastici, la solitudine di ciascuno dei tre protagonisti è un carattere costante e forte delle loro peregrinazioni, un tratto che si impone non solo perché marca regolarmente le sequenze, ma perché attraverso tale caratterizzazione il disegno generale della struttura distribuisce le relazioni tra i protagonisti stessi. Alcune semplici conferme di questa rilevanza: nell'episodio sulla nave, la quarta sequenza, il destino impedisce che Apollonio e Luciana, e quindi Tarsiana, restino congiunti, approdino da qualche parte insieme (ad Antiochia!); poco dopo, arrivato con Tarsiana a Tarso, Apollonio ha solo desiderio di ripartire, non può restare nella città congiunto alla figlia, e non vuol tornare in luoghi dove non sarebbe solo, come Pentapoli o Tiro; al culmine delle sue disgrazie, nella nona sequenza, l'isolamento del personaggio rispetto ai compagni, ad Antinagora e agli intrattenimenti di Tarsiana è rappresentato con violenza, come abbruttimento e resistenza ad ogni comunicazione. Una conferma più graziosa nello sviluppo del motivo del falso eroe (ed ancora in una reminiscenza omerica meno trasparente di altre) alle *coplas* 224-226 della terza sequenza: uno dei tre pretendenti alla mano di Luciana sostiene falsamente di essere colui di cui parla la *carta* scritta dalla fanciulla, *el pelegrino... que con el cuerpo solo estorçio de la mar* (223bc), rivendicando appunto caratteristiche che competono solo al personaggio sequenziale ed andando incontro a specifiche smentite (226c). Più in generale la solitudine dei protagonisti è sottolineata numerose volte nei passaggi tra le sequenze (35a *Pocos levo consigo*, 111d *el rey solo*, 114b *fallo se todo solo*, 315bc dove Luciana *cato ha todas partes con su ogo vellido, non vio a sus companyas nin vio a su marido*) e nei dialoghi o monologhi dei personaggi stessi (117cd dove Apollonio esprime rimpianto per

aver lasciato i fraterni amici di Tarso; 127a *Furte de mis parientes*, 130 sulla perdita dei compagni e 127c sulla perdita del nome; ancora 316bc in cui Luciana dichiara *mal so desmarrida: veyo me de mi gentes e de mi logar partida*; e ancora le parole di Dionisa alla *copla* 332 e la risposta di Apollonio in 334d *come perdio en la mar toda su criazon*).

5. Vincoli narratologici di sequenze e scene.

Definire la sequenza come quel segmento del testo marcato da un luogo in cui con continuità si svolge una parte della vicenda senza interferenze e come quel segmento marcato da un personaggio che da solo vive quella parte della vicenda richiede qualche precisazione.

Con l'indicazione della continuità e dell'assenza di interferenze si intende che il discorso, all'interno della sequenza, non ci porta altrove, pur potendo durare il tempo della sequenza pochi giorni (è il caso dell'ottava) o molti mesi o anni (è il caso rispettivamente della terza, per esempio, e della quinta). Il rigore spazio-temporale che controlla questo tipo di segmenti produce al loro interno esclusivamente figure di ellissi; produce al tempo stesso però nella relazione (che è strutturale) tra le sequenze figure meno ordinate. Il tempo è continuo, con le necessarie ellissi, dalla prima alla quarta sequenza e dall'inizio della nona alla fine del libro; le sequenze quinta-ottava si producono con una continuità interna diciamo soggettiva, legata al personaggio, con sovrapposizioni in certo modo analettiche nella loro reciproca relazione logico-temporale. Da quanto diciamo si può dedurre giustamente che la relazione tra le scene è rigorosamente di continuità e di ellissi.

Per quanto riguarda la marca del personaggio vogliamo dire che tutto ciò che accade all'interno di ciascuna sequenza modulare è in stretto rapporto col personaggio che ne è protagonista, lo riguarda, ne modifica il destino. Questo non vuol dire che la prospettiva narrativa nel senso tecnico del termine segua il protagonista in ogni scena. Ad esempio nella già citata scena di Dionisa e Teofilo la protagonista Tarsiana è solo oggetto del discorso ed è assente (368-374); così praticamente

quasi tutta la sequenza di Efeso I vede Luciana oggetto delle miracolose cure dei medici; ed ancora per esempio Tarsiana è oggetto dell'asta al mercato di Mitilene, contesa da Antinagora e dal lenone (394-399). Nonostante lo spostamento del punto di vista a livello di scena, il racconto tuttavia non fa agire nessuno dei personaggi secondari in ramificazioni narrative che non riguardino il protagonista della sequenza, né si dilunga in informazioni sulla vita del personaggio secondario prima che incontri il protagonista, con la sola rilevante eccezione di Antioco e di sua figlia di cui parleremo oltre, e in misura minore del *buen maestro de fisica* che salverà Luciana ad Efeso.

Complessivamente le unità che abbiamo chiamato scene sono segmenti testuali assai più liberi delle sequenze e dipendenti da esse nei termini che abbiamo appena indicato. Molta della bellezza del *Libro de Apolonio* si deve proprio, è il caso di dire, alla sceneggiatura e soprattutto le due sequenze più lunghe (e più rilevanti, si è detto, sotto il profilo strutturale) presentano un gioco di variazione scenica insieme essenziale e brillante, tutto mirato a evidenziare ogni personaggio col suo campo di forze, bisognoso di nascondersi e poi di rivelarsi con l'altro fino all'intimità.

È qui che la scena spezza e distingue il ritmo della vicenda cogliendone ogni nodo, gerarchico, familiare, emotivo, e separa le figure a una o a due tra le stesse mura o dietro una porta (vedi sopra nota 4). Non possiamo occuparci qui in modo diretto di questo livello d'analisi, ma finiremo col parlarne sparsamente. Le scene infatti vengono funzionalizzate tanto a necessità dell'intreccio fornendone o sciogliendone le tensioni, quanto al bisogno di scolpire ideologicamente i personaggi fondamentali o di arricchire il sistema di valori ideologici del *Libro* in altro modo, anche introducendo *ad hoc* personaggi inessenziali; questa duplice funzione può evidentemente intrecciarsi, ed in linea di massima è così proprio in quanto la subordinazione del discorso didattico a quello narrativo è quasi totale¹¹.

¹¹ In senso stretto digressivo è solo l'incontro di Apollonio col pescatore (121-143) anche se questo personaggio è un classico aiutante; tutte le altre scene sono obbligatoriamente funzionali in misura variabile. Il gioco della palla ad

Un corollario importante di quanto abbiamo detto fin qui sulle regole delle sequenze e sulla libertà delle scene riguarda prologo ed epilogo. Il prologo è costruito per scene con la stessa tecnica di narrazione di tutto il *Libro*, ma al suo interno si verificano diversi spostamenti geografici attuati da Apollonio e da Taliarco (vedi in proposito sopra paragrafo 4) e non tutto quello che vi è narrato riguarda Apollonio come soggetto o oggetto dell'azione, segnatamente le *coplas* 3-17 in cui si staglia la scena di Zaffira con la nutrice e le *coplas* 36-50 in cui si distinguono tre scene. L'epilogo è grossomodo una serie di scene (o di segmenti quantitativamente equivalenti a scene) ciascuna delle quali corrisponde ad una sequenza della parte centrale dell'opera, appunto nel senso che Apollonio tocca di nuovo velocemente le tappe della precedente peregrinazione. Questo aspetto dell'ultima sequenza è in senso forte conclusivo. In questa forma generale dell'epilogo può abbozzarsi, diciamo, qualche scena corrispondente a scena della parte centrale; l'andamento affrettato del racconto non mi pare consenta comunque distinzioni nette. Il caso più interessante è però alle *coplas* 577-583, l'apparizione del fantasma che suggerisce ad Apollonio di cercare Luciana ad Efeso: restando a questo discorso noteremo che la scena si svolge sulla nave diretta verso Tarso e va a corrispondere dunque esattamente alla sequenza quarta, l'episodio sulla nave che sarebbe approdata appunto a Tarso dopo che il destino ebbe rapito Luciana durante il viaggio.

esempio (144-152) o le scene dei tre principi (201 sgg.), pur avendo una certa consistenza distinta, si connettono in termini necessari alla logica del racconto. Conta piuttosto notare come le scene si raggruppino a distanza intorno a dei nuclei tematico-simbolici e ciascuna scena possa connettersi a più nuclei: ad esempio la scena in cui Apollonio non vuole buttare a mare il cadavere di Luciana (272-283) mobilita i motivi dell'amore e dell'isolamento ma anche quello sapienziale-medico e sapienziale del personaggio. Così perfino in passaggi essenziali per la trama e per il riconoscimento dei valori che accomunano padre e figlia, nelle scene cioè che precedono il riconoscimento (489 sgg.), si insinua il motivo del pagamento con le sue vaste implicazioni gerarchiche e morali (spunta infatti in numerose altre scene).

6. Le sequenze non modulari.

Vediamo ora con cura gli aspetti più evidenti di eccezione e di contraddizione delle regole del modulo sequenziale. Nell'episodio di Tarso II Apollonio giunge nella città con la neonata Tarsiana. L'autore ci dice di tornare col racconto *en el rey Apolonio* (325c) e parla di *companya rascada* e di *rey descasado* (327a) e usa quindi il verbo plurale (*tovieron* 327 e *arribaron* 327d) riferendosi esclusivamente ad essi (*maldiziendo su fado*, 327b, e non può trattarsi della piccola); quindi segue Apollonio nell'incontro con i suoi ospiti (328-333) accennando a Tarsiana solo alla 331 (*Trayen la criatura...*) ed ancora al verso 336d nel racconto che egli fa delle sue sventure in discorso indiretto (*como esta ninyuela auye romanesçida*). Su proposta di Estrangilo (334b *en logar de la madre la fija nos guardemos*, il testo non è del tutto chiaro in ragione dell'ambiguo rapporto tra Tarso ed Apollonio)¹² il padre gli affida Tarsiana nelle stesse *coplas* in cui annuncia la peregrinazione in Egitto e si impegna a non tagliare capelli ed unghie prima di averla degna-

¹² Dell'importanza del motivo politico in senso stretto nell'*Apolonio* avremo modo di riparlarne. Qui vogliamo solo precisare che alla *copla* 646, in cui il popolo di Tiro perdona ad Apollonio la lunga assenza e lo loda per l'acquisizione di nuovi domini, si parla anche di Tarso. Come si rappresenti esattamente la cosa agli occhi dell'autore castigliano non saprei dire e un esame della questione politica nella *Historia* mi sembra indispensabile e interessante. Si osservi intanto che Estrangilo e Dionisa sono definiti 'borghesi' praticamente sempre e, a differenza di altri malvagi come Antioco e il lenone, tradiscono; la città delibera riunita in consiglio per due volte, come del resto altre città in cui c'è un re, Tiro compresa e Antiochia; Apollonio nella seconda sequenza non regala il grano alla città ma lo vende a prezzo onesto, che sembra un trattare i borghesi in spirito borghese; la popolazione della città lo ama come in tutti gli altri casi; come più tardi Militene, anche Tarso gli dedica una statua (96-97); nell'epilogo, a Tarso Apollonio sembra fermarsi solo per punire i traditori, ma non entra nella città prima che ciò sia accaduto (cfr. *copla* 604 *non entrare en Tarso*, dice il protagonista); ancora in relazione all'eredità si dice non del tutto esplicitamente in 597a *Reçibieron al rey como a ssu sennyor* e in 613b *Fizieron con el todos muy grant solepnitat*. Tornando ad Estrangilo che offre di tenere la neonata Tarsiana si noterà 342b *Todos con tal reyna seriemos muy gozosos*. Sulla dubbia interpretazione di 646d si veda Marden *ed. cit.*, II, p. 115 e Deyermond, *op. cit.*, p. 133n.

mente accasata (346-347). Questa la prima parte della sesta sequenza: Apollonio è trattato come solo e Tarsiana è giusto un piccolo fardello, *enbuelta en sus panyos en ropa orfresada* (331b), ed un grande problema che va drammaticamente rinviato e di cui ci si deve immediatamente sbarazzare. Alla *copla* 348 Apollonio parte e il narratore lo perde di vista per tredici anni, nel senso che Apollonio si stacca dal luogo del racconto e la narrazione procede seguendo Tarsiana senza una vera e propria cesura (sottolineando la variazione narrativa solo la solennità dell'esordio alla *copla* 349 marcata dalla completezza del nome: *Estrangilo de Tarso, su muger Dionisa, criaron esta ninya de muy alta guisa*). Si sviluppa così come «Tarsiana a Tarso» la seconda parte della sesta sequenza col racconto dell'educazione scolastica della bambina, con la scena della rivelatrice conversazione con la nutrice (che pone in *pendant* ideale le *coplas* 354-363 con 8-12) e con l'insorgere dell'invidia di Dionisa (366 sgg., ed è uno dei casi in cui più stilistica si presenta la scelta del modo di narrazione scenico), fino ai drammatici esiti finali. Niente ostacola una segmentazione non unitaria delle *coplas* 325-393, che eccedono infatti alquanto la misura della sequenza di tipo breve, distinguendo due sequenze, una di Apollonio e una di Tarsiana. Considerarla unitariamente nonostante la sovrapposizione agevola la comprensione della sua centralità (aspetto che condivide con la quarta sequenza che cronologicamente ne è l'antecedente immediato), perché paradossalmente trattenendo insieme nella sua prima parte due dei protagonisti mostra quanto sia obbligatoria la loro separazione, che è infatti scelta volontaria di Apollonio e non dettata da alcuna necessità visibile nella logica superficiale del racconto.

L'episodio della nave fa eccezione rispetto al modulo per ulteriori ragioni: oltre a presentare Apollonio e Luciana insieme e, sia pure per un attimo, anche Tarsiana, esso si svolge su una nave, durante un viaggio, in un luogo dove non si giunge e dal quale non si parte. Il mare è il fluido connettore di tutti gli altri episodi modulari, è il luogo della transizione in cui più direttamente si manifesta la forza del destino. Ma prima di parlare dell'aspetto simbolico e tematico del mare nel *Libro* conviene notare che a tutti i viaggi intersequenziali il testo dedica una cura variabile ma in ogni caso sufficiente ad attestarne il rilievo

diegetico e la costanza strutturale. Si va da un massimo di 8 *coplas* (106-112 e già la 103 in cui si caricano le navi) per il passaggio dalla seconda alla terza sequenza con il primo naufragio, e di 4 *coplas* (453-456) per il passaggio dall'ottava alla nona, anch'esso funestato da una tempesta (e sono, come s'è già accennato, gli spostamenti cui seguono gli appuntamenti decisivi che il destino riserva ad Apollonio), ad un minimo di emistichio (434b) per il viaggio, o meglio l'arrivo, di Apollonio a Tarso dove non troverà la figlia (ottava sequenza). Questa particolare brevità mi sembra confermi il valore della segmentazione medio-testuale che abbiamo seguito perché appunto l'Egitto dal quale Apollonio proviene non è luogo sequenziale né il personaggio vi è stato seguito dalla narrazione (altrettanto breve il cenno alla partenza per l'Egitto in 348c). Gli altri viaggi sono mediamente evidenziati: *coplas* 34-35 e 63 tra prima e seconda sequenza, 248ab tra quarta e quinta, 327 tra quinta e sesta, 393bcd tra sesta e settima. A conferma della nostra segmentazione e della definizione unitaria e distaccata delle *coplas* 1-51 come prologo, l'evidenziamento nullo del viaggio di Apollonio ad Antiochia (19a *vino ha Antiocha, entro en el reyal*) e dell'andata e ritorno di Taliarco a Tiro (42a *Quando entro in Tiro* in posizione subordinata e 48c *Torno se al rey Antioco* in una sola parola). Anche nell'epilogo il lungo ritorno dedica agli spostamenti cenni sparsi, pur se chiari (575b, 576ab, 584b, 595a, 595c, 614ab in cui solo si parla di bel tempo e venti favorevoli in contrapposizione alla sciagura della quarta sequenza in cui pure erano diretti ad Antiochia, 619bc, 638d con l'arrivo finale a Tiro). Nell'epilogo ricordiamo di nuovo la scena dell'angelo che lo indirizzerà ad Efeso, anch'essa in contrapposizione strutturale con la quarta sequenza come s'è già accennato (cfr. fine paragrafo 5). Queste osservazioni di dettaglio vogliono anche mettere in luce la sproporzione delle 22 *coplas* dell'episodio sulla nave che si giustifica dunque come sequenza innanzitutto dal punto di vista quantitativo.

Ma soprattutto in quest'episodio accadono delle cose essenziali per la trama e dipendenti dall'altra eccezionalità suaccennata della compresenza dei tre protagonisti: vi nasce Tarsiana e vi muore Luciana, si verifica cioè, proprio quando sembra sanarsi l'ostacolo determinatosi nel prologo (Antioco è morto,

Apollonio ha una moglie, sono diretti infatti ad Antiochia), si apre una contraddizione più insidiosa perché Apollonio viene a trovarsi nelle stesse esatte condizioni di Antioco, vedovo e padre di una figlia femmina. Questa situazione, la cui comprensione è fondamentale per affrontare il piano della semantica testuale, è circoscritta dal racconto in una sequenza comprensibilmente eccezionale. La sequenza è peraltro ricca e Apollonio ha il tempo di soffrire, di discutere col comandante della nave (273-280) e di scrivere una lettera che accompagnerà il cadavere (282); dunque vi si mettono in gioco l'arte verbale, non per la prima volta, e quella medica, già accennata nelle informazioni e discussioni sulla gravidanza (242bc, 251-254, 259bc, 267) e nel racconto del difficile parto (268-271, specialmente 270b), e quindi sviluppata come contrasto tra ragione emotiva e ragione scientifica, accettata infine dal nostro saggio eroe benché accettato dal dolore.

Vale la pena anche di accennare qui all'evidenza simbolica del mare nel *Libro*. A parte la funzione di regolare separazione delle sequenze di cui abbiamo poco sopra elencato i momenti ed osservato la coerenza ed a parte quanto abbiamo già detto dei naufragi (cfr. sopra nota 9) e della centralità strutturale della situazione che si sviluppa non a caso in questa sequenza sulla nave, sul mare e dal mare vengono le modifiche del racconto volute dal destino ed il mare è un ricorso tematico anche svincolato da esigenze o aspetti strettamente diegetici. A proposito dei due naufragi abbiamo elencato le occorrenze in cui del mare si dice se sia calmo o agitato; ad essi si possono aggiungere, in forma più indiretta, 393c in cui i pirati remano in fretta perché temono la tempesta, 283d e 326a nonché 587b (*en las ondas echado, echar en las ondas e la que en la mar echeste*, in riferimento al feretro e a Luciana), 531cd in cui Tarsiana rivelandosi invoca la madre (*Peligreste sobre mar e de parto moriste. Ante que pariesses afogar me deuiste*), 223d nell'annuncio scritto di Luciana in relazione al matrimonio (*que con el cuerpo solo estorçio de la mar*) e nel colloquio tra Archistratre e il pretendente bugiardo (224d e 225d). È da una nave che Apollonio e Luciana hanno notizia della morte di Antioco durante una passeggiata, e il poeta la elogia ed inventa quindi una vivace scena tra Apollonio e il suo comandante (242-248; per la

forma della scena si noti 249a *torno ha su esposa*); in genere si passeggia in riva al mare (201-202) e tra riviera e palazzo si svolge la complessa rivelazione dell'amore di Luciana e Apollonio (203 sgg.), dove non siamo semplicemente di fronte a un quadro di genere come dice Alvar nella citata introduzione, pp. XXXV-XXXVII; il medico che salverà Luciana vive e passeggia con i suoi discepoli *en ribera del agua ... a sabor de el viento* (285d, 286a) perché *fuera de las rruas biue omne mejor* (285b) e per *beuir mas viçioso e seyer mas a ssu sabor* (285a); oltre alla quarta sequenza ricordiamo di nuovo la visione dell'angelo nell'epilogo (577sgg.).

Il mare collabora dunque direttamente e indirettamente allo sviluppo degli elementi narrativi ed alla determinazione dei loro legami. Questa funzione di strumento o luogo del destino è specificamente sottolineata nel testo: le *coplas* 110-112 dicono ripetutamente che il naufragio avviene *como Dios quiso*, la 456 lo ripete per il secondo naufragio (*echo los su uentura e el Rey espirital en la vila que Tarsiana pasaua mucho mal*), in 491c Tarsiana lamentando il suo destino lo collega al mare (*naçi entre las ondas on naçen los pescados*), in 547c Apollonio mostra di comprendere la funzione diegetica del secondo naufragio (*buena fue la tempesta, de Dios fu prometida*). In questo essere tra gli agenti del racconto (e in senso cristiano come in senso psicoanalitico in ultima analisi non antagonista ma aiutante) il mare sfiora la personificazione proprio nella quarta sequenza. Alle *coplas* 264 e 265 si sottolinea la calma delle onde e la giustizia dei venti e si dice che quasi il mare vuol ripagare i danni fatti in precedenza; tutto questo in unità anche sintattica con la sottolineatura dell'allegria di tutti, contrastata all'ultimo verso (*non sabien que del gozo cuyta es su ermana*); l'effetto ironico della calma che precede la tempesta vede complice il mare, pronto a fornire sciagure meno meccaniche di un naufragio. Più avanti infatti, quando Apollonio non vuol separarsi dal cadavere di Luciana contro gli argomenti scientifici del comandante, il mare si appresta a intervenire: *Bien veye Apolonio que se podrien perder, mas aun non podie su corazon venzer; pero al marinero houo lo ha creyer, que ya veye(n) las ondas que se querien boluer* (280), dove probabilmente è più efficace lasciare il verbo al singolare.

La simbolicità strutturale del mare va di pari passo con la sua funzione diegetica; non temiamo dunque di lavorare di fantasia se andiamo a notare, sulla scorta di tante conferme, che perfino negli indovinelli di Tarsiana al padre c'è la nave, l'ancora e la spugna, e che evocano l'acqua pure il fiume, la canna, il bagno, in qualche modo anche lo specchio, restando fuori solo la palla e la ruota del carro (cfr. *coplas* 505-523, con connessioni interne molto interessanti: la canna è *parienta de las aguas* e serve a fare i libri; il bagno, lo specchio e la palla riguardano variamente la vita di Apollonio ed egli lo sottolinea).

La simbolicità del mare è comunque da cercare soprattutto nel lessico che ne accompagna la rappresentazione e che sembra ruotare intorno a lealtà e slealtà (107ab, da collegare a una caratteristica di Apollonio dichiarata già in 2d), al concetto di cambiamento o di rivolgimento (108b, 280d, 454c, 455a, da collegare al *pecado* o al diavolo, cfr. 6ab; ma anche al destino e alla vita, cfr. 134b), al campo semantico di *aventura* come *vox media* (135a, 136a, 266cd) ed insieme al motivo della volontà divina (cfr. 110-112, 456, 547 ed anche significativamente l'ultima copla, *El Senyor que los vientos e la mar ha por mandar*). Queste sono solo le occorrenze più vistose; importanti per l'intenzione ideologico-didattica sia la *copla* 120 in un monologo di Apollonio, ripresa in 129ab, sia il discorso del buon pescatore, *coplas* 133-138, ma anche altri passi; un'altra categoria concettuale che ha a che fare col mare e con l'ideologia del *Libro* è quella del guadagnare e perdere, del prendere e lasciare, e un'indagine in questo senso stabilisce un collegamento anche con le *coplas* 651-656 che traggono la morale del racconto.

7. La prima e l'ultima sequenza; la struttura.

L'eccezionalità e in qualche modo l'estraneità della prima e dell'ultima sequenza rispetto alle regole del modulo non richiede in sé soverchie spiegazioni. È più importante comprendere l'aspetto narrativo e semantico generale del grande arco strutturale che le collega in un certo senso direttamente ed al quale si relazionano con specifiche modalità innanzitutto narrative tutte le sequenze intermedie.

La relazione tra l'epilogo e tutte le altre sequenze (cfr. paragrafo 5) si pone in termini di rientro di tutto il racconto, di veloce viaggio di ritorno dell'eroe non più solo ed anzi viepiù accompagnato, da Mitilene per tappe attraverso gli altri tre luoghi sequenziali più Antiochia, fino a Tiro. A parte Efeso, felicemente raggiunta grazie ad un suggerimento esterno, gli altri luoghi sono toccati volontariamente da Apollonio al fine di sanare tutte le contraddizioni che il racconto aveva messo in atto, e si potranno dunque elencare le rigide corrispondenze tra le scene dell'epilogo e scene o sequenze precedenti. In sostanza si puniscono i malvagi e si premiano i buoni, nessuno escluso, e si recupera anche la sposa con i relativi omaggi al medico che l'aveva salvata, ma soprattutto si acquisiscono dei regni e la *queste* della donna e della città che aveva mosso Apollonio alla *copla* 18 si conclude in modo grandioso (cfr. 646). Sarà casomai da notare l'estrema connessione dei valori morali e di quelli politici e la mediazione psicologico-sentimentale, come discorso sul soggetto, che ne consente la corrispondenza. Da un punto di vista strutturale ricordiamo come anche nell'epilogo, sollecitato da ideali di *brevitas* e percorso da una lieve vibrazione simbolica, il libro sprechi la sua ambizione di unità¹³.

¹³ Le formule preannuncianti la fine del poema sono finemente allusive sia all'arte che all'esistenza umana. Si troveranno dunque *Razon no alonguemos, que seria perdicion* (584a) e quindi *Nuestro cursso ssigamos e razon acabemos; si non, diran algunos que nada non sabemos* (628cd), più qualche cenno indiretto come *fue en poco de rato todo esto boluido* (606d), *non alongaron plazo* (611a) o ancora *Del duelo que fizieron ementar non lo queremos, a los que lo passaron a essos lo dexemos* (628ab). Nel congedo poi i due riferimenti vanno a unificarsi: dopo che Apollonio *fino como buen rey en buena fin conplida* (650d) il poeta riprende con *Muerto es Apolonyo, nos a morir auemos* e conclude con *Destaiemos palabra, razon non allongemos; pocos seran los dias que aqui moraremos* (rispettivamente 651a e 655ab). Queste formule, unite a una vistosa accelerazione del ritmo del racconto dopo la *copla* 575 ed al ricorrere fitto del lessico ad essa connesso, fissano l'equivalenza tra misura della vita e misura del libro, osservazione di per sé di un certo interesse. Ma il resto del congedo, incorniciato dalle riflessioni sulla morte appena citate, è dedicato a ciò che in vita si guadagna e si perde e si lascia agli altri; se si osserva bene, questo motivo è anticipato in lessico e avvenimenti in tutta l'ultima sequenza con una certa

Ma questo cammino a ritroso verso la ricomposizione di una grandiosa armonia e verso la soppressione di tutte le contraddizioni narrative intanto è possibile in quanto deve essere stato risolto il motivo non del tutto chiaro di tanto peregrinare, la contraddizione di fondo che ha impedito alla vicenda di concludersi prima. Equamente distribuito tra la volontà del protagonista (i cui passaggi essenziali saranno la partenza da Tiro non del tutto necessaria, *coplas* 33-34, e l'abbandono della figlia a Tarso connessa alla decisione di fare il barbone, *coplas* 346-347) e le forze del destino, per non dire del caso o della volontà divina, (i cui passaggi essenziali saranno la morte di Luciana, *coplas* 268-272, il secondo naufragio, *coplas* 454-457, e l'apparizione dell'angelo, *coplas* 577-583) c'è una sorta di sapere o potere segreto che scandisce in termini non sempre trasparenti sul piano della logica evenemenziale il racconto. Il terzo fattore degli sviluppi nodali della trama è poi certamente l'arte, in un senso medievale del termine, come forza assoluta dei tre protagonisti, e quindi svincolata da loro con grande effetto narrativo nel caso dell'arte medica. Ma insomma i propulsori del racconto, soggettivi e oggettivi, sembrano condividere la consapevolezza di una simbologia oscura, di un pericolo da evitare, di una elaborazione da maturare. L'unità ideologica dell'*Apollonio* va cercata in questa direzione, accettando che la sintassi della narrazione abbia messo in atto una coerenza non soltanto di logica causale e temporale. I passaggi narrativi cui ora abbiamo accennato attribuendoli al soggetto o a eventi oggettivi sono quelli su cui realmente si gioca la coerenza del testo, e non questioni relative al numero dei mesi della gravidanza di Luciana o al numero degli anni di soggiorno in Egit-

insistenza e si connette peraltro all'importante monologo di Apollonio dopo il primo naufragio (115 sgg.) Questi discorsi hanno a che fare col commento morale e del *Libro* e di quanto accade nell'ultima sequenza, il grande potere politico che Apollonio acquista, gli altri desideri tutti che vede realizzati. Morale pienamente cristiana, importante ma non sorprendente. E tuttavia, come potremo notare alla fine, quest'insieme di elementi va a iscriversi anche nel senso meno palese del *Libro*, proprio soprattutto nel filo conduttore del discorso sul potere.

to e nemmeno al perché Apollonio erediti il trono di Antiocchia¹⁴.

Seguendo il personaggio (che anticipa rispetto a qualunque evento oggettivo l'assunzione nella sua volontà di una oscura tensione siamo portati immediatamente al prologo ed alla sua scelta di partire da Tiro dopo che, chiuso nelle sue stanze, ha letto e riletto i libri del sapere ricavandone evidentemente non solo la conferma della soluzione che già aveva dato all'indovino di Antioco (*coplas* 31 e 32) ma qualcosa in più che si traduce in una decisione (34ab *Dixo que non podia la verguença durar, mas queria yr perder sse o la uentura mudar*); proposito che non ha a che fare con una non rappresentata paura nei con-

¹⁴ Lo studio di Deyermond si sofferma ad analizzare, come abbiamo accennato, i miglioramenti che il chierico dell'*Apollonio* apporta, in termini di coerenza narrativa, alla *Historia*. Siamo naturalmente d'accordo su molti dei confronti che Deyermond discute, ma non su tutti. Alle *coplas* 201-232 i tre principi pretendenti di Luciana scrivono delle 'carte' non perché sono lontani o vicini al palazzo ma perché il libro coltiva il tema della scrittura come grande valore (o, a voler essere banali, perché Luciana è malata e non riceve nessuno); peraltro Luciana 'deve' a sua volta rispondere per iscritto, onde si presenti il motivo del falso-eroe e il problema ancora della decifrazione di un messaggio sapientemente formulato. Perché Apollonio erediti il trono di Antioco trova spiegazioni sovrabbondanti nella logica profonda del racconto, e trova altresì spiegazioni espresse che non mi sembrano insoddisfacenti (248d, 256c, 616c) in relazione alla volontà dei sudditi rimasti senza sovrano (che è la situazione di Pentapoli descritta più ampiamente alle *coplas* 621 sgg.). Perché Antinagora non batta il lenone nella asta lo dice il testo (per spendere meno ed avere ugualmente la verginità di Tarsiana, 399cd; e perché l'altro ha dichiarato che avrebbe offerto di più di chiunque in ogni caso, 398). Perché Antinagora non compri la libertà di Tarsiana dopo, pur prediligendola, trova spiegazione nel motivo gerarchico sociale (lo stesso che spiega il suo entusiasmo appena sa che è figlia di re). Nessuno di questi punti è essenziale, e si potrebbero discutere altre osservazioni. Ma dove va realmente ribaltata l'impostazione data da Deyermond è nel rapporto tra «los rasgos tradicionales que reflejan el folklore primitivo» e «los cambios que representan un avance estético»; Deyermond sostiene che le contraddizioni e le lacune dell'*Historia* in parte ereditate dall'*Apollonio* si devono alla materia tradizionale il cui significato non sia inteso completamente dall'autore, e quindi che «el carácter erudito y cortésano de Apollonio contrasta fuertemente con las primitivas situaciones folklóricas en que está implicado» (*op. cit.*, pp. 147-148). Noi cerchiamo di dimostrare esattamente il contrario.

fronti di Antioco¹⁵, ed è più sottilmente la decisione che genera il racconto, come se i libri contenessero la ragione del racconto. Ma vediamo anche in generale il prologo come è fatto.

Il racconto non inizia mettendo in scena Apollonio, il che curiosamente (specie in una trama organizzata abbastanza rigidamente come stiamo vedendo) crea un'opposizione vistosa tra le *coplas* 3-17 e 18-656. Nelle prime due l'autore invoca Dio e Santa Maria, dichiara l'intenzione letteraria, intitola ad Apollonio il *romançe*, ne riassume in pochissimo il contenuto e trova modo di attribuire al protagonista bontà, cortesia, lealtà. In 3a siamo avvertiti che si comincia con Antioco, ed Apollonio ricomparirà solo alla *copla* 18. La forza di questa disposizione non è nella coincidenza di *fabula* ed intreccio, ma nella rappresentazione preliminare e separata di un antieroe, che è appunto Antioco. Degli spostamenti di Taliarco e di Apollonio stesso e dell'attenzione dedicata all'anonima Zaffira all'interno della sequenza abbiamo già avuto modo di parlare, come aspetti di difformità della sequenza stessa rispetto al modulo. Ma il punto è che la sequenza è pro-logale in senso forte perché si sviluppa tutta intorno ad Antioco e al suo incesto.

Di Antioco si dice anche che *poblo Antiocha en el puerto*

¹⁵ La paura di essere ucciso compare alla *copla* 29 e mostra la partenza da Antiochia (*tenia que la tardança podia en mal finar*), ma dopo la lettura dei libri non viene più esplicitata. Senza volerla escludere, ci limitiamo a dire che il fatto che il testo non ne faccia menzione significa almeno che non è la causa determinante della partenza successiva da Tiro e dell'avvio delle avventure. Antioco decide peraltro di perseguire Apollonio solo dopo (36 sgg.) ed Elanico glielo dirà ancora successivamente (69 sgg.); la reazione dell'eroe alla notizia sarà anche di paura (79), ma ancor prima egli pone delle domande. A rischio di sottolizzare notiamo che la prima di esse (*¿Por qual razon Antioco me anda demandando?*, 71c) è come rivolta a approfondire tutto quello che è successo e che egli si porta ora dentro; la risposta che riceve mi sembra autorizzi quest'interpretazione (*Por esso te copdiça o matar o prender; por lo que es el tu quisiste seyer*, 72ab), perché sintetizza nell'uso del verbo (*es, seyer*) il movimento di Apollonio ad acquisire una donna e un regno e la resistenza di Antioco a cederglieli, uno degli elementi primari insomma della struttura e del significato dell'opera. Anche l'altra domanda del resto, di quanto grande sia la taglia, non è posta in bocca ad Apollonio per caso (offrirà altrettanto subito dopo a Elanico come ricompensa). Cfr. sulle connessioni tra motivo dell'incesto e motivo politico Deyermond, *op. cit.*, pp. 132-133.

de la mar e che del su nombre mismo fizo la titolar (3bc); possiamo aggiungere che Antioco fa un uso strumentale del sapere, difendendosi con una *demanda* e un *argumento çerrado* (15b) e negando quindi che la soluzione dell'indovinello dichiarata da Apollonio sia giusta *por encobrir la su inyquitat* (27a). La sua ira e il suo atteggiamento persecutorio negli sviluppi successivi della sequenza sembrano dettati da comprensibile timore (cfr. 39d); in precedenza invece la sua pazzia si rappresenta più pura e il poeta mette decisamente nel soggetto come aspetto patologico il disvalore della cecità (13ab, *Bien sse que tanto fue ell enemigo en el rey encarnado que non auia el poder de veyer el pecado*), significativamente contrapposta alla capacità di vedere di Apollonio (22cd, *Entendio la fallença e el suçio pecado como si lo ouiese por su ojo prouado*).

Della caratteristica precedente, che Antioco governi una città il cui nome deriva dal suo non possiamo dire molto a questo livello del discorso, salvo che vi si rappresenta in pienezza assoluta il potere politico regale, che è il primo rifiuto che fa Apollonio dopo aver conosciuto il mondo di Antioco ad esserne fuggito *triste e desmarrido* (29c), abbandonando Tiro che è il suo regno. In certo modo questa partenza comincia a prendere forma: Apollonio vuole probabilmente riprendere la *queste* della donna, di un'altra donna (cfr. 23ab *Auia gran repintença... era en fallença caydo*), anche se il testo non lo dice chiaramente, ma sente intanto un'inquietudine profonda e non spiegata (33b si sente *escarnido*, 33a *confondido*, 34a *non podia la verguença durar*) e di fatto, lascia il suo regno e con la complicità di forze esterne arriverà alla città di Luciana spogliato letteralmente della sua regalità, con le sue sole forze interiori che saprà far valere. Anche il motivo della corona studiato esattamente da Devoto acquista un senso più ricco in questa prospettiva in cui tutti i conti cominciano a tornare.

Si deve peraltro notare come il sapere di Apollonio, che è il motivo ideologico più forte del *Libro* (considerato anche nell'estensione ai personaggi di Luciana e di Tarsiana), si oppone simbolicamente alla cecità di Antioco, e non sarà il caso di sottolinearne l'efficacia diegetica (specie per Apollonio e per Tarsiana); più in generale dell'efficacia diegetica del sapere abbiamo già parlato anche a proposito dell'arte medica.

Ma è sulla terza unità ideologica della Trinità che il *Libro de Apollonio* fonda non soltanto una opposizione simbolica tra l'antieroe e l'eroe, ma genera la struttura fondamentale del racconto, tenendone in pugno ogni risvolto dell'intreccio. L'ansia che Apollonio ha interiorizzato nel prologo e che lo spinge alla lunga fuga è la mostruosità dell'incesto di Antioco e della figlia, che egli ora teme come dimensione propria e che il destino puntualmente gli propone. Alla centralità, già osservata, della quarta e della sesta sequenza in cui Apollonio si viene a trovare appunto nelle condizioni di Antioco, vedovo con una figlia femmina, va chiaramente aggiunta la valenza strutturale della nona, in cui egli entra a contatto con la figlia ormai cresciuta, grazie alla ambivalente collaborazione di un mezzo naufragio (da cui il già citato commento di Apollonio in 547cd). Ma tornando un attimo indietro osserviamo ancora come la condizione che Apollonio pone per tornare alla normalità (alle *coplas* 345 sgg. prima della partenza per l'Egitto) e l'estrema scelta di una sorta di vita da barbone, sottolineano insieme il motivo del potere rifiutato, cui si è accennato poco sopra, e una dimensione pre-conscia se non conscia della paura dell'incesto, del pericolo rappresentando dalla figlia neonata, della permanenza in fantasia in lui dell'immagine di Antioco.

Notiamo ancora, tra parentesi, che la vera strutturale estensione del motivo dell'incesto studiato da Deyermond è (implicita, nei termini appena indicati) nell'aspetto *in primis* narrativo della quarta e della sesta sequenza e ancora più fortemente (ed esplicita) soltanto appunto nell'incontro padre-figlia della nona; gli altri passaggi che Deyermond osserva restano, quale più quale meno, abbastanza dubbi¹⁶ e saranno comun-

¹⁶ Tre coppie padre-figlia (Antioco e Zaffira, Architrastre e Luciana, Apollonio e Tarsiana); ma anche Antinagora e Tarsiana nella scena del bordello (come si intravede alla *copla* 414 e alla 431) e Apollonio e Luciana (osservando la 214) rappresenterebbero una simile diade (Deyermond, *op. cit.*, pp. 134-135, prendendo le distanze da Otto Rank e Philipp H. Goepf cui si devono tali considerazioni). Forzata decisamente invece mi sembra l'estensione dell'ambiguità alla scena in cui Luciana reagisce all'entrata del padre nella sua stanza (235); l'emotività della fanciulla trova facilmente più semplici e chiare motivazioni nel pudore e nell'ansia per l'amore che ha rivelato. In generale ci sembra giusto dire chiaramente che la simbolicità del libro e delle sue parti gioca, in parte

que da considerare in termini di diffusione semantica e simbolica del motivo nel testo, ma non nella dimensione forte, strutturale, in cui l'aspetto semantico e quello sintattico del discorso si rappresentano fusi e diciamo pure squisitamente significanti in un'opera narrativa.

8. Il tema dell'incesto.

Ma se dunque è intorno alla questione dell'incesto che il *Libro* in quanto racconto organizza ampiamente e ordinatamente la sua struttura narrativa e le relazioni tra le sue categorie simboliche, si comprende come la forma dell'epilogo, tutta positiva e risolutoria anche prima del ritrovamento di Luciana, sia resa possibile dal fatto che la contraddizione strutturale più importante s'è già risolta alla fine della nona sequenza, col riconoscimento tra Apollonio e Tarsiana e con le nozze di Tarsiana e re Antinagora. Avevamo già avuto modo di notare come la morte di Antioco, comunicata ad Apollonio alle *coplas* 243-248, sia in qualche modo una modificazione che rimuove un ostacolo relativamente marginale; il motivo della persecuzione non è il tema del *Libro* perché il vero antagonista di Apollonio è interno, se si vuole, fantasmatico. Possiamo ancora notare come il modello della *queste*, pur restando ampiamente strutturale (e lo dimostra il fatto che Luciana sia riconquistata solo alla fine e che solo alla fine Apollonio cominci ad esercitare il potere sulle città che ha a modo suo conquistate; ed a riesercitarlo, cosa molto importante, nella città che già era sua), si subordina a un certo livello, o quanto meno si coniuga col mito strutturale dell'incesto. All'altezza della quarta sequenza, quella che

sottintesa, strutturalmente e fortemente senza ricorrere o cadere in rappresentazioni d'artificio. Invece dunque di cercare ambivalenze tra Architrastre e Luciana e di intravedere senso erotico dietro ogni affetto paterno e senso paterno dietro ogni interesse erotico, sarà più nella linea esemplare del *Libro* considerare Architrastre come figura opposta ad Antioco, padre che dà volentieri la figlia e ne ascolta la volontà, e più in generale gli ottimi rapporti tra Apollonio e Architrastre e tra Apollonio e Antinagora come immagine contraria al rapporto tra Apollonio e Antioco, nutrita di lealtà e cortesia, fondata sulla regalità di entrambi e produttiva di affetto familiare.

si svolge sulla nave, la *queste* sembrerebbe conclusa avendo Apollonio sposato la figlia di un re ed acquisito due città: per Pentapoli ricordiamo il rapporto affettuoso e filiale con Architrastre, che in questo senso si presenta come un anti-Antioco (cfr. 150c, 151c, 155, 157, 175b, 177, 191, etc., ma soprattutto 200-202, 228-229, 260d), e la relazione d'eredità implicata dal fatto che Luciana è la sola figlia di un re senza fratelli (lo si dirà esplicitamente solo alla *copla* 622 ma è implicito dall'inizio) e prefigurata prima che i due si amino (159c, Apollonio siede alla destra del re; e 186c, il re gli fa portare la migliore delle sue corone); per Antiochia il testo dice esplicitamente che la città, morto Antioco, attende Apollonio come suo re (248d e 256c). Ma evidentemente il racconto non può concludersi così e la *queste* dovrà continuare, spinta da eventi esterni e arricchita nelle sue valenze soggettive; diventa una *queste* interna e produce un racconto che comporta anche la dimensione del *Bildungsroman*.

L'identificazione persecutoria di Apollonio con Antioco e la complicità di eventi indipendenti dalla sua volontà portano avanti la trama fino all'incontro tra padre e figlia. La scena del riconoscimento è il momento drammatico in cui al tempo stesso si sfiora l'incesto e si scioglie la contraddizione principale del racconto. Quanto abbiamo detto sopra a proposito della persecuzione di Antioco o della volontà di *queste* di Apollonio vale anche per il male che Apollonio prova per aver perduto la figlia (già rappresentato variamente ed efficacemente nella sequenza che precede e presentato appunto poi nella nona come unico grave motivo di un dolore assoluto e di un rifiuto totale dei rapporti umani); vogliamo dire che questo ennesimo ostacolo alla felicità, che va ovviamente modificato dalla gioia del ritrovamento, non esaurisce il senso della sequenza, che rappresenta infatti eventi più complessi capaci di modificare le contraddizioni profonde e strutturali poste nel prologo e di permettere quindi l'avvio dell'epilogo. Apollonio è al colmo della disperazione e della solitudine, giace su un letto e proibisce a chiunque di rivolgergli la parola. Il re Antinagora cerca di smuoverlo, come aveva fatto Architrastre a Pentapoli con l'aiuto della figlia; in ambiguo parallelismo Antinagora utilizza la giullaressa Tarsiana. Dalla *copla* 489 inizia un graduale riconoscimento, in ter-

mini impliciti, dai cenni alla propria vita ed al lignaggio ed alla propria grande arte espressi dalla fanciulla (489-493) al riconoscimento di tali doti espresso da Apollonio (496-487), allo scambio intellettuale degli indovinelli (in evidente relazione con l'indovinello del prologo). Non riuscendo comunque a sedurlo con le sue arti Tarsiana lo abbraccia (527d), proprio lei che aveva usato magistralmente le sue arti per evitare gli amplessi dei suoi clienti, primo dei quali Antinagora. Apollonio la percuote al viso facendola sanguinare (528) e di qui inizia il riconoscimento esplicito (530-542) seguito da un abbraccio senza problemi (544a), dal matrimonio tra Antinagora e Tarsiana (motivato nel testo più sul filo del rapporto tra i due maschi, cfr. 548-551; ma sappiamo già che Antinagora la desidera da 395c e che ha cercato di comprarne la verginità da 399d e 404c, e che ha raggiunto una intesa rispettosa con lei, cfr. 414; e che successivamente la stima e la ama pur nella precisa distinzione delle categorie sociali, cfr. 431-432, 483, 486, 501). La violenza con cui culmina l'incontro tra il padre e la figlia non lascia dubbi sul senso della scena: Tarsiana spinge la seduzione fino a un piano che, per quanto censurato, è erotico e come tale significa nel *Libro*, mentre Apollonio che è un eroe della parola e delle arti, insano e fellone usa per l'unica volta la forza, per respingere una donna.

La corrispondenza tematica tra il prologo e la nona sequenza basta in un certo senso da sola a contenere in un unico arco strutturale tutto l'aspetto narrativo del *Libro*. I vari propulsori del racconto ad essa si collegano, rivelando un meccanismo letterario di un certo interesse. Come e più di quanto Deyermond aveva osservato, un racconto arcaico può fornire, in questo caso per l'articolato estremismo della *fabula* o se si vuole di almeno uno dei modelli narrativi (ammesso che ce ne sia più di uno) rappresentati dal testo¹⁷, una materia narrativa che mantiene o rinnova la sua corposità nel determinarsi storico di una rila-vorazione a un certo livello. Non so bene se sia il caso anche della tragedia di *Amleto*, ma — senza troppo divagare e a fini di chiarimento — è il caso della novella di *Griselda* nelle mani

¹⁷ Cfr. sopra nota 7 e più chiaramente Deyermond, *op. cit.*, pp. 124-126.

di Boccaccio, dove un racconto d'incesto padre-figlia censurato consente di nuovo per l'estremismo che lo struttura di veicolare armonicamente nuovi contenuti del represso in relazione a una tematica sia amorosa che sociale che poco ha a che fare in termini stretti con il contenuto più arcaico. Anche il rapporto tra i materiali mitologici celtici e i romanzi di Chrétien si definisce secondo noi in termini non uguali ma paralleli. Se dunque, tornando al nostro romanzo, gli elementi di propulsione del racconto ci conducono a parlare di *queste*, di valori ed arti intellettuali, di categorie morali, di destino e di volontà divina, ed alla possibilità di indagare per ciascuno di questi elementi l'aspetto di originale rilavorazione dell'autore castigliano rispetto alla sua lontana fonte storica, non c'è dubbio però che l'unità narrativa nella sua essenza si offra come già data e più lontana, attraverso non importa quali mediazioni, eventualmente complesse, se non si conoscono. Questo discorso non toglie nulla al valore della rilavorazione, che noi crediamo sia più alto di quanto si sia detto finora, e non solo in relazione ai contenuti intellettuali, come diceva Deyermond, ma proprio appieno in relazione all'essenza narrativa della fonte più lontana che possiamo senza troppa convinzione definire anche noi folklorica.

Non è del resto in direzione squisitamente antropologica che trarremo ora qualche conclusione, anche se pensiamo che nuovi studi specifici di questo tipo possano offrire ulteriori chiarezze, se si assumono l'onere di un lavoro non puramente orizzontale nei repertori, se cioè si stabilisce un'opportuna gerarchia tra i "motivi", accogliendo la differente rilevanza che comportano nel testo (e probabilmente più in generale). Vogliamo anche dire chiaramente che il piano semantico testuale dell'*Apollonio*, pur facendo perno con nettezza sul tema edipico, rivela forse una ricchezza ed insieme una semplicità maggiore e richiede un apparato interpretativo non schematico.

Seguendo la traccia freudianamente edipica, riconosciuto in essa l'elemento principale che motiva l'intreccio e ne offre la soluzione e ne garantisce dunque l'unità, siamo attratti dalla possibilità di decifrarne la fantasia evocata in termini di materia del contenuto in più di un modo. La diade Antico-Zaffira e quella corrispondente Apollonio-Tarsiana pongono già di per sé un problema almeno letterario relativo sia al nostro *Libro* che

ad altre storie d'incesto padre-figlia. Senza censura è Antioco a desiderare la figlia, mentre con una certa censura è Tarsiana ad avvicinarsi pericolosamente al padre; il chiasma si completa con le resistenze di Zaffira e la reazione violenta di Apollonio. Noi non pensiamo che questo sia molto importante. Se poi consideriamo la costellazione edipica in senso più ampio, di fronte alla triade Antioco-Zaffira-Apollonio ed alle corrispondenti triadi Architrastre-Luciana-Apollonio ed Apollonio-Tarsiana-Antinagora (importante ricordare in proposito che i pessimi rapporti tra padre e potenziale genero nella prima si rovesciano affettuosamente nelle altre due, cfr. sopra nota 16), intervengono ulteriori curiosità extra-letterarie che possono banalmente enunciarsi nella questione di chi sia il produttore della fantasia edipica e quindi attraverso quali scissioni e quali meccanismi di stornamento e di mascheramento essa si produca determinando la distribuzione degli agenti del racconto. Ma accogliamo in proposito senza difficoltà le preziose indicazioni teoriche di F. Orlando¹⁸ e riteniamo che in nessun modo influisca nell'interpretazione dell'*Apollonio* l'idea, per fare uno dei possibili esempi, che Antioco sia figura vicaria del padre di Apollonio stesso e in qualche modo Zaffira della madre.

L'aspetto edipico freudiano del racconto richiede tuttavia ancora due brevi osservazioni. Il quadro della storia di Apollonio, e quindi del sistema di valori dell'opera che si intravede dietro questo tipo di descrizione, si completa nell'epilogo con un episodio di cui non abbiamo finora parlato, la nascita di un figlio maschio (*copla* 626). Il lieto evento non avviene solo certo dopo che Apollonio ha ritrovato Luciana, ma più esattamente dopo che ha compiuto in termini soggettivi diciamo pure la sua elaborazione del suo problema edipico e dopo che la sua virtù e l'aiuto divino lo hanno messo al riparo dei conflitti determinatisi nel prologo e nelle successive sequenze. La nascita dell'erede significa molto anche per la comprensione del tema politico o del potere cui abbiamo più volte accennato e di cui riparleremo più avanti.

È interessante anche osservare che la censura in questo

¹⁸ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino 1973.

racconto, diversamente che in molti altri simili, presenta certo il motivo dell'incesto mancato tra padre e figlia attraverso un meccanismo di stornamento che è qui nel momento narrativo classico del riconoscimento, ma si propone, essa censura, anche come tema di elaborazione specifica del racconto. La forza di gravità non si concentra infatti su un unico nucleo narrativo mascherato (che mi sembra, anche se non posso mostrarlo in questa sede, finisca col togliere strutturalità al nucleo stesso e con l'appannarne realmente l'aspetto simbolico; un rinvio semplice può essere ancora la vicenda di Griselda che circola infatti anche come *De patientia*), ma su due punti d'appoggio speculari e opposti, incesto realizzato e incesto mancato, offrendo appunto alla realizzazione narrativa un arco strutturale, un ampio sostegno per l'elaborazione di più connessioni simboliche. La trama della leggenda si offre allo scrittore dunque non soltanto per la possibilità di rilavorare sulla sua profondità e sul suo estremismo, come avevamo già detto, ma anche per la ricchezza di corollari tematici e di opposizioni simboliche che consente di aggregare alla sua stessa struttura arcaica.

9. *L'edipo precoce.*

Riandiamo però ai tratti salienti del prologo: abbiamo visto che Antioco *mantenia mala vida* (13c), *biuia en pecado* (51b), e queste proposizioni si riferiscono certo all'incesto, ma di lui si dice pure che *querie matar al omne que dixera derechura* (51c), che cioè fa un uso immorale del potere contro il sapere (cfr. sopra più ampiamente al paragrafo 7; le immagini delle teste dei giovani pretendenti tagliate e appese sopra le porte perché non hanno risolto l'indovinello confermano dell'abuso di potere e di sapere). Egli pecca dunque, se ci si consente l'astrazione, in relazione ai tre supremi simboli cristiani attribuiti della Trinità. La rappresentazione più elementare ed efficace della sua perdizione è secondo noi proprio alla prime battute, ai già citati versi 3bc: *poblo Antiocha en el puerto de la mar e del su nombre mismo fizo la titolar*. È un'immagine primitiva, che connota onnipotenza e indistinzione, ci dice che l'oggetto che il soggetto possiede è una sorta di sua proiezione, in sostanza è un'imma-

gine pesantemente narcisistica. L'amore con la figlia, che è per definizione una parte di sé, sembra quasi solo una conferma di quell'immagine più forte; il suo rapporto col sapere, usato per evitare che chiunque penetri nella sua sfera e in sostanza violentemente negato, si va ugualmente ad articolare all'innopotenza narcisistica. L'impossibilità di conoscere come di amare qualcosa che sia oggetto, l'impulso distruttivo verso la relazione oggettuale, falsifica in una confusione senza via d'uscita se non la morte (soddisfatti commenti alle *coplas* 248 e 256) anche l'illusione del possesso, ed Antioco infatti è un posseduto (cfr. 13a, 14d, 248c). Questo personaggio — che si caratterizza insomma perché pecca con sua figlia, perché non vuol cedere la figlia e in prospettiva il trono e perché nasconde e uccide la verità — simboleggia la negazione assoluta degli ideali amorosi, politici e sapienziali e ci conduce a pensare non soltanto alla perversione incestuosa, ma a una distruttività primaria, anteriore alla formazione del pensiero come distinzione dell'oggetto e come percezione dei limiti del soggetto. Anche l'indovinello suggerito dal diavolo parla di nutrimento all'interno di un'unità e ne parla in termini di insaziabile distruttività (17ab *la verdura del ramo escome la rayz, de carne de mi madre engrueso mi seruiz*).

Le interpretazioni psicoanalitiche «classiche» del mito di Edipo e di quello di Narciso sono peraltro oggi largamente rimaneggiate a partire da *I primi stadi del conflitto edipico* e *Il complesso di Edipo alla luce delle angosce primitive* di Melanie Klein (rispettivamente 1928 e 1945) fino ai fondamentali sviluppi offerti dal pensiero di Wilfred Bion di cui ricordiamo più esattamente *Gli elementi della psicoanalisi* (1963) ed *Attenzione e interpretazione* (1970)¹⁹. Per il dibattito sul narcisismo, abbastanza marginale nella scuola kleiniana almeno fino ad oggi, le discussioni di altri indirizzi non presentano eccezionale inte-

¹⁹ M. Klein, *Early Stages of the Oedipus Conflict* e *The Oedipus Complex in the Light of Early Anxieties*, «International Journal of Psycho-Analysis», rispettivamente XI (1928) e XXVI (1945), ora in M. Klein *Scritti 1921-1958*, Torino 1978, pp. 214-226 e 355-408; W.R. Bion, *Elements of Psychoanalysis*, London 1963 (trad. it. Roma 1973) e *Attention and Interpretation. A scientific Approach to Insight in Psycho-Analysis and Groups*, London 1970 (trad. it. Roma 1973).

resse in questo stretto ambito interdisciplinare. In sostanza la Klein anticipa alle primissime fasi della vita psichica una prefigurazione del conflitto edipico rispetto allo stadio descritto da Freud, fornendone necessariamente connessioni adeguate ai primi contenuti dei vissuti neonatali (e non dunque esplicitamente la coppia parentale), all'interno dei quali si rappresentano in termini teoricamente differenti anche quegli aspetti che altri studiano piuttosto come problematica narcisistica²⁰.

Semplificata anche troppo in questi termini la questione e lasciato fuori della porta un po' bruscamente Narciso, vediamo in Bion un tentativo di sistematizzazione deduttiva della scienza psicoanalitica che rielabora non marginalmente anche il discorso sull'Edipo precoce.

In Bion questo stadio remoto in cui la situazione edipica è kleinianamente rappresentata da oggetti parziali si inquadra in una distinzione categoriale che da un lato vede degli "elementi" e dall'altro dei "miti" che li combinano; Bion tende quindi ad astrarre dall'aspetto fallico freudiano della situazione edipica ed a riproporre una lettura del mito antico in termini non più esclusivamente sessuali, rivalutando soprattutto l'episodio con la Sfinge e l'insistente richiesta a Tiresia per "sapere". Accediamo per questa via agli aspetti dell'onniscienza e, con alcune mediazioni ugualmente bioniane, della onnipotenza, questioni che ci riguardano da vicino per l'interpretazione del *Libro de Apolonio* almeno quanto la confusa rappresentazione del desiderio nell'incesto.

È forse possibile riassumere questi esiti freudiani un po' meglio di come abbiamo tentato di fare, e rinviando comunque ad alcune buone illustrazioni²¹. Quello che ci interessa affermare per il nostro lavoro è la connessione tra questione edipica e questione della conoscenza, intendendosi quest'ultima in senso elementare e precoce come problema di confine psichico, di

²⁰ Per una panoramica storico-critica si può eventualmente vedere il n. 9 dei «Quaderni di psicoterapia infantile», *Narcisismo* (Roma 1983), segnatamente i contributi di D. Meltzer, A. Green ed A. Tantini.

²¹ Sul pensiero di Bion potrà essere utile D. Meltzer, *The Kleinian Development. 3 / The clinical significance of the work of Bion*, London 1978 (trad. it. Roma 1982, *Lo sviluppo kleiniano*, 3).

sviluppo di un apparato per pensare e di pensieri, a partire da una situazione di 'assenza' dell'oggetto e di forte conflittualità emotiva. Citiamo volentieri tuttavia quanto Bion stesso ci offre in termini interdisciplinari: "Le teorie psicoanalitiche soffrono del seguente difetto: la loro comprensibilità, nella misura in cui esse sono chiaramente formulate e comprensibili, dipende dal fatto che gli elementi dei quali sono costituite vengono investiti di un valore fisso, come se fossero delle costanti (...) Questo fenomeno è analogo a quello della scrittura alfabetica nella quale le lettere prive di significato possono essere combinate tra loro in modo da formare una parola dotata di significato. Ad esempio nella teoria freudiana della situazione edipica gli elementi vengono combinati per mezzo della loro associazione in modo da formare la narrazione del mito di Edipo e da realizzare così un significato contestuale che dà loro un valore costante. Ciò è loro essenziale perché possano essere usati come elementi di una descrizione di una realizzazione che è stata già scoperta; costituisce invece un difetto se debbono servire come componenti di una teoria che dev'essere impiegata per illuminare realizzazioni ancora da scoprire". Ed ancora: "L'uso fatto da Freud nel mito di Edipo ha illuminato qualcosa di più che la natura degli aspetti sessuali della personalità umana. Grazie alle sue scoperte è possibile, riesaminando il mito, scorgere in esso elementi che non furono messi in rilievo perché erano tenuti troppo in ombra dalla componente sessuale del dramma. Gli sviluppi della psicoanalisi consentono di dare un maggior peso ad altri aspetti (...) Nessun elemento, nemmeno quello sessuale, può essere compreso indipendentemente dal suo rapporto con gli altri elementi, per esempio indipendentemente dalla determinazione con la quale Edipo persegue la sua indagine sul crimine nonostante Tiresia lo metta in guardia (...) Nella misura in cui mi interessa portare alla luce gli elementi della psicoanalisi, considero la catena causale, quale si esprime nel mito, come un elemento che possiamo considerare necessario estrarre, ma che, per altri versi, è subordinato alla sua funzione di collegare tutti gli elementi per conferire loro una particolare qualità psichica. Sotto questo aspetto, gli elementi subiscono una modificazione analoga a quella delle lettere di un alfabe-

to combinate in modo da formare una determinata parola"²².

Queste lunghe citazioni hanno secondo noi un certo interesse non solo in ordine alla definizione che abbiamo cercato di dare prima di Edipo precoce, ma soprattutto perché suggeriscono qualcosa in ordine al rapporto di sintagmatica e semantica in un testo narrativo, se si vuole, in un testo di questo tipo. Anche l'approssimazione dell'uso del termine "elemento" non solo per determinati aspetti o contenuti del mito, ma altresì per la stessa catena causale che li combina in una "narrativa" (termine anche questo bioniano), approssimazione meditata come sa chi conosca i suoi studi, offre motivi di riflessione.

10. Conclusioni.

Il piano semantico-testuale dell'*Apolonio*, sviluppandosi in una sintassi narrativa che a prima vista privilegia un arco testuale teso tra un incesto realizzato e un incesto censurato e stornato, si articola dunque sin dalle prime battute sulla pertinenza di tre valori, che corrispondono al vertice dell'astrazione simbolica cristiana; la figura abnorme di Antioco ne rappresenta diabolicamente la negazione, una e trina è il caso di dire, pure se dominante sembra il peccato con la figlia. È essenziale ricordare esplicitamente che tutti gli aspetti della prima sequenza già commentati trovano multiple corrispondenze tematiche e narrative nel corso del racconto fino all'epilogo. E resta probabilmente la problematica del volere la spinta semanticamente più rilevante della trama del libro; essa trova espressioni negative e positive nel motivo erotico e nella sua complessa articolazione ed elaborazione che convoglia insieme valori squisitamente cristiani e cortesi. Tale problematica rafforza la sua pienezza ideologica in quanto si esprime in primaria connessione con quelle del potere e del sapere. Siamo in grado di comprendere meglio a questo punto anche l'indovinello: abbiamo detto nel precedente paragrafo della sua distrut-

²² Bion, *Gli elementi della psicoanalisi*, cit., rispettivamente p. 13 e pp. 60-61.

tività e indistinzione, ed ora osserviamo come esso sia primitivamente vegetale nella prima parte ed orale e genitale insieme nella seconda. Esso nasconde la verità dell'incesto, ma l'intelligenza d'Apollonio nel risolverlo mostra una profondità adeguata al tormento interno che lo accompagnerà nella lunga avventura. Grazie non sappiamo come a una semplificazione o intuizione del nostro autore l'enigma si è relamente *çerrado* (15b), in quanto parla del rapporto tra un soggetto indeterminato e una madre, e non di padre e figlia; e di un rapporto che, sull'ambiguità lessicale di *serviz*, mostra e conserva il volto di una distruttiva simbiosi²³.

Il discorso sul potere, l'elemento politico (da Bion lasciato al margine nelle sue note alla leggenda antica di Edipo, non tenendo conto per esempio della pestilenza, del titolo della tragedia, ma ancora di altri aspetti), è centrale nella sequenza-prologo dell'*Apolonio* come abbiamo cercato di mostrare nei paragrafi 7 e 9; questo tema si estende quindi a tutto il libro, come abbiamo avuto modo di osservare spiegando i motivi soggettivi della partenza di Apollonio da Tiro, la chiara risposta di Elanico (vedi nota 15), l'acquisizione dei regni nell'epilogo, la stessa nascita dell'erede maschio²⁴, ed ogni volta che abbia-

²³ La particolare brevità dell'indovinello dell'*Apolonio* rispetto alla fonte e alle versioni parallele è stata giustamente sottolineata (cfr. C. ed M. Alvar, *op. cit.*, pp. 139-140 e per il frammento francese anche Marden, *op. cit.*, I, pp. XLII-XLIII). L'*Historia* lo presenta in questa forma: *Scelere vehor, maternam carnem uescor, quaero fratrem meum, meae matris virum, uxoris meae filium non inuenio*. Che la *copla* 17 debba essere spostata in avanti prima della 22 per questioni di «sentido del relato» è assai opinabile (C. ed M. Alvar, *op. cit.*, p. 128).

²⁴ La nascita dell'erede nel corso dell'epilogo corona il risarcimento delle sventure e dei conflitti, come abbiamo detto nel paragrafo 8, ma sembra anche introdurre una nuova triade Apollonio-Luciana-figlio maschio da accostare alle altre composte ugualmente da due maschi (padre e pretendente) e una femmina (figlia). Mi pare evedente che l'aspetto politico (connesso al motivo dell'incesto in Antioco-Zaffira-Apollonio e al motivo civile corrispondente in Architrastre-Luciana-Apollonio ed in Apollonio-Tarsiana-Antinagora, cfr. ancora paragrafo 8) si ripropone in forma più pura nella triade padre-madre-figlio, senza più mascheramento dell'essenza della situazione edipica ed insieme senza più conflitto. Si noti che l'erede è richiesto nelle preghiere dal popolo (626). Notiamo ancora, al margine, come nel violento tessuto di questa conflittualità, i tre pro-

mo parlato di *queste*. Quest'aspetto si corrobora sia in relazione alle osservazioni della Lida alle quali si potrebbe aggiungere lo studio del motivo del denaro, sia esaminando l'idealismo politico che si manifesta nel rapporto di Apollonio con il popolo e con il consigli (rapporto che riguarda anche distintamente i suoi familiari) e più in generale il peso della volontà popolare nelle questioni dinastiche (di cui c'è traccia mi sembra in molte trame edipiche).

Sul versante del sapere è ancor meno necessario fornire ulteriori commenti, grazie anche ai precedenti studi sull'*Apolonio*. Abbiamo avuto modo di insistere sull'arte medica e ribadiamo qui il rilievo particolare dato all'arte della scrittura oltre che della parola e la relazione simbolica tra vita e scrittura, già accennantesi negli episodi della morte e della resurrezione di Luciana, ripresa in termini religiosi con finezza nell'epilogo e nel congedo, all'insegna del motivo retorico della *brevitas* (si veda sopra nota 13).

Per questa via porzioni relevantissime del testo e dei valori didattici che trasmette si vanno a collocare sul piano della sua struttura, nel senso detto all'inizio. Anche molti dei tratti semantici che abbiamo appena osservato in relazione ai contenuti politici e intellettuali funzionano, come avevamo già sparsamente potuto dire di altri, come motivi strettamente narrativi; va corrispondentemente notato che l'ordine medio-testuale delle sequenze modulari deve le sue regole secondo noi non ad una monotonia della *dispositio* ma ad una volontà di tessitura emblematica. Crediamo di aver mostrato inoltre come una certa dispersione dell'intreccio è consentita solo al livello delle scene, sottostando peraltro ad alcune regole, e come il livello delle

tagonisti abbiano rischiato la morte in un gioco potenzialmente assassino che si verifica sempre all'interno della triade: Apollonio rischia di essere ucciso da un padre, Luciana da una figlia, Tarsiana da una madre. Il gioco delle figure vicarie si sviluppa dunque in forma solida geometrica raccogliendo intorno a un unico centro disposizioni triangolari che descrivono i sottintesi e le periferie di questo racconto e che rinviano ad altri racconti. In questo senso va inteso anche il parallelismo tra la malattia di Zaffira (8) e quella di Luciana (197), da ricondurre a questo sottofondo mortale, e va compresa l'essenzialità della scienza medica che ha a che fare con amore e odio, vita e morte.

sequenze ricompatti tutte le variazioni minori in un'istanza unitaria senza cedimenti. Grazie all'articolazione di un modello narrativo che secondo noi è riferibile alla situazione edipica nei suoi stadi più precoci, è possibile individuare tre nuclei contenutistici significativamente connessi che si definiscono letterariamente come tema amoroso, politico ed intellettuale e che si inquadrano sullo sfondo simbolico della Trinità, evidenza certo interessante; unitariamente essi adeguano il livello simbolico a quello sintattico, generando — o rigenerando in termini che sono ancora in parte da studiare — la struttura narrativa del *Libro de Apolonio* come discorso significante²⁵. Da un punto di vista ermeneutico quest'opera, rappresentando nella sua discreta e considerevole bellezza un dramma edipico cristiano, offre la sua significazione al nostro intendimento in termini abbastanza ampi da giustificare, crediamo, un'operazione di lettura per certi versi attualizzante per altri versi rispettosa di una considerazione storicistica. Con questo studio vogliamo riaffermare la riferibilità del testo in quanto tale rispetto alla sua comprensione o pre-comprensione, e lasciare tuttavia in sospeso ma non messa da parte la questione della dimensione intertestuale che è nella storia e nella forma dell'opera.

²⁵ Che l'*Historia* abbia conosciuto uno stadio più primitivo o che provenga da più fonti non completamente assimilate dall'autore, idea di Goepp ripresa da Deyermond (vedi sopra nota 14), è questione da dimostrare; niente ci dice che una fonte, storica o presunta, sia per definizione coerente o più coerente di un testo che da essa derivi. La coerenza testuale, strutturale e semantica, può probabilmente variare di gradazione nel corso del tempo, perdersi e rinnovarsi anche radicalmente in base alle variazioni di pertinenza degli elementi che di volta in volta la costituiscono.

GIAMPIERO POSANI

TAVOLA E/O LETTO*

Peccò costei di gola o di lussuria?

(P. Aretino, *Dubbi amorosi*)

Cuocimi bollimi addentami... covami

(Patrizia Valduga, *Vieni...*)

Da una rapida incursione nel *Dictionnaire érotique* di Pierre Guiraud¹, ecco il corpo femminile — *bon morceau, morceau de roi* — miracolosamente convertito in un pomario di delizie, al cui centro si situa il *fruit d'amour*, o, più ampia metafora proposta alla voracità del coglitore e alle diligenti cure che lo circondano (*arroser*), l'intero *verger de Cypris: abricot, amande, figue, fraise(s), framboise(s), mandarines, noisette, oranges, pommes*. La donna-frutto² specializza e sublima la pulsione cannibalica, l'ingurgitante oralità che fonda la relazione sessuale come fame insaziabile, come sete inestinguibile: «On peut voir une forme de cannibalisme dans tout acte sexuel. Lévi-Strauss ne dit-il pas que manger et copuler sont une seule et

* Riproduce in questa sede la lezione introduttiva al corso «Gastrografie. La Voce e la Gola: frammenti di un discorso alimentare occidentale», da me professato nell'anno accademico 1983-84 presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli.

¹ Payot, Paris 1978.

² Più prosaicamente, il sesso maschile evoca varie verdure: *asperge* («Le membre viril — dont les femmes sont si friandes, et qu'elles sucent volontiers, avec la sauce blanche qui les accommode ordinairement» (A. Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*, 1864), *carotte, champignon, cornichon, panais* (= *carotte*), *pastenade* (= *carotte*).

même chose?»³. Polpa consumabile — più o meno acerba, più o meno matura —, la carne femminile commestibile si espande nelle dimensioni del banchetto offerto alla pluralità dei convitati: « La femme est donc, à elle seule, un festin. A l'exposition internationale du surréalisme de 1959-1960, était présentée une femme nue allongée sur une grande table, recouverte d'une nappe brodée, près de laquelle les convives sont installés. Rien ne manque, ni le vin, ni les cigarettes, ni même les chandelles. La femme est couverte de nourritures de toutes sortes; en particulier deux gros homards sont posés près de son sexe»⁴.

Le chele che si profilano a simboleggiare la vocazione pensile della vagina, quale emerge nel mito «straordinariamente persistente»⁵ della *vagina dentata*, (d)enunciano la complessità insostenibile della relazione donna-cibo (si pensi all'anoressia): alle radici stesse del corpo-alimento, oggetto del desiderio-appetito carnale, si delinea l'emblema di una voracità che congiunge inscindibilmente la vita e la morte, quella seconda, intima bocca⁶, priva di dentatura apparente⁷, che, varco aperto verso l'ignoto e i suoi misteri, pozzo⁸ insondabile, senza fondo, coagula nelle modeste dimensioni fisiche del buco l'infinito del vuoto, l'abissale vastità simbolica e immaginaria del nulla, luogo di inghiottimento (e di espulsione) dell'esistente.

«Le four est toujours chaud mais la pâte n'est pas toujours levée»⁹: il forno, la cui sacralità magica è stata rilevata da

³ X. Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, Paris 1971, p. 115.

⁴ *Ibid.*, pp. 117-118. Gambero (*crevette*), gambero d'acqua dolce (*écrevisse*), ostrica (*huître*), cozza (*moule*), sono designazioni del sesso della donna (mentre il generico *poisson*, con *anchois*, *anguille*, *gupon* (ghiozzo) e *merlan* (nasello), designa il pene) non prive di conseguenze a livello olfattivo (*sentir la marée*), gradevoli per gli amanti del *cunnilinctus* (*aimer la marée*).

⁵ W. Lederer, *Ginofobia: la paura delle donne*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 50.

⁶ Cfr. P. Guiraud, s.v. *bouche*.

⁷ Cfr. i versi del *Cabinet satyrique* citati da A. Delvau, s.v. *bouche d'en bas*.

⁸ Cfr. P. Guiraud, s.v. *puits d'amour*.

⁹ Bérolde de Verville, *Le Moyen de parvenir*. E ancora: «Avec sa pâte qui fut levée aussitôt que le four fut chaud». Cfr. A. Delvau, s.v. *viande de l'homme (la)*: «Son membre, dont les femmes sont si friandes et qu'elles mettent si volon-

Camporesi¹⁰, diventa l'emblema del perpetuo «fuoco» femminile in contrapposizione ai ritmi più blandi della fermentazione del desiderio maschile. Meno nobile, il corpo dell'uomo appare confinato nell'ambito della *charcuterie*. Il *Dictionnaire érotique* di A. Delvau sottolinea con scherzoso compiacimento l'ascendenza suina del membro virile¹¹:

andouille: «Le membre viril, dont les femmes sont si friandes, — elles qui aiment tant les cochonneries!»;

boudin, boudin blanc: «Le membre viril, — dont toutes les femmes voudraient bien avoir dix aunes dans le corps»;

cervelas: «Nom que donnent au vit la plupart des cuisinières; aussi bien que: *boudin, saucisson, andouille, bout de viande*, etc., selon la forme, la longueur ou la grosseur de l'objet, qui est un produit de la *cochonnerie*»;

couenne: «Le membre viril, — une cochonnerie»;

lard: «Le membre viril, que grignotent si volontiers ces charmantes souris qu'on appelle les femmes. Voyez: *Couenne, chair, viande*»;

saucisse.

Quell'elevatezza assente nella riduzione a *cochonaille*, il pene la recupera ampiamente nelle designazioni dello sperma, «nettare» prelibato offerto alla degustazione di entrambe le bocche femminili perennemente affamate e assetate: *confitures, crème, liqueur, manne céleste, orgeat, sauce, sirop, sucre*¹².

La gola precede la parola. Il suicidio di Vatel, il letto di morte di Carême (?!), ci dicono che è questione di vita o di

tiers cuire dans leur four avec son jus». Nella *Cantèda vintiquàtar* del poema *Il miele* di Tonino Guerra, la fica è «un fòuran ch'e'bréusa iniquèl» («un forno che brucia tutto»).

¹⁰ *Alimentazione folklore società*, Pratiche, Parma 1980, p. 18.

¹¹ Cfr. A. Delvau, s.v. *cochonneries*: «Le libertinage a emprunté beaucoup de termes à la charcuterie. (V. *langue fourrée, boudin, andouille, saucisse, vesie*, etc.), et cela se comprend du reste, χοιρος signifiant à la fois *cochon* et *con*».

¹² Cfr. le designazioni del pene come *bâton de sucre de pomme, berlingot* (= «bonbon en forme de losange, à base de sucre cuit et aromatisé», *Dictionnaire du français contemporain Larousse*), *sucre d'orge*. Da confrontare con le designazioni del clitoride: *berlingot, berlingue, bonbon, praline*. Va da sé che il trionfo dell'oralità si celebra nelle pratiche orali: *bouffer, brouter, croquer, dévorer, gober, manger*.

morte, che l'onore si gioca sul potere e sul sapere. Il gesto inaugurale della suzione installa la pulsione orale ai bordi della nascita quale *incipit* del gestuario amoroso. «Ti mangerei di baci!»: l'antropofagia immaginaria dell'innamorato vorace indica nell'assorbimento il culmine della logica dell'identità, che dal letto alla tavola il passo è breve, (si veda il rituale libertino e la sua variante sadiana). Antropomorfizzazione della natura morta o *morcellement* del volto umano negli elementi embricati di una natura morta: Arcimboldo ci suggerisce che l'occhio, meravigliosa macchina sinestetica, riproduce nel tempo dello sguardo la funzione alimentare in quanto esperienza dei limiti e della distanza: «ti mangerei con gli occhi!».

Accanto alla diade cibo-sesso, ecco profilarsi, terzo inquietante, l'ombra della Morte. Ne *La grande abbuffata*, alla cui *affiche* corre il pensiero, l'opulenta Andréa che dà il cambio alle prostitute, semblante materno assunto dall'angelo della morte¹³, presenza ai riti alimentari e sessuali di annientamento del quartetto maschile. Celebrazione del trionfo del flusso inarrestabile dell'inorganico che invade gli organismi ed enfatizza il ritmo consueto introiezione-deiezione, sottoponendo i corpi ad un iperbolico tentativo di assorbimento di sostanze, *La grande abbuffata*, storia di un'impossibile deglutizione e digestione del mondo, operazione di comprensione in cui alle circonvoluzione cerebrali si sostituiscono quelle intestinali, narra, situandoli nello spazio estraniato del luogo chiuso, nella metonimia suprema dell'universo uterino autosufficiente, i vani sforzi di appropriazione, da parte del corpo-macchina, di una materia inesauribile, fino all'*éclatement* che conclude l'aerofagia di Michel. Del resto, naufragare in un mare di merda può essere dolce, come sperimenta Gervaise nella sua progressiva coprofilia: «Même la saleté était un nid chaud où elle jouissait de s'accroupir» (*L'Assommoir*).

¹³ Che la Morte, figura di un'irriducibile alterità, vada ascritta grammaticalmente e simbolicamente al femminile appare ampiamente testimoniato: cfr. I. Magli, *Che cosa è la Morte? una femmina incinta*, «La Repubblica», 26 settembre 1978.

CARLO VECCE

ESERCIZI DI TRADUZIONE NELLA NAPOLI DEL RINASCIMENTO II - ALESSANDRO D'AFRODISIA, ALTILIO E GALATEO*

1. Una traduzione del *De fato* di Alessandro d'Afrodisia.

Nell'ampia messe di materiali conservati negli zibaldoni viennesi di Sannazaro emergono, come si è visto, alcuni saggi di traduzione, tra i quali l'esempio forse più rilevante è costituito dal frammento della I Olimpica di Pindaro. Del tutto diversa sembra la collocazione ideale di un altro esercizio, la traduzione latina dei primi capitoli del *De fato* di Alessandro d'Afrodisia presente nel codice Vindobonense latino 9477, ff. 91r-98r (ma la scrittura arriva fino al f. 94r), in fogli ripiegati al centro e raccolti in modo da formare un quaternione, dalle misure di mm. 110 × 295. La scrittura non è quella di Sannazaro: molto corsiva e veloce, dopo un inizio abbastanza regolare, in cui il copista cerca di sorvegliare la forma lunga della *d*, l'occhiello della *g*, la lunga *s* in fine di parola, diventa sempre più corrente, adottando forme cancelleresche per la *d*, la *s* in fine di parola, la *r*; numerose le abbreviazioni: il segno di contrazione o troncamento, all'inizio un breve svolazzo cal-

* Cfr. *Esercizi di traduzione nella Napoli del Rinascimento*, I. Sannazaro e Pindaro, in «A.I.O.N.-S.R.», XXXI,2, Napoli 1989, Brevi comunicazioni delle traduzioni da Alessandro d'Afrodisia compariranno, come *addenda*, nel *Catalogus Translationum et Commentariorum, Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, edd. P.O. Kristeller - F.E. Cranz, vol. VII, Washington 1990. Mi è grato ricordare i consigli di Riccardo Maisano e Virginia Brown.

ligrafico, diventa in seguito una veloce linea curva sulle sillabe interessate dall'abbreviazione. Questa trasformazione grafica nell'ambito della stesura di un medesimo testo denota comunque la mano di un umanista avvezzo alla veloce scrittura cancelleresca, alla pratica di segretario o funzionario presso la corte.

La traduzione non ha alcuna pretesa di esercizio stilistico, o di raggiungimento di una forma latina almeno scorrevole ed elegante, visto il carattere specifico di un testo filosofico arduo come il *De fato*: ma talvolta non ne raggiunge nemmeno la piena comprensione, preoccupata di restituire *ad verbum* la parola o la locuzione greca con l'equivalente latino, senza dimostrare ancora salde nozioni di sintassi. Ma, proprio per questo motivo, la traduzione assume un significato che in origine non si sarebbe affatto proposto: essa rende infatti fedelmente l'immagine dell'originale greco, riproducendone alla lettera lezioni particolari ed eventuali lacune. Appare utile allora presentarne il testo per il suo valore di testimonianza di un manoscritto greco probabilmente perduto¹.

¹ Si trascrive fedelmente il testo, senza intervenire su errori del traduttore, segnalando invece eventuali correzioni ed interventi nella prima fascia d'apparato, corredata se necessario del riferimento all'espressione greca corrispondente; nella seconda fascia d'apparato trova posto invece il confronto tra luoghi critici della traduzione e varianti della restante tradizione manoscritta e a stampa del *De fato*, in modo da situare stemmaticamente il testo greco utilizzato dal nostro traduttore. Quanto alla punteggiatura, introdotta soprattutto allo scopo di rendere più comprensibile l'abozzo di traduzione, mi sono servito delle edizioni di base per il *De fato* di Alessandro d'Afrodisia: *Alexandri Aphrodisiensis Praeter Commentaria Scripta minora, Pars II, Quaestiones. De fato. De mixtione*, ed. I. Bruns, (Supplementum Aristotelicum, vol. II, pars II), Berolini 1892, 164-212 (= Br); *Alexandre d'Aphrodise, Traité du destin*, ed. P. Thillet, Paris 1984 (i rinvii sono all'ed. Thillet = Th). Per le sigle riportate in apparato: V, Marciano gr. 258 (= 668) [del IX secolo, posseduto dal Bessarione, archetipo della tradizione umanistica]; B, Marciano gr. 261 (= 725) [s. XV, copia di V, sempre del Bessarione]; E, Modena Est III G 6 [s. XVI]; H, Copenhagen B.V.H. 88 Fabr. [s. XV]; a¹, ed. pr. Venezia 1534, Paolo Manuzio [curata da V. Trincavelli]; a², ed. Venezia 1536, B. Zanetti [curava dal Trincavelli su un testo diverso da a¹]; K, Vat. Urb. gr. 54 [copiato nel 1614 da Giuseppe di Creta; testo per lo più coincidente con quello di a²; riportiamo perciò in apparato solo le lezioni che si distaccano da a²].

Ἀλεξάνδρου ἀφροδισέως πρὸς τοὺς (αὐτοκράτορας) περὶ εἰμαρμένης καὶ τοῦ ἐφ' ἡμῖν. 1
 1. Esset quidem ex voto mihi, maximi per vos potentes Severe et Antone, ipsi constituto apud vos videre vos et salutare et gratiam agere pro quibus passus bene a vobis sepe nunc, semper contingens omnia quae rogavi cum testimonio que iustius esse contingere talia petens. 5
 Quum autem licet, etsi non presens aliquis sacris offerre potest, offerre ipsis undique et ubique et mictere dedicationes, quae non portare ipse possibilis est, confisus sum apud vos in dios potestate, et aliquas primicias vobis nostrorum fructuum dedicationem mictere proprissimam vobis dedicationum omnium. Quid enim utique magis proprium legitime philosophiam honorantibus et audentibus dedicamentum fiat libro promittente speculationem philosophicam? Continere librum opinionem Aristotelis quam habetur de fato et eo quod est in nobis, cuius philosophiae preses sum ex vestro testimonio preceptor ipsius preconizatus. Est autem nullius secundum circa philosophiam dommatum hoc dogma: hic enim ex ea usus ubique et in omnibus extenditur (non enim similiter circa he operationes se habent qui omnia ex necessitate et secundum fatum fieri crediderunt et quibus videtur fieri alique quae non omnino esse prepositas causas habent), inventio autem veritatis quae est in ipsa difficillima videtur in opinionum altera multa invicem testando manifestorum. Et quum aliquorum dogmatum demonstratio propter eam quae est ad similiter dicentes contraditionem fit magis dilucida (quorum in iis magis contra ipsum quid esset maius quam secundum Aristotelis opinionem dicere), faciam tractatus ad non similiter de iis dicentes, /91v/ ut in dictionum constitutione lucidius vobis verum fiat. Est autem nostrorum sermonum deliberatio non ad demonstrationem annuens, sed ad disquisitionem et doctrina propositorum magis speculativam, quam et vos in omnibus que operamini videre est prosequutos. Ne unam autem igitur operationem vestram est invenire, in qua phantasiam ante veritatem intencionem faciatis. Si autem aliquid per gradus contingentibus vobis hunc librum videretur qui diceretur clarius, rogo honorari et hoc ipso honore a vobis et scribi mihi de quesitis; meque enim facile omnia clara facere per unum librum hec preposita et quibus aliquis utitur ad demonstrationem horum. 20
 2. Equidem esse aliquid fatum et causam esse fieri aliqua secundum ipsum sufficienter hominum constituit opinio (non enim vacuum et inaduniens veritatis communis natura, secundum quam de quibusdam similiter opinantur invicem, quocumque horum non propter aliquas propositas opiniones ab ipsis propter salvare velle ad ipsas consequentiam sed tantum cogi dicere; propter quam causam Anaxagoras Olezumenius, et alia quorum ipsis naturalem philosophiam philosophati sunt non confutatus, indignus fide contratestatus, communi hominum opinioni de fato; dixit enim iste effectorum nihil fieri secundum fato, sed esse vacuum hoc nomen), quid igitur est fatum et in quibus, non universaliter solum non invicem omnes, sed neque communis hominum opinio sufficiens est istud denunciare. Non enim invicem omnes, neque ipse sibi aliquis de 25
 30
 35
 40
 45

- ipso semper eadem opinatur. Etenim ad tempora et circumstantes fortunas et de fato opinionem referunt. Quicumque enim ipsorum omnia secundum fatum fieri dicunt, fatum credunt /92r/ inrecusabilem aliquam causam esse et inevitabilem: sunt autem quibus non omnia qui fiunt fieri videtur secundum fatum, sed esse aliquas putant eorum quae fiunt et alias causas; sed non fatum ipsum firmum et inevitabile habere ponunt, sed fieri aliqua eorum qui fiunt secundum fatum fieri quae apta nata sunt, non secundum ipsum, sed propter parcam ut poetae dicunt, et
- 50
55
60
65
70
75
80
85
3. Quod quidem igitur causam aliquam fatum creatis esse dicunt omnes de fato dicentes aliquid, notum (ipsum tradunt et dicunt causam esse fiendi creata quemadmodum fiunt), quum autem multiplicata dicuntur cause, necessarium ad hoc... problema ambientibus primum suscipere, sub aliquem modum causarum opus ponere fatum; nihil enim eorum que multiplicata fiunt notum absque propria divisione dittum. Dividuntur autem creatorum cause in modos causarum quatuor, secundum quas causas Aristoteles ostendit. Causarum enim aliqua est efficiens, aliqua materie retinet rationem, est autem aliqua in iis et secundum formam causa; preter autem tres istas /92v/ est causa in iis et finis, cuius gratia et generatum fit. Et tot quidem causarum differentie. Quodcumque enim utique causa alicuius sit, sub harum aliqua causarum existens invenitur. Etenim nisi omnia procreata non superent numerum predictum.
- Notiora enim earum fiet differentia, si sub exemplo procreatorum aliquo videatur. Sit enim sub statua nobis causarum ostensa divisio. Statuae tanquam efficiens causa qui fecit artifex, quem statuefactorem vocamus, tanquam autem materia subiectum aes vel lapis vel quodcumque ab artifice figuratum secundum artem; causa enim et hoc fiendi et esse statuam. Est autem et forma in subiecto ab artifice et hoc statue causa, propter quod est forma discum tenens vel figura lanceam vibrans vel sub alia aliqua determinata figura. Non solum autem hec statue factionis causa est; nullus enim causarum factionis huius secunda finis non gratia facta est, vel honores cuiuspiam vel alicuius pietas aliqua. Sine enim hac causa nulla a primo statua fiet. Existentibus ergo causis tot et ad invicem divisionem habentibus cognitam fatum in iis efficientibus iustum utique numeremus analogiam suppletentem ad ea qui fiunt et hanc statue effectori artifice.
4. Hoc autem sic habente consequens utique esset de efficientibus causis facere sermonem. Sic enim erit notum, sive omnium quae fiunt opus fatum causam dicere sive opus aliis quibusdam preter hanc supponere tanquam existentibus efficientibus aliquorum causis. Omnium autem qui

- fiunt Aristoteles faciens divisionem quedam earum alicuius gratia fieri dicit intentionem aliquam eorum que fiunt propositum habentes faciente talia, quedam nullus. /93r/ Quecumque enim non secundum propositum aliquid a faciente fit, neque ad finem determinatum habet relationem, talia (qualia sunt festucarum aliquarum detentio et conversio et capillorum tactio et extensio et quecumque iis similia), quod quidem fiant talia notum, non tamen habet secundum finem et alicuius gratia causam. Quedam igitur que fiunt sine intentione et simpliciter facta, nullam rationalem habet divisionem, ad aliquid relationem habentium et alicuius que fiunt gratia quedam secundum naturam, quedam secundum rationem fiunt. Naturam enim causam habentia factionis secundum aliquos numeros et ordinem determinatum procedunt ad finem, in quo constituta fiendi desistunt, nisi aliquid eis obstans impeditive fiat secundum naturam eorum ad propositum finem via, sed que secundum rationem fiunt, habent finem. Nihil enim tanquam a casu fit eorum que secundum rationem fiunt, sed ad aliquam intentionem relatio omnibus eis. Sunt autem secundum rationem que sunt, quecumque ab facientibus talia fiunt rationantibus de ipsis et deliberantibus secundum quem utique finem fiant. Sic fiunt secundum artes, fiunt omnia, et secundum electionem, que differunt ab iis que fiunt natura, in eo quod huiusmodi fiunt in seipsis habent principium et causam ipsius factionis (hoc tale enim natura; et fiunt secundum ordinem quendam, non tam faciente talia natura similiter artibus imaginatione de iis utente), que autem fiunt secundum artem et electionem aliunde habent principium motus et causam facientum, sed in iis ipsius generationis ipsis facientis fit de ipsis imaginatio. Sunt igitur /93v/ in iis gratia alicuius factis et que a fortuna et a casu fieri credita, sic ab iis que principaliter causa alicuius differentia η in illis $\delta\tau$: omne ante finem quod fit, finis gratia fit, in iis autem que fiunt ante finem, alicuius gratia fit, accidit autem eis alius gratia factis tanquam finis hoc casualiter et a fortuna fieri dittum.
5. His autem se habentibus et omnibus que fiunt in his modis divisio consequens in iis videre, in quo modo causarum efficientium opus ponere fatum. Utrum in nullius gratia factis, vel hoc omnino inrationabile, semper enim ad finem aliquem fati nomine utimur, sed fatum dicentes fieri. Qua propter in gratia alicuius factis necesse est ponere fatum; et quum eorum in gratia alicuius fiunt aliqua secundum rationem aliqua secundum naturam fiunt, sive in ambobus ipsis fatum esse ponere, tanquam omnia que fiunt secundum fatum sit dicere vel in alterutro. Sed enim secundum rationem fiunt hoc videtur fieri secundum rationem in eo quod facientes talia et faciendi habere potestatem. Que autem a artifice fiunt secundum artem non propter necessitatis ab his fieri videtur (sic igitur unum quodque faciunt ipsi tanquam facere talia sunt habentes potestatem; amplius quo non inrationabile domum vel lectum secundum fatum dicere fieri vel lyram concordare?), et alia quorum electio domina (taliam autem sunt quecumque secundum virtutem et vicium operantur) /94r/ et talia in nobis esse dicitur. Si in nobis autem talia, quorum et
- 95
100
105
110
115
120
125
130
135

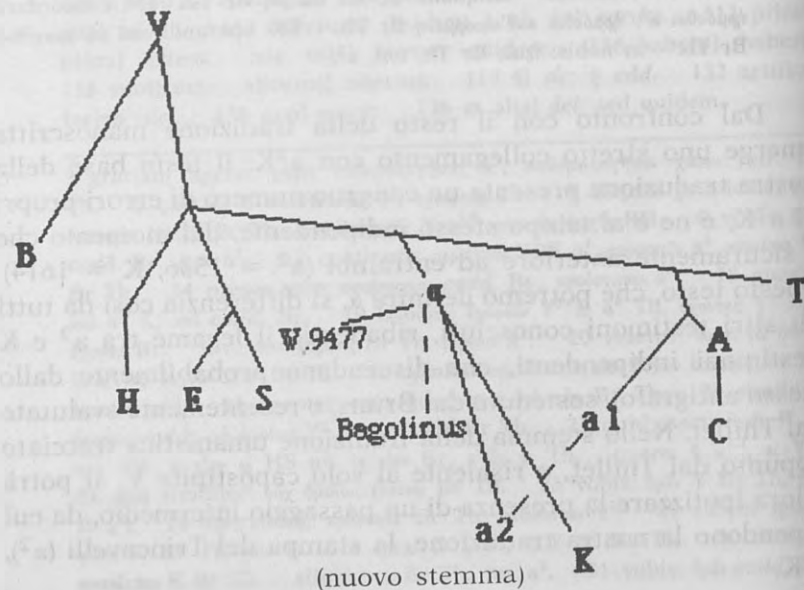
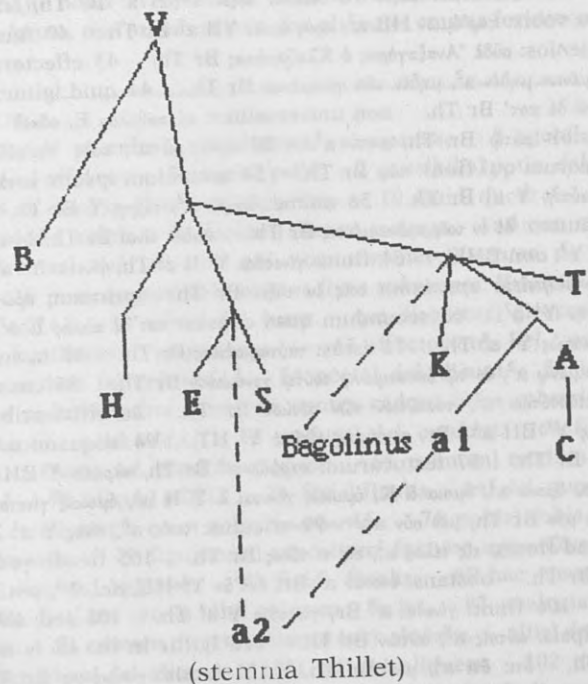
operari in nobis et operandi videntur domini, non possibili causam dicere fatum, non autem prima esse aliqua et causas forinsecus propositas //.

2 per vos potentes] prepotentes: αὐτοκράτορες. 3 agere] confiteri. 4 passus] affectus. 5 rogavi] petii. 7 possibilis] potis, *del.* poss.: ὁλόν τε. 8 in dios] in divinum: πρὸς τὸ θεῖον. 10 Quid] quod: τί. 14 preconizatus] *del.* celeb. 24 faciam] dicam: ποιήσομαι. ad non similiter de iis dicentes] *del.* ad eos qui non similiter dicentes de iis dicentes. 28 prosequutos] vel imitatos *linea subscripta*: ἐξηλωκότας. 30 aliquid] *add.i.l.* 31 vobis] *del.* hunc. qui diceretur] diceretur. clarius] familiaris: γνωριμώτερον. 43 effectorum] *del.* preditorum. 53 secundum fatum] *add.i.l.* 54 poete] *del.* dicunt. 56 ipsis anime contra cadunt] ipsius anime *an* contra cadunt *linea subscripta*. recte] *del.* bene. non] *add.i.l.* 63 tradunt] *del.* credunt. 64 fiendi] generandi. fiunt] *del.* generatur: γίνεται. 65 primum] modum. 66 sub] *add.i.l.* 70 aliqua] *add.i.l.* 71 finis] finalis. et] *del.* quod. 75 notiora enim] magis enim nota: γνωριμωτέρα. 76 nobis] vobis. ostensa] determinata. 79 figuratum] suppositum, factum: σχηματιζόμενον. 81 figura] forma: σχήματος. 83 finis] finalis. 85 hac causa nulla a primo... fiet] his causis nihil primum... faciet. 87 analogiam] similitudinem. 91 causam dicere] aitiastai (*sic*): αἰτιασθαι. aliis] *del.* aliquibus. 99 secundum] *del.* aliquem. 101 ad] *del.* aliquem. 102 naturam] *del.* habentia nam. 105 fiendi] *del.* existe; ut fiant *linea subscripta*. 107 a casu fit] contingat. 109 ratiocinantibus] considerantibus. utique] *add.i.l.* 112 differunt] dividunt. ab iis] eorum. 113 principium] artem. hoc tale] horum quidem. 116 habent] habere. 118 sunt] est. alicuius] alterius. 119 ἤ] *sic*: ἢ *edd.* 132 artifice] facien (*sic*). 135 quo] quum. 136 et alia] *del.* sed quidem.

3 gratiam agere: χάριν καθομολογήσαι a², καθομολογήσαι χάριν *rell.* Br Th. 5 que: ἥς Y a¹ Br, ὦν a², τοιαύτης Th. 8 aliquas primicias: τινα ἀπαρχὴν HEB² Br Th.; τινα ἀπαρχῆς Y a¹⁻²; τινα ἀπ'ἀρχῆς BH. 9 vobis: ὑμῖν *codd.* Br., ἡμῖν a². 12 continere: περιέχειν YBE a¹, περισκεῖν a², περιέχει B² Br Th. 14 preses sum: προϊσταμαι *codd.* Br., προϊσταται a². 18 quae: ἢ καὶ a² K, καὶ *codd.* Br. 19 habent: ἔχουσιν Y¹ E a² Th, ἔχοντες Y² BH, ἔχοντα Br. inventio: εὑρεσις Br Th, εὑρεσιν a². 20 videtur: δοχεῖ τῶ δοκεῖν E a², τῶ δοχεῖν Y a¹ Br Th. in opinionum altera: τῶν δοξῶν ἑκατέρᾳ Br Th, ἑκατέρᾳ a¹⁻². 21 propter eam quae est: διὰ τὴν Br Th. 22 similiter: ὁμοίως *codd.*, μὴ ὁμοίως Y² (*in ras.*) a¹⁻² Br Th. 23 quid esset: τί εἴη K, τί εἰεν YB, τί εἰεν εἰ HS a²; τε εἰεν Br, τ'εἴη τι Th. quam: ἢ a¹⁻², εἰ YH. 24 non similiter: οὐχ ὁμοίως ἐκείνῳ Br Th. 25 vobis: ὑμῖν Y Br Th, ἡμῖν B a². 28 operamini: πράσσετε Br Th, πράσσεται a². 29 autem igitur: γοῦν K Br Th, οὖν E. in qua: ἐν ἣ a², ἣ Y a¹ Br Th. 30 faciatis: πεποιήται K Br Th. aliquid: τι Br Th; *om.* a². 31 vobis: ὑμῖν *codd.* Br.,

ἡμῖν a². videretur: δόξει a², δεῖσθαι δόξει Y² B a¹ Br Th, δεῖσθαι δόξει Y¹. 32 a vobis: παρ'ὑμῶν HE a², πρὸς ὑμῶν YB a¹ Br Th. 40 Anaxagoras Olezumenios: οὐδὲ Ἀναξαγόρας ὁ Κλαζομένιος Br Th. 43 effectorum nihil: τῶν γινόμενων μηδὲν a², μηδὲν τῶν γινόμενων Br Th. 44 quid igitur: τί δὴ ποτ' οὖν a², τί δὲ ποτ' Br Th. non universaliter: οὐ καθόλου E, οὐκεθ' Y, οὐκετι a¹⁻². 46 sibi: αὐτῷ Br Th, *om.* a². 50 non: οὐ a², οὐδε Y, οὐδὲ a¹ Br Th. 51 eorum qui fiunt: τῶν Br Th. 54 secundum ipsum: κατὰ παύτην H a², κατ'αὐτὴν Y a¹ Br Th. 56 anime: ψυχῆς a², τύχης Y Br Th, τοῖς ψυχῶς K. 57 autem: δὲ ἐν τοῖς προκειμένοις Br Th. esse: εἶναι Br Th, ὦν εἶναι *codd.* (ὦν *del.* Y², *om.* BHE). 64 fiunt: γίνεσθαι Y¹ B a² Th, γίνεται Y² a¹ Br. 65 ad hoc (*sequitur spacium*): τοῖς ἐν τάξει Br Th. primum: πρώτων Y² B a¹, πρώτην Y¹ a². 68 secundum quas causas: κατ'ἄς αἰτίας E a², κατὼς αἰτίας Y¹, κατὼς Y² a¹ Th. 71 istas: ταύτας αἰτίας Br Th. 80 in subiecto: ἐν τῷ ὑποκειμένῳ a², ἐν τῷ ὑποκειμένῳ τούτῳ γενόμενον Br Th. 85 causis tot: αἰτίων τῶν τοσοῦτων a², τοσοῦτων τῶν αἰτίων Br Th. 86 efficientibus: ποιητικοῖς αἰτίοις Y¹ BH a¹⁻² Br, τοιοῦτοις αἰτίοις Y² HT. 94 aliquam: τινα a², τινα καὶ τέλος Br Th. 97 festucarum: καρφῶν a² Br Th, καρπῶν Y BH a¹. 98 similia, ὅμοια a², ὅμοια ἄ K, ὁμοίως γίνεται ἄ Y H a¹, ὁμοίως γίνεται Th. quidem: μὲν Br Th, μὲν οὖν a². 99 alicuius: τινὸς a², τίνος Y a¹ Br, τίνος Th. 104 ad finem: εἰς τέλος a², εἰς τι τέλος Br Th. 105 fiendi: γενέσθαι a², γίνεσθαι Br Th. obstans: ἐστὼν a² Br, ἐστ'ἂν Y¹ HE, *del.* Y², *om.* B a¹, ποτ'ἂν Th. 106 fiunt: γίνεται a² Br, γίνεσθαι Y a¹ Th. 108 sed: ἀλλ'οὐκ Br Th. 110 ipsis: αὐτοῖς a², αὐτῶν Br Th. 118 igitur in iis: οὖν ἐν τοῖς a², ἐν τοῖς Br Th. ὅτι: ὅτι a², μὲν Br Th. 121 factis: γινόμενοις Br Th, γινόμενων γινόμενοις E a². 125 fatum: εἰμαρμένη ἀναγκαῖον Br Th. 134 ipsi: αὐτοὶ a², αὐτῶν Y a¹ Br Th. tanquam: ὡς καὶ τοῦ μὴ Br Th. 136 concordare: ἡρμόσθαι a², ἡρμόσθαι καθ'εἰμαρμένη Br Th. 139 operandi: τοῦ μὴ πραχθῆναι Br Th. in nobis: ἡμεῖς Br Th, *om.* a².

Dal confronto con il resto della tradizione manoscritta emerge uno stretto collegamento con a²K: il testo base della nostra traduzione presenta un congruo numero di errori propri di a²K, e ne è al tempo stesso indipendente, dal momento che è sicuramente anteriore ad entrambi (a² = 1536, K = 1614). Questo testo, che potremo definire α, si differenzia così da tutti gli altri testimoni conosciuti, ribadendo il legame tra a² e K (testimoni indipendenti, che discendono probabilmente dallo stesso antografo), sostenuto dal Bruns, e recentemente svalutato dal Thillet. Nello stemma della tradizione umanistica tracciato appunto dal Thillet, e risalente al solo capostipite V, si potrà allora ipotizzare la presenza di un passaggio intermedio, da cui dipendono la nostra traduzione, la stampa del Trincavelli (a²), e K.



In conclusione quest'abbozzo di traduzione, più che un episodio isolato, andrebbe correttamente inteso solo in relazione al problema più ampio della trasmissione e dell'intelligenza delle opere di Alessandro d'Afrodisia: testi di punta dell'aristotelismo tra medioevo e umanesimo, destinati ad alterne vicende di caduta e risveglio di interesse². Come è noto, pochi erano i testi d'Alessandro disponibili nell'età della Scolastica, che ebbe comunque il merito di riportarli nel novero delle letture filosofiche: circolavano il *De intellectu*, tradotto dall'arabo, il commento sui *Meteorologica* (tradotto nel 1260) e sul *De sensu* (tradotto nel 1265), mentre una traduzione dal greco del *De fato* si attribuisce con sicurezza allo stesso Guglielmo di Moerbeke³. Poi, fino al tardo umanesimo Alessandro scompare, né riesce ad appassionare gli umanisti, almeno fino al risveglio dell'aristotelismo tra la Venezia di Ermolao Barbaro e l'ultima fase del magistero di Poliziano. Girolamo Donato traduce il *De anima I* tra 1489 e 1495 (ed. Brixiae, Bern. de Papiis 1495), come ricorda in una lettera al Poliziano del marzo 1490⁴, Giorgio Valla si occupa del *De febribus* (ed. Venetiae, Simone Bevilacqua 1498) e dei *Problemata* (ed. Venetiae, Ant. de Strata 1488)⁵, già affrontati da Teodoro Gaza entro il 1453 (ed. Aldo 1504)⁶, e tradotti poi, nel I libro, dal Poliziano (ed. da Pietro Crinito in *Opera*, Venetiae, Aldus 1498)⁷; e momento fondamentale per la diffusione del testo greco sarà l'edizione aldina, stampata a Venezia tra 1513 e 1536, con l'eccezione del commento alla *Metafisica*.

Il *De fato*, tradotto dal Moerbeke, avrà una sua fortuna par-

² F.E. Cranz, *Alexander Aphrodisiensis*, in *Catalogus Translationum et Commentariorum*, I, Washington 1960, 77-135 (= CTC I); *Addenda*, in *Catalogus...*, II, Washington 1971, 411-22 (= CTC II); P. Thillet, *La tradition du texte du De fato d'Alexandre d'Aphrodise*, «Revue d'histoire des textes», 12-13 (1982-1983), 13-56.

³ Alexandre d'Aphrodise, *De fato ad imperatores*, ed. P. Thillet, Paris 1984.

⁴ Angelus Politianus, *Opera omnia*, Basileae 1553, 26; CTC I, 85.

⁵ CTC I, 125, 130-32.

⁶ CTC I, 127-30.

⁷ CTC I, 132-34: la traduzione del Poliziano fu anteriore al 1478.

ticolare nel Cinquecento per le discussioni su determinismo e libera volontà, a partire dal *De fato* del Pomponazzi⁸, diffondendosi in varie traduzioni a stampa, delle quali la prima fu quella di Girolamo Bagolino, stampata a Verona nel 1516, e ancora a Venezia nel 1541⁹.

Ma si possono ricostruire tentativi anteriori, come l'anonima traduzione del manoscritto Thomson, copiato a Venezia nel 1491 nell'ambiente di Girolamo Donato, che pure avrebbe provato una sua versione¹⁰. I fogli del Vindobonense 9477 costituiscono quindi, insieme al manoscritto Thomson, l'unico esempio documentato di traduzione umanistica del *De fato* prima delle stampe: un bilancio non entusiasmante, se si considera, sul versante del testo greco, la buona tenuta della diffusione manoscritta umanistica, interamente dipendente dal Marciano gr. 258 (= 668), del IX secolo, appartenuto al Bessarione, come anche la sua copia diretta, il Marciano gr. 261.

La nostra traduzione, conservata in uno zibaldone del San-

⁸ Petri Pomponatii *Libri quinque De Fato, De Libero Arbitrio, et De Praedestinatione*, ed R. Lemay, Lugano 1957. Cfr. P.O. Kristeller, *Two unpublished questions on the soul of Pietro Pomponazzi*, «Mediaevalia et Humanistica», 9 (1955), 76-101.

⁹ La prima edizione fu curata dallo stesso autore, e stampata a Verona nel 1516 da Andrea Benedetto, con un'interessante prefazione a Giovanni Battista Spinelli, conte di Cariatì e allora governatore cesareo di Verona (già protettore di letterati meridionali, come Tristano Caracciolo, e Antonio Galateo, che gli dedicò il *De situ Japigiae*; ma sul Galateo vedi più avanti); per il testo della prefazione, Pomponatii *Libri quinque De Fato...*, 458-61; F.E. Cranz, *The Prefaces to the Greek Editions and Latin Translations of Alexander of Aphrodisias 1450 to 1575*, «American Philosophical Society. Proceedings», 102 (1958), 510-46. Il Bagolino, umanista e filosofo veronese, insegnò a Padova in qualità di *explicator philosophiae ordinariae*, e forse a Bologna; morì intorno al 1540, e il figlio Giambattista Bagolino curò e rivide personalmente la seconda edizione delle traduzioni del padre nel 1541, a Venezia, presso Girolamo Scoto. Sul Bagolino, G.M. Mazzucchelli, *Gli Scrittori d'Italia*, II, Brescia 1763, 65-66; S. Maffei, *Verona illustrata*, p. II, vol. III, Milano 1825, 307-308; A. Riccoboni, *De Gymnasio Patavino*, Patavii 1592, 21-23. Altre traduzioni de *De fato* si ebbero poi a cura di Gentiano Hervet d'Orléans (1499-1584), umanista francese che era stato a Roma negli anni '30 con Reginald Pole, e che pubblicò la sua traduzione nel 1544 a Lione; e di Hugo Grotius (Amsterdam 1648): v. CTC I, 108-110.

¹⁰ CTC II, 415-417.

nazaro, appartiene probabilmente al medesimo *milieu* dell'umanista napoletano. Ora, tra il f. 93v e 94r è inserito un foglio più piccolo, numerato 93a, che dà indicazioni preziose sull'identità del traduttore.

1. Σέργιος ἀλιτίλιω εὐπράττειν. φανερόν ἐστιν ὃν τρόπον ὑμῖν γινώριμον, τὸν θεὸν αἰτίαν τῶν γινομένων εἶναι, οὐχὶ δὲ τὴν εἰμαρμένην, ὡς τοῖς φιλοσοφοῦσιν δοκεῖ· δι' ἣν αἰτίαν πιστεύε σὺ ἓνα παντοκράτορα, ὡς καὶ ἐγὼ καὶ ἅπαντες οἱ πιστοὶ χριστιανοὶ πιστεύομεν. ἔρρωσο. εὐπρέπεια μου.

2. Σέργιος ἀλιτίλιω εὐ πράττειν. φανερόν ἐστιν, οἷαν ὑμεῖς οἰδάτε, ὅτι ὁ θεὸς αἰτία τῶν αἰτιατῶν, οὐχὶ δὲ ἡ εἰμαρμένη, διὰ τισι τῶν φιλοσόφων δοκεῖ· οὐν πιστεύε εἰς ἓνα θεόν ποιητὴν πάντων, ὡσπερ πιστεύω ἐγὼ καὶ πάντες οἱ ὀρθόδοξοι χριστιανοί.

1. ὁ Σέργιος τῷ ἀλιτίλιω. φανερόν μὲν. γινομένων: κοῖτ. γενομένων τε. μὲν εἰς ἓνα. αὐτὸν παντοκράτορα. ὡς τε.

2. φανερόν ἐστιν: κοῖτ. σαφές ἐστι.

Si tratta evidentemente di un minimo esercizio di greco, com'era usuale all'epoca, condotto su un abbozzo fittizio di lettera, probabilmente dettata prima in latino dal maestro all'allievo che traduceva, poi scritta correttamente dal maestro. Delle due scritture greche, la prima, quella dell'allievo, è la stessa del traduttore del *De fato*. In più, la letterina ha una curiosa attinenza col contenuto del *De fato*, opponendo, alla fallace opinione di quei filosofi che intendono il fato come causa prima degli eventi terreni, una più ortodossa concezione cristiana: ed è costruita con vocaboli appena appresi dal parallelo esercizio di traduzione, come ὃν τρόπον (3:4,23) (tradotto *quemadmodum*; corretto dal maestro con οἷαν); γινώριμον (3:4,22) (tradotto *notum*, tradotto dal maestro con οἰδάτε); γινομένων (3:5,1) (tradotto *creatorum cause*, corretto dal maestro con αἰτία τῶν αἰτιατῶν).

Σέργιος Ἀλιτίλιω: l'allievo è senza dubbio Gabriele Altilio, l'umanista amico del Pontano e del Sannazaro, e del quale è in effetti nota solo l'attività di poeta alla corte aragonese¹¹. Sua

¹¹ Nato entro il 1440 a Caggiano (oggi in provincia di Salerno), fu strettamente legato alla corte aragonese di Napoli, al servizio di Alfonso duca di Calabria; fu in particolare precettore di Ferrandino, e suo segretario nel breve

è la scrittura, come risulta dal confronto con gli abbozzi autografi dei *carmina* nel Vindobonense 9977, e pienamente comprensibile è, come abbiamo già riscontrato, l'approdo di tante sue carte, dopo la sua morte (1501), nello scrittoio dell'amico Sannazaro. Ma singolare è apprendere che maestro di greco fu tal Σέργιος, che in area umanistica napoletana può voler dire solo Sergio Stiso da Zollino, il dotto grecista salentino intermediario tra la cultura greca di Terra d'Otranto e gli intellettuali meridionali; e attivo conservatore di quella cultura, se esercitò l'insegnamento del greco a Lecce, dove ebbe come allievo Aulo Giano Parrasio, nel 1483 e nel 1495¹². Sue sono le copie di Quinto Smirneo e Colluto che arrivarono al Parrasio (Napoli, Biblioteca Nazionale, II F 10 e II F 17), per suo tramite il secondo testo giunse anche, a Messina, a Costantino Lascaris, che lo fece trascrivere nel 1498 nel Vaticano greco 1351¹³. La

periodo di regno (1494-1496); nominato vescovo di Policastro nel 1493, morì nel 1501, lasciando inedita una cospicua produzione poetica in latino, che fu in minima parte pubblicata a partire dal 1528, per lo più in coda a edizioni del Sannazaro. Cfr. E. Percopo, *Nuovi documenti su gli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi*, XI. *Gabriele Altilio*, «Archivio storico per le province napoletane», 19 (1894), 561-74; F. Nicolini, *Altilio, Gabriele*, in *Dizionario biografico degli italiani*, II, Roma 1960, 565-66. Moderne ma non affidabili edizioni sono G. Altilli *Carmina*, ed. E. d'Angelo, Napoli 1914; G. Altilio, *Poesie*, ed. G. Lamatina, Salerno 1978; un'analisi della tradizione manoscritta e a stampa in M.T. Luppino, *La tradizione manoscritta e a stampa dei Carmina di Gabriele Altilio*, «Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale. Quaderni», 2 (1985), 49-78.

¹² F. Lo Parco, *Sergio Stiso grecista italiota e accademico pontaniano del secolo XVI*, «Atti dell'Accademia Pontaniana», 49 (1919), 217-36; A. Jacob, *Sergio Stiso de Zollino et Nicola Petreo de Curzola. A propos d'une lettre du Vat. gr. 1019*, in *Bisanzio e l'Italia. Raccolta di studi in memoria di Agostino Pertusi*, Milano 1982, 154-68. Nacque intorno al 1458, frequentando probabilmente il ginnasio di Nardò, e poi il cenobio basiliano di San Nicola di Casole presso Otranto; il Parrasio ricorda le sue lezioni di greco, a Lecce, nella *Apologia Iani contra obrectatores*, stampata dopo l'edizione curata dallo stesso Parrasio di Claudiani *Proserpinae raptus*, Mediolani, I.A. Schinzenzeler, 28.8.1505, ff.c.ii.r. e A.vi.v.

¹³ Entrambi i testi provenivano da Casole; v. F. Vian, *Histoire de la tradition manuscrite de Quintus de Smyrne*, Paris 1959, 77; Quintus de Smyrne, *La suite d'Homère*, ed. F. Vian, Paris 1963; E. Livrea, *Colluto. Il ratto di Elena*, Bologna 1968, XXX, XXXVIII-XXXIX; Jacob, *Sergio Stiso...*, 165.

sua ricca biblioteca pugliese fu visitata verso il 1492 da Giano Lascaris, che tornava dall'Oriente dopo un viaggio di ricerca di codici per conto dei Medici, e che lasciò un elenco dei manoscritti più importanti, autori classici e testi filosofici¹⁴: Proclo, Filopono, Galeno, Tolomeo, Ermete Trismegisto, e un volume appunto di Alessandro d'Afrodizia: 'Αλεξάνδρου Ἀφροδισιεύς εἰς τοὺς σοφιστικὸς ἐλέγχους; probabilmente lo stesso codice (considerata la provenienza di altri testi come Quinto Smirneo e Colluto) che risultava già uscito in prestito dal monastero di San Nicola di Casole: «ὁ νοτάριος /// παρ' ἐμοῦ ἱερομονάχου Βλασίου τὸν Ἀριστοφάνην καὶ τοὺς Σοφιστικὸς Ἑλλέγγους τοῦ Ἀριστοτέλους διὰ προστάξεως τοῦ ἡγουμ(ένου)»¹⁵.

Contatti privilegiati tra Altilio e Stiso saranno avvenuti all'epoca in cui il primo, divenuto precettore di Ferrandino, ebbe l'occasione di visitare le Puglie, nel 1485 e nel 1492¹⁶: intorno

¹⁴ K.K. Müller, *Neue Mittheilungen über Janos Laskaris und die Mediceische Bibliothek*, «Zentralblatt für Bibliothekswesen», 1 (1884), 402-403. Sul Lascaris v. almeno, per una necessaria introduzione, E. Legrand, *Bibliographie hellénique*, I, Paris 1885, CXXXI-CLXXI; P. de Nolhac, *Inventaire des manuscrits grecs de Janus Lascaris*, «Mélanges de l'École Française de Rome», 6 (1886), 251-74; e in particolare gli attenti studi di Anna Meschini Pontani: A. Meschini, *Il codice Barb. gr. 123 e Giano Laskaris*, «Rivista di filologia classica», 103 (1975), 56-70; I. Laskaris, *Epigrammi greci*, ed. A. Meschini, Padova 1976; A. Meschini, *La prolusione fiorentina di Giano Laskaris*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. III-1, Firenze 1983, 69-113; A. Pontani, *Paralipomeni dei Turcica: gli scritti di Giano Lascaris per la crociata contro i Turchi*, «Römische Historische Mitteilungen», 27 (1985), 213-338. Cfr. anche, per l'influenza sull'umanesimo francese, S. Gentile, *Giano Lascaris, Germain de Ganay e la «prisca theologia» in Francia*, «Rinascimento», s. II, 26 (1986), 51-76; C. Vecce, *Iacopo Sannazaro in Francia*, Padova 1988, 11-13, 26-29.

¹⁵ H. Omont, *Le Typicon de Saint Nicolas de Casole près d'Otrante. Notice du ms. C III 17 de Turin*, «Revue des études grecques», 33 (1890), 381-91 (= 389-90). Secondo la suggestiva ipotesi di M. Gigante, il νοτάριος lettore di Aristofane e Aristotele sarebbe lo stesso Giovanni Grasso, poeta otrantino in relazione con Casole e con Nicola Nettario: *Poeti bizantini di Terra d'Otranto nel secolo XIII*, a c. di M. Gigante, Napoli 1979, 49. Per altra bibliografia su Casole, v. più avanti.

¹⁶ In particolare, tra gennaio e febbraio del 1492 l'Altilio fu in Puglia con Ferrandino: e lo troviamo in contatto con un altro illustre personaggio dell'umanesimo meridionale, appassionato di testi filosofici greci, Andrea Matteo Aquaviva, che gli aveva consegnato, per Ferrandino, 200 ducati d'oro: v. Percopo, *Nuovi documenti...*, 562-63, 574.

a quelle date si porrà anche il tempo più probabile della traduzione di Alessandro d'Afrodisia, sulla base d'un codice greco di Sergio Stiso. Verrebbe allora da interrogarsi sugli effetti che tale circolazione di testi filosofici poteva indurre: ad esempio in Pontano, che pure s'avvicina alle questioni *de fato* in opere come il *De prudentia* e il *De fortuna*, per quanto risulti improbabile la proposizione di una conoscenza diretta di Alessandro d'Afrodisia. Nel *De fortuna* in particolare s'incontra una breve digressione *de fato*, il capitolo XVIII del I libro, *De necessitate ac fato*, ove prevale la preoccupazione di restare nei limiti di un'ortodossia filosofica e religiosa¹⁷.

Qua de re dicturi, ut christiani, nullo modo sumus, ut qui ad dei voluntatem ac sententiam eamque prorsus incognitam cuncta referamus, cui parendum aequo etiam sit animo, quippe cuius decreta omnia plena sunt sapientiae, iustitiae, aequitatis. Sed quoniam haec ipsa de veteris philosophiae hausta sunt fontibus, pro veterum ea philosophorum opinionibus ac sentiis prosequemur, venia tamen ante nostris ab hominibus ac sacerdotibus impetrata.

Il capitolo successivo (XIX), *Quid veteres de fato senserint ac necessitate*¹⁸, tace quindi sul nome di Alessandro, mentre fa quelli di Posidonio, Talete, Parmenide, Democrito, Empedocle, Eraclito, Crisippo, scivolando così, nel cap. XX, ad un ritorno deciso all'opinione platonica. Ancora nel libro III si discutono le proposizioni *Alia fato provenire, alia contingenter*¹⁹, e *Fortunam fato famulari*²⁰, affrontata quest'ultima con un consistente bagaglio di citazioni da Tommaso d'Aquino.

Alessandro d'Afrodisia è dunque volutamente lasciato in disparte: ma sembra che al suo posto s'inserisca un altro *author de fato*, nel medesimo capitolo *De necessitate ac fato*, unica dichiarata fonte pontaniana sull'argomento²¹.

¹⁷ Per le seguenti citazioni di testi pontaniani, Ioannis Ioviani Pontani *Opera omnia soluta oratione composita*, Venetiis in aedibus Aldi, 1518-1519; per questo luogo, vol. I, f. 271v.

¹⁸ Pontani *Opera*, I, f. 271v.

¹⁹ Pontani *Opera*, I, ff. 301v-302r.

²⁰ Pontani *Opera*, I, ff. 302v-304r.

²¹ Pontani *Opera*, I, f. 271r.

Quamobrem quoniam paulo ante in fati mentionem incidimus ac necessitatis, de utraque pauca si disseruero haudquaquam videbor temere ad haec ipsa de fortuna disputans divertisse, cum et ipsa fortuna videri possit fati ipsius sive executrix sive ministra. Cuius opinionis quod vel authorem habeam Antonium Galateum, vel quae verecundia est eius socium, non poenituerit me sive authoris sive socii, tum propter studiorum horum summam ac singularem quae in eo est cognitionem, tum propter rerum peripateticarum acutissimas pariter ac solertissimas indagaciones.

La testimonianza del Pontano ci riporta ancora una volta al nome di Antonio De Ferrariis detto il Galateo (1448-1517)²², l'umanista salentino che raccolse in modo originale, e talvolta personale, ma niente affatto limitato, la lezione del rinascimento delle lettere a Napoli e nel Mezzogiorno d'Italia, accostandola a nuove proprie esperienze culturali: come quella del greco, appreso dai primi studi nella terra d'origine, nel ginnasio di Nardò, nel cenobio italo-greco di Casole presso Otranto.

2. Tra Galateo ed Ermolao Barbaro.

Il Galateo appare al Pontano, prima d'ogni altro riferimento a fonti classiche, autorità indiscussa nella questione *de fato*, anzi, più esattamente, anello di mediazione nei confronti

²² Bibliografia sul Galateo: P. Andrioli Nemola, *Catalogo delle opere di Antonio De Ferrariis (Galateo)*, Lecce 1982; cfr. per alcuni contributi di carattere generale M. Santoro, *Scienza e humanitas nell'opera del Galateo*, «La Zagaglia», 2 (1960), fasc. 5, pp. 25-40, fasc. 6, pp. 50-63; F. Tateo, *Cultura e poesia nel Mezzogiorno dal Pontano al Marullo*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, III-2, Bari 1972, 520-28; C. Griggio, *De Ferrariis, Antonio detto il Galateo*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, Torino 1986²; F. Tateo, *La raccolta delle epistole di Antonio De Ferrariis Galateo*, in *Acta Conventus Neolatini Guelpherbytani* (Wolfenbüttel 12-16.8.1985), Binghamton-New York 1988, 551-62. I testi s'intendono citati da A. De Ferrariis Galateo, *Epistole*, ed. A. Altamura, Lecce 1959 (= Galateo, *Epistole*); *La Giapigia e varii opuscoli di Antonio De Ferrariis detto il Galateo*, voll. I-IV, in *Collana di opere scelte edite e inedite di Scrittori di Terra d'Otranto*, diretta da S. Grande, voll. II, III, IV, XVIII, Lecce 1867-1871 (= Galateo, *Opere*, I-IV); e rivisti e corretti, ove occorre, sull'autografo del Galateo, Vaticano Latino 7584.

di una tradizione filosofica di matrice aristotelica, attinta direttamente ai testi greci, ai commenti antichi, Temistio e Alessandro d'Afrodisia. E proprio di Alessandro aveva tentato una serie di traduzioni, come ricorda in una celebre lettera ad Ermolao Barbaro, in risposta della dedica, da parte dell'umanista veneziano, della traduzione di Temistio del commento della *Fisica* di Aristotele: «Volui et ego experiri ingeniolium meum: sunt anni fere septem (cum multo celerius elephanti pariant!) quod Aphrodisiensem Alexandrum in Meteorologica Aristotelis et eundem Περὶ εἰμαρμένης πρὸς τοὺς αὐτοκράτορας Σεβήρων καὶ Ἀνωεινον et eiusdem Τὰ προβλήματα necnon et Galenum Περὶ ἰστωρίας φιλοσόφων (interpretari conatus sum)»²³.

Il contatto col Barbaro rappresenta in verità uno dei punti nodali della formazione del Galateo, con influenze notevoli nello sviluppo della cultura umanistica meridionale, attenta alle conquiste del pensiero filosofico. La dedica della traduzione di Temistio, compiuta nel 1480, apparve nell'edizione condotta a Treviso per il 15 febbraio 1481: dovette essere di poco posteriore al ricevimento della copia di dedica la risposta del Galateo (non sappiamo poi quanto rimaneggiata nel progetto di unificazione e pubblicazione dell'epistolario, nel Vaticano latino 7584, testimonianza dei tardi anni galateani), e quegli *anni fere septem* ci riportano circa al 1474, al periodo che Galateo trascorse nell'Italia settentrionale, tra il Veneto e Ferrara, ove conseguì il *Privilegium in artibus et medicinae* (3 agosto 1474). Forse in quel periodo riuscì, per pochi giorni, a vedere Venezia, la città che era destinata a restare, nella sua opera, modello insuperato di buon governo e di civiltà, nuova Atene, mito della rinascenza delle lettere e dell'umanità: «Ego, sunt fere viginti quinque annis, paucis diebus Venetiis moratus sum», ricorda nell'epistola ad Alvise Loredan *De laudibus Venetiarum*, databile al 1500-1501, altro documento dell'amicizia col Barbaro, il cui nome figura inserito al posto d'onore in una lista di dotti veneziani: «Hermolaum Barbarum et audivi et vidi, quo cum Neapoli per biennium coniunctissime vixi, ille amavit me unice, inscripsit mihi interpretationem

²³ Galateo, *Epistole*, 85-96 (= 88).

suam in Themistii paraphrasim in librum Physicae Aristotelis»²⁴.

Una nuova lettera ad Ermolao, recentemente rinvenuta tra le carte di Michele Arditi, databile al 1493, confermerebbe la relazione tra i due umanisti fino al tempo delle *Castigationes plinianaе*, stampate a Roma entro il 13 febbraio 1493, e subito inviate al Galateo²⁵. Si aprirebbe un nuovo capitolo (al di là dei confini di questo studio) dei rapporti tra Barbaro e gli accademici pontaniani, nel periodo della permanenza quasi forzata del veneziano a Roma, dal 1490 al 1494, anno della sua morte, ricordando il Galateo le sortite romane di altri umanisti: «Se profundere saltem potuerunt nonnulli ex academiis nostris consodalibus, atque in primis Iovianus, ille noster vere eiusdem academiis parens, istuc missus magnis de rebus; quemadmodum illi ipsi ex urbe nuper ad nos redeuntes mihi renuntiarunt de rebus tuis deque totius vite tue ratione»²⁶. E sempre viva

²⁴ Galateo, *Epistole*, 72-76 (= 76). L'elogio di Venezia e gli umanisti veneziani è ricorrente nelle opere del Galateo, segno di un'antica e costante ammirazione: cfr. ad esempio nell'*Esposizione del Pater Noster* (Galateo, *Opere*, IV 8-9), e nel *De educatione* 36-37 (secondo la parafrasi della mia edizione, *II De educatione di Antonio Galateo de Ferrariis* «Studi e problemi di critica testuale», 36, 1988, 23-82 = 62-63). V. ancora G. Guerrieri, *Venezia e Antonio De Ferrariis detto il Galateo*, «Rivista storica salentina» 1 (1903), 8388; A. Vallone, *Galateo, Venezia e il «De educatione»*, in *Vittorino da Feltre e la sua scuola*, a c. di N. Giannetto, Firenze 1981, 299-311; F. Tateo, *Chierici e feudatari nel Mezzogiorno*, Bari 1984, 16-17. Sui rapporti tra Barbaro e Galateo, v. anche R. Falco, «Litterae» e «philosophia» nel rapporto tra E. Barbaro, A. De Ferrariis e la cultura aragonese, in *La letteratura fra centro e periferia. Studi in memoria di P.A. De Lisio*, Napoli 1987, 261-84.

²⁵ G. Vallone, *Per Antonio De' Ferrariis detto il Galateo: un inedito, una data*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 160 (1983), 575-86 (= 577-78). Cfr. Hermolai Barbari *Castigationes Plinianaе et in Pomponium Melam*, ed. G. Pozzi, I, Padova 1973, CXXXVII. Dubita dell'autenticità della lettera A. La Porta, *Nuovi frammenti galateani*, «Nuovi orientamenti», XVI, n. 91 (1985), pp. 3-6.

²⁶ In effetti il Pontano fu a Roma, investito di missioni diplomatiche presso il papa Innocenzo VIII, tra dicembre 1491 e febbraio 1492, e poi ancora tra maggio e novembre 1492: E. Percopo, *La vita di Giovanni Pontano*, «Archivio storico per le province napoletane», 61 (1936), 176-87. La lettera del Galateo reca solo la datazione in calce «Neapoli [spazio bianco] Ianuarii».

è la memoria dell'antica *sodalitas*: «Sunt enim, si bene memini, anni tres et viginti quum te, heu, de facie cognoscere mihi datum fuit, in tuamque familiaritatem me insinuare, tecum fere per triennium coniunctissime vivens».

Ermolao esattamente era stato a Napoli dall'ottobre del 1471 al settembre 1473, giovane di nemmeno vent'anni, con il padre Zaccaria oratore della Serenissima presso la corte aragonese²⁷; e per lui, rampollo ed erede di una tradizione familiare di studi umanistici che aveva raggiunto il massimo livello nel nonno Francesco, fondatore di una straordinaria biblioteca privata di testi greci e latini, la Napoli di quegli anni costituì uno stimolo vivissimo ad approfondire aspetti non del tutto consueti nel panorama culturale dell'epoca. A Napoli aveva cominciato lo studio di Temistio, come rammenta in una lettera del 9 aprile 1485 a Pietro Guevara, marchese del Vasto e gran siniscalco del regno²⁸; e due doni alla biblioteca aragonese, degni dello splendore della famiglia, restavano a testimoniare l'intensità di quei rapporti: il primo, un codice di lettere di Francesco Barbaro, con lettere di Andrea Contrario ed un carme di Ermolao ad Alfonso d'Aragona duca di Calabria, fatto scrivere dal celebre copista Joan Marco Cinico e donato nel 1472 (Dublino, Chester Beatty Library, Western 113)²⁹; il se-

²⁷ Sul Barbaro, v. E. Barbaro, *Epistolae, Orationes et Carmina*, ed. V. Branca, Firenze 1943; *De coelibatu. De officio legati*, ed. V. Branca, Firenze 1969; cfr. per la biblioteca A. Diller, *The library of Francesco and Ermolao Barbaro*, «Italia Medioevale e Umanistica», 6 (1963), 253-63.

²⁸ «Mitto ad te Themistium, una ex antiquis meis lucubrationibus in latinum e graeco coeptam quom Neapoli essemus, sed iam quattuor et amplius annos editam» (Barbaro, *Epistolae...*, I 87). In alcuni periodi la 'lontananza' di Ermolao da Napoli non fu solo geografica, ma anche politica, sia per lo stato di belligeranza tra 1482 e 1484, sia per l'amicizia con grandi baroni del regno poi coinvolti nella congiura contro Ferrante d'Aragona: come ad esempio Pietro Guevara, che scomparve nel 1486. L. Volpicella, *Regis Ferdinandi Primi Instructionum liber*, Napoli 1916, 345; C. Porzio, *La congiura dei Baroni del regno di Napoli contro il re Ferdinando I*, Milano 1965, 60, 89, 94, 174.

²⁹ V. Branca, *Un codice aragonese scritto dal Cinico: la silloge di epistole di Francesco Barbaro offerta dal figlio Zaccaria a re Ferrante*, in *Studi di Bibliografia e Storia in onore di T. De Marinis*, Verona 1964, I 163; V. Branca, *Ermolao Barbaro «poeta» e la sua «presentazione» alla corte aragonese*, in *Classical*

condo, probabilmente la lussuosa copia di dedica della prima opera di Ermolao, il *De coelibatu*, ultimata a Napoli il 1° febbraio 1473, copiata da Antonio Sinibaldi entro il 30 maggio ed illustrata da Cola Rapicano (Ferrara, Bibl. Ariosteia, II 9)³⁰.

Ora, proprio il *De coelibatu*, ideale dialogo con il *De re uxoria* del nonno Francesco, ricerca di uno spazio indipendente da ogni compromissione con gli affanni del mondo per poter professare in maniera assoluta la filosofia e la religione delle lettere, faceva insistente riferimento, accanto ad una stratificazione di letture più consuete, ad un'autorità di non facile utilizzazione: Diogene Laerzio, tradotto da Ambrogio Traversari entro il 1433, anche sulla scorta di un codice di Francesco Barbaro³¹. La diffusione manoscritta della versione traversariana introduceva un notevole elemento di novità nel panorama filosofico, una riscoperta della Grecia creatrice di pensiero, al di là della mediazione ciceroniana e dell'egemonia di Platone

medieval and renaissance studies in honor of B.L. Ullman, Roma 1964, II, 385-412; Barbaro, *De coelibatu...*, 191-97. Per la ricostruzione dell'epistolario di Francesco Barbaro, v. l'edizione critica di C. Griggio, Firenze 1990.

³⁰ Barbaro, *De coelibatu...*, 7-10. Purtroppo il codice è mutilo dell'inizio, essendo state sottratte le miniature del Rapicano, del quale sappiamo solo tramite le attestazioni di pagamento: T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, I, Milano 1947, 52; II 260.

³¹ Per Diogene Laerzio, v. l'ed. di H.S. Long, Oxford 1964; ma cfr. l'ottima traduzione italiana, con commento, di M. Gigante, Bari 1962 (II ed., 1975). Inoltre, queste riflessioni devono molto al seminario svolto da Marcello Gigante presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (Napoli, 29.2-4.3.1987) su Diogene Laerzio e la traduzione latina di Ambrogio Traversari, e già anticipato al convegno di Camaldoli nel 1986: M. Gigante, *Ambrogio Traversari interprete di Diogene Laerzio*, in *Ambrogio Traversari nel VI centenario della nascita* (Camaldoli-Firenze 15-18.9.1986), a c. di G.C. Garfagnini, Firenze 1988, 367-460. Sul Traversari, v. almeno F.P. Luiso, *Riordinamento dell'epistolario di A. Traversari*, Firenze 1898-1903; G. Mercati, *Ultimi contributi alla storia degli umanisti*, Città del Vaticano 1939; A. Sottili, *Autografi e traduzioni di Ambrogio Traversari*, «Rinascimento», s. II, 5 (1965), 3-15, e *Il Laerzio latino e greco e altri autografi di Ambrogio Traversari*, in *Vestigia. Studi in onore di G. Billanovich*, Roma 1984, II 699-745; C.L. Stinger, *Humanism and the Church Fathers. A. Traversari (1386-1439) and Christian Antiquity in the Italian Renaissance*, Albany 1977. Testimonianze dirette sulla traduzione di Diogene Laerzio e sui contatti con F. Barbaro in A. Traversari *Latinae epistolae*, Florentiae 1759 (VI 4, 5, 6, 7, 10, 12, 14, 16, 17).

e Aristotele, un riavvicinamento a dottrine come l'epicureismo e lo scetticismo. A Napoli si copiò per la biblioteca aragonese (che già possedeva un codice trascritto da Pietro Ursuleo nel 1448, Stoccolma, Kunglika Biblioteket, V.a.15) l'attuale Parigi 6069A, ad opera di Antonio Sinibaldi e Gian Rinaldo Memmio; ma soprattutto a Napoli si avvertì per la prima volta l'esigenza del passaggio dalla tradizione manoscritta alla stampa, procurata a Roma nel 1472 da Francesco Elio Marchese, che nella prefazione ricorda le esortazioni di Pomponio Leto e l'aiuto di Teodoro Gaza³².

Numerosi, si è detto, sono i riferimenti a Diogene Laerzio nel *De coelibatu* di Ermolao Barbaro, per lo più condotti in maniera libera rispetto all'originale, testimonianza di un'assimilazione già non superficiale:

66. Id enim est philosophi proprium, ut quemadmodum Aristippus dixit, ita sine legibus atque cum legibus vivat (D.L. II 68).

71. Spes enim, ut Bianti placet, rerum humanarum dulcis est comes (D.L. I 87).

77. Scio esse nonnullos qui Alexim Phoedronemque et nescio quem alium Astera Platoni obiiciant (D.L. III 29).

³² L'edizione, che consta di ff. n.n. II + 117, è attribuibile ai tipi di Giorgio Lauer; ai ff. Ir-Iir un'interessante dedica al cardinale Oliviero Carafa, ed alcune indicazioni sull'ambiente che stimolò la pubblicazione: «Cum superioribus mensibus, praestantissime praesul neapolitane, Pomponius vir apprime eruditus mihi perquam familiaris me vehementer hortatus esset rogassetque, ut Laertii Diogenis de vitis philosophorum opus et quidem rarum, quod librariorum incuria atque inscitia mendosum satis circumferebatur, eadem qua se conditione impressoribus pollicitus esset emendandum acciperem, diu id recusavi...»; cfr. M. Gigante, *F.E. Marchese editore della versione ambrosiana di Diogene Laerzio*, «Ist. Naz. di Studi sul Rinascimento Meridionale. Quaderni», 5 (1988), 3-28. L'umanista napoletano Francesco Elio Marchese, in rapporti d'amicizia poi col Pontano e col Sannazaro, ebbe a comporre al tempo di re Federico (1496-1501) l'opera *De neapolitanis familiis*. Cfr. B. Croce, *Uomini e cose della vecchia Italia*, I, Bari 1927, 26-45; P.A. De Lisio, *Peculiarità della trattatistica 'De nobilitate' a Napoli: il 'Liber' di F.E. Marchese*, in *Studi sull'umanesimo meridionale*, Napoli 1974, 97-141, e *Intellettuali e nobiltà. Verifiche sul "libellus" di F.E. Marchese e sulla sua fortuna*, in P.A. De Lisio - S. Martelli, *Dal progetto al rifiuto. Indagini e verifiche sulla cultura del Rinascimento meridionale*, Salerno 1979, 53-84; Gigante, *Ambrogio Traversari...*, 406-409. Pubblica il testo della prefazione C. Bianca, *Il soggiorno romano di F.E. Marchese, in Letteratura fra centro e periferia...*, 221-48 (= 240-42).

80. Archelai praeceptoris sui pauca, quae de bono et aequo primus excogitaverat (D.L. II 16).

82. ... a Theodori scholis, quem [spazio bianco] appellabant (probabile lacuna del copista del cod. ferrarese per un termine greco, forse θεος: D.L. II 86).

83. Bioni Boristhenio filios et nuptias improbanti (D.L. IV 48).

91. Quantum Platonis ingenio favit membrorum integritas (D.L. III 4).

92. ...de sententia, quam a Zenone de dolore contemnendo didicerat (D.L. IX 25).

105. ... de Aristippo... (D.L. II 66).

106. (Pythagora) quoque, ut inquit Aristoteles et Plutarchus meminit, a vulva, corde et marina urtica fertur abstinuisse (D.L. VIII 19).

121. ... quemadmodum Antisthenem accepimus, qui, quom solvi plurimum voluptate animos hominum usu percepisset, voluptates omnis fugiendas esse dicitavit (D.L. VI 3).

137. Laudatur Xenocrates, quod, quum quendam geometriae et huiusmodi artium ignarum frequentare ludum suum conspexisset: «Abi, inquit, bone vir, nam adminiculis philosophiae cares» (D.L. IV 10).

Ma in due casi il testo di Diogene Laerzio è ripreso direttamente, con una traduzione nuova e del tutto diversa da quella traversariana, stampata dal Marchese, già disponibile manoscritta tra i libri dei Barbaro: segno di uno studio autonomo del giovane Ermolao sul testo greco di Diogene³³.

92. Cynicus ille Diogenes obviam Speusippo philosopho factus, qui lectica ob podagra vehebatur, salutatusque ut de via solet, salse fertur respondisse: «At te, inquit, quor resalutem non habeo, nisi imprecer ut salvus esse non possis» (D.L. IV 3).

(f. 45r) Aiunt illum cum vehiculo ferretur in Accademiam, obvium habuisse Diogenem, et cum illi salve dixisset, hoc ab eo responsum accipisse: «At tu nequaquam salve, qui eiusmodi cum sis vivere sustines».

113. (Thales) Is enim quom ludis hymnicis (sic) abstinere non posset aestu et siti periiit (D.L. I 39). At mirum est nihil si labuntur etiam sapientes: nam et ab ancila repraehensum eundem philosophum perhibent accusatumque quod, quom syderalis disciplinae diligentissimus haberetur, caeli cursus et motus attentius semel inspiciendo observandoque, in foveam imprudens concidisset. Hoc enim statim viso, foemina anus miraculum putans esse: «Quor, inquit, o Thale, sublimia tantum callere volui».

³³ Al testo del *De coelibatu* si fa seguire ora quello della traduzione traversariana, nella lezione del Marchese.

sti, si quae ante oculos et pedes posita sunt videre non debebas?» (D.L. I 34).

(f. 5v) Sapiens igitur Thales obiit cum in certamen hynimicum (sic) spectaret, aestu scilicet ac siti, ex infirmitate fatigatus iam vetulus.

(f. 4v-5r) Fertur cum domo exiret inspiciendorum siderum causa insubiectam scrobem incidisse peiulantique probro dictum ab anu domestica: «Qua ratione, o Thales, quae in caelis sunt comprehensurum te arbitraris, qui ea quae sunt ante oculos videre non vales?»

Che relazione sarà allora possibile stabilire tra l'edizione del Marchese e la presenza a Napoli del giovane Barbaro, che nel *De coelibatu* attingeva liberamente a Laerzio? Forse la risposta è nel nome del vero promotore, e finanziatore, di quella stampa, al quale s'indirizza la stessa prefazione del Marchese, il cardinale napoletano Oliviero Carafa, mecenate e principe della chiesa, in cui bisognerà realmente riconoscere, come indica il Branca, l'*optime cardinalium* al quale Ermolao avrebbe inviato nel 1481 la traduzione di Temistio, ricordandone l'assidua e proficua frequentazione: «De me vero quid proloquar, quem puerum quondam Neapoli decem abhinc retro annis tantopere diligebas, collaudabas, ornabas, ad quem modo prior tam divinas, tam aureas litteras scripsisti, quibus me ad gloria provocares et commentationes nostras honorificentissimis verbis in coelum efferres, quibus me postremum tantum extollereres ut nullam occasionem in posterum mihi reliqueris, qua me tibi arctius commendarem?»³⁴ Parole del genere potevano testimoniare, nel circolo del cardinal Carafa, un'ampiezza e intensità di discussioni, di scambi d'idee che ci è dato appena intuire nell'elaborazione del *De coelibatu*, e che probabilmente ebbero il loro sbocco naturale nell'edizione di un testo come Diogene Laerzio, forse caldeggiato dal giovane Ermolao.

Ma si perdoni, fin qui, la lunga digressione sul Barbaro, che servirà almeno a inquadrare con esattezza l'episodio di Alessandro d'Afrodizia, autore familiare alla formazione dell'umanista

³⁴ Barbaro, *Epistolae...*, I 28-29; II 132. Sul Carafa, v. R. De Maio, *Savonarola e la curia romana*, Roma 1969; A. Reynolds, *The Private and Public Emblems of Card. Oliviero Carafa*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 45 (1983), 272-84.

veneziano, che possedette i commenti ai *Topica* (Vat. gr. 1361, con sue aggiunte autografe), alla *Metaphysica* (Napoli, Biblioteca Nazionale, gr. III D 35), ai *Meteora* (così in una lettera del 1488: «Alexandri graecus in Meteora liber apud me totus est»); e che fu naturalmente vicinissimo alle già menzionate traduzioni dell'amico Girolamo Donato³⁵.

Gabriele Altilio, autore dell'abbozzo di traduzione del *De fato* nel Vindobonense, avrebbe avuto un contatto diretto col Barbaro, come auspica il Galateo in un'epistola all'Altilio *De eius itinere*, essendo l'amico in procinto di partire col principe Ferrandino nell'ottobre 1488 alla volta di Milano, ove si trovava Ermolao, in qualità d'oratore veneto, dall'aprile dello stesso anno: «Invideo tibi et Hermolai Barbari amplexus, que ut puto Mediolani videbis, ubi suae urbis legatione fungitur»³⁶. E l'occasione del viaggio milanese appare della massima importanza, dal momento che si legava al matrimonio tra Isabella d'Aragona e Giangaleazzo Sforza, per il quale l'Altilio ebbe a comporre il suo celebre Epitalamio; accompagnò la principessa aragonese, fra i vari cortigiani e gentiluomini, lo stesso «secretario com duy scrivani», cioè il Pontano, che poté anche in quest'occasione rivedere il Barbaro³⁷.

Galateo, come riferirà il Pontano nel *De fortuna*, si poneva in alcuni settori della cultura filosofica e scientifica e medica come insostituibile mediatore di esperienze lontane e diverse: tra Napoli e il Barbaro, tra l'Altilio e lo Stiso, tra Napoli e Terra d'Otranto³⁸. E difatti aveva provato anch'egli traduzioni dal-

³⁵ Barbaro, *Epistolae...*, II 24; Diller, *The library...*, p. 258 n° 1588; p. 259 n° 1597.

³⁶ Galateo, *Epistole*, 133-34. La lettera è datata «Ex Lupiis V Nonas Octobris».

³⁷ Percopo, *La vita di Giovanni Pontano*, 166-68.

³⁸ Lo Stiso è sovente ricordato dal Galateo tra altri pontaniani (*Epistole*, 77, 103, 149), mentre il suo nome s'accosta a quello del Galateo (accostamento appunto naturale in ambito umanistico meridionale) in una lettera di Ambrogio Leone da Nola al Sannazaro (14.11.1493), dalla quale si evince anche il contatto con quest'ultimo: «Putius, Chariteus, Galatheus et Sergius, ut taceam reliquos, quibuscum familiarissime vixisti» (I. Sannazaro, *Opere volgari*, ed. A. Mauro, Bari 1961, 400). Anche l'Altilio compare nell'epistolario galateo, come pontaniano, e come precettore di Ferrandino (*Epistole*, 93, 103, 133, 135, 200, 211,

l'Afrodisiense, seguendo la strada indicata dal Barbaro, verso un aristotelismo purificato da sovrastrutture medioevali, riportato alle fonti, agli antichi commentarii³⁹. A tale impresa di divulgazione l'aveva incitato direttamente e pubblicamente proprio Ermolao, nella dedica di Temistio⁴⁰:

Caeterum hortor te, mi Galathee, ut adolescentibus istis vestris novitios philosophos cum veteribus conferas pensitesque, ut quantum intersit intelligant. Incumbe omni studio, labore, dexteritate, prudentia, ut opinionem illam, de qua superius dixi, quae fere in hominum mentibus obduruit, aut discutias aut mollias. Ita enim et illos privatim et litteratos omnes in commune promeritus fueris. Multum te in hoc iuvabit Pontanus noster, cuius tanta est vel doctrina vel auctoritas vel utrumque, ut sperare sit eum, si vires intenderit, talem huic futuro qualis aut Sphingi Oedipus aut Hydrae Hercules fuit.

Galateo tenta dunque le sue traduzioni, che comunque sarebbero riemerse nelle sue opere successive: i titoli menzionati nella prima lettera ad Ermolao sono, lo ricordiamo, «Aphrodisiensem Alexandrum in Meteorologica Aristotelis et eundem Περὶ εἰμαρμένης πρὸς τοὺς αὐτοκράτορας Σεβήρον καὶ Ἀντωνεῖνον et eundem τὰ προβλήματα necnon et Galenum Περὶ ἰστωρίας φιλοσόφων». I *Problemata* avevano già riscosso notevole interesse da parte degli umanisti, registrandosi traduzioni di Teodoro Gaza, Giorgio Valla, Poliziano; ma si noti in Galateo la menzione congiunta del *De fato*, situazione che si verifica solo per una parte della tradizione manoscritta delle due opere, nei codici Marciano gr. 258 (archetipo per gli *Scripta minora*), Marciano gr. 261 (copia diretta del precedente), Modena Estense III G 6,

290), ed in particolare gli venne dedicata una delle opere più significative del Galateo, il *De podagra*: v. F. Tateo, *L'esperienza scientifica di A. De Ferrariis Galateo. Osservazioni sul «De Podagra»*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, I, Firenze 1978, 287-303. Ma su Altilio e Galateo vedi il seguito della presente ricerca, in questi «Annali».

³⁹ Per gli itinerari filosofici del Galateo, oltre ai saggi finora segnalati, v. in particolare A. Antonaci, *La formazione filosofica del Galateo. Sue influenze su alcuni pensatori salentini*, in *Studi su Antonio De Ferrariis Galateo*, Galatone 1970, 63-70.

⁴⁰ Barbaro, *Epistolae...*, 10-12.

Marciano App. A IV cod. X, Vaticano Urb. gr. 54⁴¹. Quanto a Galeno, si ricorderà che la stessa opera, Περὶ ἰστωρίας φιλοσόφων, fu registrata dal Lascaris tra i libri di Sergio Stiso⁴².

Il commento ai *Meteora* torna spesso nelle riflessioni del Galateo, che talvolta ingloba porzioni di traduzione in suoi testi; ad esempio, nel *De situ elementorum*, del 1502, indirizzato al Sannazaro: «senectutem terrae esse ariditatem», ripresa di Met. 59,32-33, «γῆρας δὲ τῆς γῆς εἶπε τὴν ζῆπτότητα, μετενεγκῶν ἀπὸ τῶν ζώων»⁴³. Il medesimo capitolo, I 14, «Οὐκ αἰεὶ δ' αὐτοὶ τόποι τῆς γῆς οὔτε ἔνυγροί εἰσιν οὔτε ζηροί», è citato nel *De situ terrarum*, del 1501-1502, scritto ancora per il Sannazaro⁴⁴:

Ubi mare nunc est, olim arida, ubi nunc est arida, olim mare fuit, unde Alexander in *Meteora* Aristotelis inquit: Οὐ (δοκεῖ αὐτῷ ὁμοία) τὰ τῆς γῆς μέρη (αἰεὶ μένειν), ὡς τὰ μὲν ὑγρά αὐτῆς αἰεὶ ὑγρά εἶναι, τὰ δὲ ζηρὰ αἰεὶ ζηρὰ, ἀλλὰ μεταβάλλειν καὶ γίνεσθαι τὰ μὲν πρότερον (ὑγρά) ζηρὰ (ἔξ)υγραίνεσθαι, (τοῦτο δὲ γίνεσθαι) ὑπὸ τῶν ποταμῶν.

Il *De fato* viene menzionato con il titolo preciso della tradizione manoscritta, e così è ricordato di nuovo nel *De dignitate disciplinarum*, intorno al 1491: «Severus et Antoninus pater et filius, ad quos Alexander Aphrodisiensis, Aristotelis nobilissimus interpres, scripsit nobile illud volumen de fato»⁴⁵. Altrove può segnare il superamento delle posizioni ciceroniane del *De natura deorum*⁴⁶ e del *De fato*⁴⁷; ma comunque Alessandro

⁴¹ Alexandri Aphrodisiensis *Praeter Commentaria Scripta Minora. Quaestiones...*, II-2.

⁴² Müller, *Neue Mittheilungen...*, 402: «Γαληνοῦ περὶ φιλοσόφων ἱστορίας».

⁴³ Galateo, *Opere*, III, 333. Per il testo del commento di Alessandro si cita da Alexandri *In Meteorologicorum libros commentarium*, ed. M. Hayduck, (Commentaria in Aristotelem Graeca, vol. III, pars II), Berolini 1899.

⁴⁴ Galateo, *Epistole*, 26. Integro il testo greco, altrimenti incomprensibile e lacunoso, sulla base di Met. 58,31-59,2.

⁴⁵ Galateo, *Epistole*, 57.

⁴⁶ Ad esempio nell'*Apologia ad Leoniceum* (ca. 1512): Galateo, *Epistole*, 159-70.

⁴⁷ Citato direttamente nella *Callipolis descriptio*: «Cicero in libro de fato: Athenis, inquit, tenue coelum, ex quo etiam acutiores putantur Attici, crassum Thebis, itaque pingues Thebani et valentes» (Galateo, *Epistole*, 230; *Epistole Salentine*, ed. M. Paone, Galatina 1974, 246).

resta autore importante nel programma di rinnovamento filosofico che Galateo vorrebbe impostare sulla più genuina tradizione aristotelica. Così il De Ferrariis attacca, nell'*Apologia ad Belisarium Aquavivam*, i filosofi ancorati alla tradizione tardo scolastica: «Tu Burleos, Bonetos, Scotos, Iacobos, Hugones sectaris, ego quando opus est eos quamvis invitus lego tamen. Sed me plus iuvant Plato, Aristoteles, Theophrastus, Alexander Aphrodisiensis, Themistius, Hippocrates, Dioscorides, Galenus et Alexander medicus, Paulus Aegineta, Oribasius, Aetius et arabes nonnulli, ut verum fateamur, non contemnendi auctores»⁴⁸. Univoca sarà altrove l'esortazione all'Acquaviva: «Purum, simplicem et solum legas Aristotelem et universum... Graecos habeas codices, erunt enim tibi optimi interpretes, ubi aliquos locos nimis obscuros aut male a nostris in latinum versos invenieris; si quando opus est interprete, non praetereas Alexandrum, Themistium, aut ipsum Averroen»⁴⁹.

3. Sesto Empirico a Casole.

Vero è che la meditazione galateana sul rapporto tra fato e necessità, fortuna e provvidenza, avrebbe avuto modo, negli anni successivi, di confrontarsi con una situazione politica e civile profondamente mutata: nel regno meridionale la dinastia aragonese era caduta, lasciando il posto all'amministrazione spagnola, la civiltà umanistica italiana sembrava impotente nel fronteggiare il sovvertimento degli stati, l'impero della fortuna. Galateo sentirà allora il bisogno, nell'*Esposizione del Pater Noster*, di stabilire l'azione della provvidenza divina nel corso degli umani eventi, secondo un disegno misterioso, imperscrutabile, lontanissimo dalle possibilità della ragione, della sapienza di questo mondo: «Εἰμαρμένα οὐ γὰρ ὑπ' ἀνθρώπων νομοθέτῃται, cioè lo fato non se rege per li homini»⁵⁰. Di con-

⁴⁸ Galateo, *Epistole*, 37.

⁴⁹ Galateo, *Epistole*, 42.

⁵⁰ Il testo dell'*Esposizione* si legge per ora solo, e in forma assai scorretta, in Galateo, *Opere*, III 145-238, IV 5-104 (cfr. per il luogo ora citato p. 19); ma ne prepara l'edizione critica A. Iurilli, di cui v. *Problemi lessicali nell'Esposi-*

verso ribadisce la presenza di quel disegno, contro l'opinione di Epicuro, qui riferita in maniera generica da Lucrezio, per quanto Galateo potesse sempre accedervi tramite Diogene Laerzio⁵¹.

Dovemo adunque creder per questa parola di N.S. che lo mundo non fo ab eterno ma fatto in tempo da dio, altramente non si chiamaria padre, ma rettor solamente; si puro non se trovassero ancora alcuni, chi negassero la provvidenzia, come fora li epicurei, e Lucrezio di quella setta, lo quale disse impie parole de la natura divina:

Ipsa suis pollens opibus, nihil indiga nostrum,
nec bene promeritis capitur neque tangitur ira⁵².

Ma il luogo più importante compariva nell'illustrazione di quella parte dell'orazione dominicale che era destinata a divenire un vero e proprio trattato sulla provvidenza, *Fiat voluntas tua sicut in coelo et in terra*⁵³.

Altri sono chi per non intender lo ordine de le cose umane e lo curso de la fortuna, lo esito de li vani pensieri de li omini, e per non sapere iudicare dove sta la felicità umana e lo summo bene... dicono che dio non ha cura de li omini, chi si l'avesse provvederia, perché pote, né secundo la loro sentenza è da dir che pote e non vole, né che né vole né pote, ma che pote e vole, e con questo loro achilleo sillogismo anzi sofisma escogitato da Epicuro (ed io me ricordo, essendo iovane, averlo letto in un libro antiquissimo greco, in certi fragmenti da persone trovati in terra de Otranto, soprascripto Πυρρωνείων ὑποτυπώσεων), poi riferito da Lattantio, conchiudono falsamente che non vi sia provvidenzia, né ordine alcuno nelle cose umane.

zione del «Pater noster», «Lingua e Storia in Puglia», 9 (1980), 45-58; *Coordinate cronologiche dell'Esposizione del «Pater noster» di Antonio Galateo*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 159 (1982), 536-50; *L'Esposizione del «Pater noster» di Antonio Galateo: note per un'edizione critica*, «Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale. Quaderni», 1 (1984), 53-73.

⁵¹ Galateo, *Opere*, III 158.

⁵² Lucret. II 650-51. Si tratta di un luogo critico del testo lucreziano, familiare al Pontano, che inserì nella lacuna di sei versi all'inizio del I libro (tra il v. 43 e il v. 50) i vv. 646-51 del II libro.

⁵³ Galateo, *Opere*, III, 213 (integro il testo, che omette «soprascripto - Lattantio»; da persone potrebbe essere emendato, come vedremo, in *de Pirrone*).

Galateo cita dunque un celebre frammento di Epicuro, per il tramite di un'autorità a lui familiare, specialmente nelle pagine dell'*Esposizione*, come Lattanzio; qui precisamente dal *De ira Dei liber*, 13,20-21, fonte di Epicuro, fr. 374⁵⁴.

Quod si haec ratio vera est, qua Stoici nullo modo videre potuerunt, dissolvitur etiam illud argumentum Epicuri. «Deus — inquit — aut vult tollere mala et non potest, aut potest et non vult, aut neque vult neque potest, aut et vult et potest. Si vult et non potest, inbecillus est, quod in deum non cadit; si potest et non vult, invidus, quod aequae alienum est a deo; si neque vult neque potest, et invidus et inbecillus est ideoque nec deus; si et vult et potest, quod solum deo convenit, unde ergo sunt mala cur illa non tollit».

Ma, oltre a Lattanzio, stupisce veramente l'altro riferimento a un *libro antiquissimo greco*, del quale è dato precisamente il titolo: Πυρρῶνείων ὑποτυπώσεων. Si tratta dei *Pyrrhonia* di Sesto Empirico: Galateo era riuscito a trovare un riscontro al frammento citato da Lattanzio, rintracciandolo in Sesto Empirico, III 9-11, ove lo riconobbe al nostro tempo Giorgio Pasquali⁵⁵. Ma qual era il testo rinvenuto in Terra d'Otranto? E chi aveva potuto metterlo a disposizione del Galateo? Soccorre al proposito un'altra lettera del nostro, indirizzata a Pietro Summonte, *De suo scribendi genere*, databile intorno al 1512-1513⁵⁶:

Pyrrho Heliensis plus famae adeptus est cum contra logicam, physicam, ethicam, hoc est contra bonos mores scripsit, quam plerique alii, qui de his diligentissime tractaverunt: cuius commentariorum fragmenta aliqua Sergius noster diligentissimus librorum veterum indagator hic apud Salentinos in quadam antiqua casula et ruinosa reperit, quorum titulus est Πυρρῶνείων ὑποτυπώσεων. Et ab hoc Ciceronem multa detulisse ad verbum deprehendi.

⁵⁴ L. Caeli Firmiani Lactantii *Opera omnia*, rec. S. Brandt - G. Laubmann, II, Wien 1893; H. Usener, *Epicurea*, Lipsia 1887, 252,30. Cfr. ancora Epicuro, *Opere*, ed. G. Arrighetti, Torino 1960 (1973²); Epicuro, *Opere*, tr. M. Isnardi Parente, Torino 1974; G. Reale, *Storia della filosofia antica*, III, Milano 1976, 161-300.

⁵⁵ Sexti Empirici *Opera*, rec. H. Mutschmann, vol. I, ΠΥΡΡΩΝΕΙΩΝ ΥΠΟΤΥΠΩΣΕΩΝ *Libri tres*, Lipsiae 1912.

⁵⁶ Galateo, *Epistole*, 217.

Ancora Sergio Stiso, dunque; ed è merito di André Jacob aver ipotizzato che quella *casula* non sia altro che San Nicola di Casole, ricordato in forma allusiva, ridotto ormai, dopo il sacco di Otranto del 1480, a poche rovine, dispersa la ricca biblioteca, dispersi i monaci scampati⁵⁷. Intenso era il ricordo di quel monastero nel Galateo, che probabilmente vi aveva compiuto studi giovanili, trascrivendo tra l'altro il testo greco della Donazione di Costantino, sulla base di un antigrafo esemplato da Nicola Nettario abate di Casole nel 1207 a Costantinopoli; e quello stesso testo fu donato, verso il 1505, al papa Giulio II, nel codicetto autografo Laurenziano 16,40⁵⁸:

Testatur hic libellus, cuius exemplar ex archiviis imperatorum e Constantinopoli temporibus Innocentii tercii, anno secundum recentiorum Graecorum supputationem a condito aevo sexies millesimo septingentesimo decimo quinto, qui fuit anno salutis millesimus ducentesimus septimus, retulit Nicolaus Hydruntinus vir eo tempore doctissimus, qui a philosophia ad religionem magni Basilii transmigravit atque abbas coenobii divi Nicolai apud Hydruntum creatus fuit et Nicetas appellatus, ubi plura ingenii sui monumenta reliquit in Dialectica philosophia et theologia. Quae omnia in illa non sine lachrimis memoranda hydruntina clade, monasterio a Turcis erepto ac diruto, conflagrarunt simul cum bibliotheca omnis generis librorum, quos ex universa Graecia vir ille magnus congesserat quique ab imperatore ad summum pontificem et a summo pontifice ad imperatorem componendarum rerum causa saepe commebat.

Ma la memoria del Galateo si diffondeva, in maniera più ampia e riutilizzando elementi della lettera a Giulio II, nel celebre brano del *De situ Iapigiae* (ca. 1510)⁵⁹:

Post hunc coenobium est divo Nicolao dicatum, mille et quingentis passibus ab Hydrunto distans. Hic monachorum magni Basilii turba convive-

⁵⁷ Jacob, *Sergio Stiso...*, 164-65.

⁵⁸ C. Vecce, *Antonio Galateo e la difesa della Donazione di Costantino*, «Aevum», 69 (1985), 353-60 (correggo, nel testo qui riportato, un malaugurato errore di stampa nell'articolo, l'omissione di «millesimo-salutis»).

⁵⁹ Cito da Galateo, *Epistole Salentine*, 106-108 (edizione condotta su quella di Basilea del 1558). Ma si veda, per la futura edizione critica, D. Defilippis, *L'edizione basileense e la tradizione manoscritta del De situ Iapigiae di Antonio De Ferrariis Galateo*, «Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale. Quaderni», 1 (1984), 25-50.

bat, hi omni veneratione digni, omnes literis graecis et plerique latinis instructi optimum sui praebebant spectaculum. Quicumque graecis literis operam dare cupiebant, iis maxima pars victus, praeceptor, domicilium, sine aliqua mercede donabatur. Sic res graeca, quae quotidie retro labitur, substentabatur. Fuit temporibus proavorum nostrorum stante aula Constantinopolitana vir philosophus Nicolaus Hydruntinus, cuius ante Turcarum transitum plures libri de logica et philosophia in hoc monasterio habebantur. Hic abbas huius monasterii factus et Nicetas nominatus, saepe a summo pontifice ad imperatorem, et ab illo ad summum pontificem permeabat ad componendas res, quando inter pontificem et imperatorem aliqua contentio aut de orthodoxa fide aut de alia re oriebatur. Erat enim hic vir gravissimae auctoritatis et sanctissimorum morum, ut qui de philosophia ad religionem commigraverat. Hic sumptui minime parcens, quos per universam Graeciam invenire potuit librorum omnis generis bibliothecam, in hoc coenobio congescit, quorum magna pars negligentia Latinorum et contemptu literarum graecarum periit. Non parva pars Romam ad Bessarionem cardinalem deportata est, et inde Venetias; partem, quae superfuerat, Turcarum, qui monasterium populati sunt, bella absumpserunt.

Le vincende della cultura greca in Terra d'Otranto, grazie all'attenzione che studi recenti hanno risvegliato sul fenomeno, si illuminano di luce propria, e non più riflessa e secondaria rispetto ad altre esperienze culturali: così ad esempio nella produzione poetica del secolo XIII, legata alla corte fridericiana, parallela alla nascita della prima scuola poetica italiana⁶⁰; o ancora nelle relazioni con l'umanesimo, principalmente in vicende di trasmissione di codici che ancora attendono di essere adeguatamente esaminate⁶¹. In particolare, emerge fra i centri

⁶⁰ V. soprattutto *Poeti bizantini di Terra d'Otranto nel secolo XIII*, a c. di M. Gigante, Napoli 1979²; F.M. Pontani, *Sui poeti bizantini in Terra d'Otranto*, in *Bisanzio e l'Italia. Raccolta di studi in memoria di A. Pertusi*, Milano 1982, 322-30.

⁶¹ J. Irigoien, *L'Italie méridionale et la tradition des textes antiques*, «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik», 18 (1969), 37-55; M. Petta, *Codici greci della Puglia trasferiti in biblioteche italiane ed estere*, «Bollettino della Badia greca di Grottaferrata», n.s., 27 (1972), 83-129; P. Canart, *Le livre grec en Italie méridionale sous les règnes Normand et Souabe: aspects matériels et sociaux*, «Scrittura e civiltà», 2 (1978), 109-51; G. Cavallo, *Manoscritti italo-greci e trasmissione della cultura classica*, in *Magna Grecia bizantina e tradizione classica. Atti del XVII convegno di studi sulla Magna Grecia* (Taranto 9-19.10.1977), Napoli 1978, 193-232; S. Borsari, *La tradizione classica nei monasteri basiliani*,

otrantini il celebre monastero di Casole, vivificato dalla guida di un abate come Nicola Nettario di Otranto, tra 1219 e 1235, che arricchì la biblioteca del cenobio con frequenti viaggi in Oriente, negli anni confusi dell'Impero Latino, giungendo a Nicea, nuova capitale bizantina, nel 1223-1224 per conto di Federico II; e le missioni diplomatiche, per un uomo della sua levatura intellettuale, diventavano occasione di salvataggio di codici e testi, classici e patristici, letterari e filosofici⁶².

La precisa e ricorrente testimonianza del Galateo induce a verificare meglio la questione della tradizione di Sesto Empirico in relazione alla Terra d'Otranto e a San Nicola di Casole; certo, si trattava di un riferimento inizialmente mediato da Lattanzio, e riguardante un autore, Epicuro, e un testo come i *Pyrrhonia*, vera summa della filosofia scettica, che potevano essere attinti anche attraverso Diogene Laerzio. Ma a Casole effettivamente le tracce di un codice di Sesto Empirico non mancano: nel settembre del 1230 Giorgio Bardanes, metropolita di Corfù, scrive a Giovanni Grasso, notaio otrantino al servizio di Federico II, poeta del circolo legato a Nettario, chiedendogli la possibilità d'avere due libri, caratteristici della formazione classica

in *La Magna Grecia bizantina...*, 235-50; Cavallo, *La cultura italo-greca nella produzione libraria*, in *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, 503-508; Cavallo, *Manoscritti italo-greci e cultura benedettina (sec. X-XII)*, in *L'esperienza monastica benedettina e la Puglia*, I, Galatina 1983, 169-95; R. Lamacchia, *Scriptoria monastici in Puglia e tradizione classica latina*, in *L'esperienza monastica...*, 245-59. Ma bisogna fare riferimento in particolare agli studi di A. Jacob, *Culture grecque et manuscrits en Terre d'Otrante*, in *Atti del III Convegno Internazionale di studi salentini e del I Congresso Storico di Terra d'Otranto* (Lecce 22-25.10.1976); *Les écritures de Terre d'Otrante*, in *La paléographie grecque et byzantine* (Colloques internationaux du C.N.R.S., 559), Paris 1977, 269-81.

⁶² Su Casole, oltre alla bibliografia citata nella nota precedente, v. H. Omont, *Le Typicon de St. Nicolas de Casole près d'Otrante. Notice du manuscrit C III 17 de Turin*, «Revue des études grecques», 3 (1890), 381-91; A. e O. Parlangeli, *Il monastero di S. Nicola di Casole*, «Bollettino della Badia greca di Grottaferrata», n.s., 5 (1951), 30-45. Decisivo, per la storia di Casole e il profilo biografico e intellettuale di Nettario, è lo studio di J.M. Hoeck - R.J. Loenertz, *Nikolaos-Nektarios von Otranto Abt von Casole. Beiträge zur Geschichte der Ost-westlichen Beziehungen unter Innocenz III. und Friedrich II.*, (Studia Patristica et Byzantina, 11), Ettal 1965.

e preumanistica del Grasso, lettore di Licofrone, dei tragici, d'Aristofane e Luciano: «Si ita Deo placuerit, ut una simus, duos nobis offer libros, Homeri videlicet Odysseam, et aliquid eorum quae philosophica edidisti operum, Pyrrhonia videlicet»⁶³. I *Pyrrhonia* non erano un'opera filosofica del Grasso⁶⁴, ma molto più probabilmente il testo di Sesto Empirico, del quale il notaio poteva aver curato una trascrizione da un codice salvato da Nettario in Oriente. In pieno Quattrocento, poi, nel 1454, il cardinal Bessarione avrebbe chiesto a Michele Apostolio, insieme ad una copia di Quinto Smirneo scoperto a Casole, anche un esemplare dei *Pyrrhonia*: «Κύιντων δὲ καὶ τὰ Πυρρώνεια ὅπως γεγράφονται, σοὶ μελέτω»⁶⁵.

Ora, uno dei più importanti manoscritti di Sesto Empirico, il Laurenziano LXXXV, 11 (= L)⁶⁶, potrebbe legarsi al segmento di tradizione otrantina testimoniata dal Galateo. Cartaceo, di ff. IV + 346 + II, dalle misure di mm. 205 × 280, con filigrana *ciseaux*, scritto su due colonne, contiene ai ff. 1-85 *Pyrrhoniatarum Hypotyposeon sive Institutionum Scepticarum libri III*, ai ff. 86-345 *Adversus mathematicos sive dogmaticos per omne genus disciplinarum libri X*; entrò nella biblioteca del convento di San Marco, a Firenze, nel 1499, proveniente dai libri di Giorgio Antonio Vespucci (1434-1514), che ricevette l'abito domenicano dallo stesso Savonarola nel 1497 ed entrò in San Marco nel 1499⁶⁷: così infatti è dato di concludere dalla nota sul foglio di guardia, «Liber olim Georgii Antonii Vespucci

⁶³ Hoeck-Loenertz, *Nikolaos-Nektarios...*, 186.

⁶⁴ Così invece Gigante in *Poeti Bizantini di Terra d'Otranto...*, 46-47, supponendo in Casole la presenza di un codice di Diogene Laerzio.

⁶⁵ L. Mohler, *Aus Bessarions Gelehrtenkreis*, Paderborn 1942, 484; L. Labowsky, *Bessarion's Library and the Biblioteca Marciana*, Roma 1979, 11-13.

⁶⁶ A.M. Bandini, *Catalogus codicum graecorum Bibliothecae Laurentianae*, II, Florentiae 1768, 271-72; *Sexti Empirici Opera*, I, IX.

⁶⁷ B.L. Ullman - P.A. Stadter, *The public library of Renaissance Florence*, (Medioevo e Umanesimo, 10), Padova 1972, 38-39. Il Laurenziano è segnalato nel catalogo di San Marco (ca. 1499-1500), col n° 1142: «Sexti Empyrici Piromorum (sic) dogmatum libri decem»; ma non è identificato da Ullman-Stadter (84,257; da escludere l'ipotesi di appartenenza alla collezione di Niccolò Niccoli). Cfr. W. Cavini, *Appunti sulla prima diffusione in occidente delle opere di Sesto Empirico*, «Medioevo», 3 (1977), 1-20 (= 15).

καὶ τῶν φίλων. Conventus S. Marci de Florentia ord. praed. habitus a f. Georgio Antonio Vespuccio filio eiusdem conventus».

Al f. 345v, alla fine del testo, segue l'interessante sottoscrizione del copista, in inchiostro rosso: «Εὐτύχει ἐν πολλοῖς χρόνοις, σοφὴ δέσποτα βίβλου. ὁ ταῦτα γράφας θωμᾶς ὁ προδρομίτης». In inchiostro nero lo stesso copista aggiunge la data: «,ς'αγογ' ἰνδ. ιγ' σεπτεμβρίου η'», vale a dire l'8 settembre 1464 (6973 dalla fondazione del mondo, secondo l'era bizantina = 1465 secondo lo stile latino). Seguono alcune note in latino, di mano del sec. XV, con brani di lettere paoline: «Pauli ad Cor. I 2: Non enim iudicavi me scire aliquid inter vos, nisi Iesum Christum, et hunc crucifixum (Cor. I 2,2). Id. ad Galatas II: Christo confixus sum cruci, vivo autem iam non ego, vivit vero in me Christus; quod autem nunc vivo in carne, in fide vivo filii dei, qui dilexit me et tradidit seipsum pro me (Gal. 2,20). Ad Cor. II: Nam gloria nostra hec est, testimonium conscientiae nostrae (Cor. II 1,12). Nos autem gloriari opus in cruce domini nostri Iesu Christi. Hoc est nescire, sine Christo plurima scire; si Christum bene scis, satis est, si plurima nescis».

La medesima sottoscrizione di L, ma senza l'aggiunta del copista e la data, compare nel Parigino greco 1964 (= E), del sec. XV ex., e da un punto di vista testuale *germanus* di L, proveniente dallo stesso antografo⁶⁸. La peculiarità quindi di L resta la possibilità di identificare con precisione il momento in cui fu ultimata la trascrizione, l'8 settembre 1464, e il nome dello scriba, Tommaso Prodromita; e Θωμᾶς ὁ Προδρομίτης ricorre in un'altra sottoscrizione nel Vaticano Ottoboniano 395 (II) (Gregorii archiepiscopi Constantinopolitani Sermones), datato a Costantinopoli il 20 luglio 1466 e sottoscritto da Θω(μᾶς) Προδρομίος ὁ καστροφύλαξ⁶⁹. Non stupisce che la realizzazione del codice Vaticano sia avvenuta a Costantinopoli, che, dopo la caduta dell'impero bizantino e l'inizio dell'occupazione turca nel 1453, continuò ad avere contatti con l'Occidente, e ad essere

⁶⁸ *Sexti Empirici Opera*, I, IX; II, X e 429.

⁶⁹ *Codices manuscripti graeci ottoboniani Bibliothecae Vaticanae*, rec. E. Feron-F. Battaglini, Romae 1893, 207-208; M. Vogel-V. Gardthausen, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance*, Leipzig 1909, 150.

visitata da dotti come Michele Apostolio, nel 1463-1464; Tommaso forse appartenne all'ultima corte bizantina di Costantino XII Paleologo, con le funzioni di *καστροφύλαξ*⁷⁰, mentre l'appellativo di *προδρόμιος/προδρομίτης* potrebbe derivare dal monastero costantinopolitano di San Giovanni Evangelista (Prodromu-Petra), nei pressi dell'ippodromo, saccheggiato dai Turchi nel 1453⁷¹.

Tommaso, però, non fu soltanto scriba greco, ma si dimostrò avvezzo alla scrittura umanistica latina nella trascrizione di un codice di lettere di Francesco Barbaro, il Vaticano latino 3440, che riporta la sottoscrizione che a noi interessa maggiormente: «Expliciunt foeliciter per me Thomam Constantinopolitanum in civitate Ydronti in ede divi Nicholai de Casulis, anno domini MCCCCLXVII, XV ind., XXI iulii»⁷². Nel luglio 1467 dunque Tommaso era a Casole, che dovette costituire per lui, come per altri bizantini sfuggiti al disastro di Costantinopoli e all'inarrestabile sfacelo di quanto ancora restava alla grecità, un sicuro luogo d'asilo, un rifugio dove continuare le proprie esperienze intellettuali, trascrivendo codici e coltivando le relazioni con l'ambiente umanistico. Ed è Casole il luogo più probabile per la trascrizione del Laurenziano di Sesto Empirico, visti i dati convergenti sulla presenza d'un antico manoscritto in quel cenobio: ora, sul f. IIIr, in alto, prima dell'inizio del testo, compaiono brevi scritte, di mano di Tommaso, in inchiostro rosso. Le due superiori sono in greco: «ἀρχὴ καὶ τε(λόσ)» quella di destra, illeggibile quella di sinistra per una successiva rifila-

⁷⁰ Georgii Codini, *De officialibus palatii constantinopolitani*, in *Opera omnia*, PG 157 (1866), col. 61: «Οἱ προκαθήμενοι καὶ οἱ καστροφύλακες ὑπηρετοῦν ἐκάστης κατ'ἄξιαν τῶν πόλεων».

⁷¹ B. Janin, *Constantinople byzantine*, Paris 1964, 407; S. Runciman, *The Fall of Constantinople 1453*, Cambridge 1965, 146, 199, 234; *La caduta di Costantinopoli*, a c. di A. Pertusi, Milano 1976, II, 308.

⁷² P. de Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris 1887, 166 n. 5. Resta comunque ipotetica l'identificazione del copista delle lettere del Barbaro con Tommaso Prodromite, non potendosi rilevare punti di contatto tra le due scritture, latina e greca. Sul codice, v. naturalmente la già citata edizione dell'epistolario del Barbaro a cura di Griggio, con relativa bibliografia: F. Barbaro, *Epistolario*, vol. I, *La tradizione manoscritta e a stampa*, Firenze 1990, 162-66.

tura dei margini. Al centro è una piccola croce, sotto la quale si legge «n° yd», in caratteri latini: «n(icola)o yd(runtino)», probabilmente, nella stessa grafia con y che Tommaso segue nella sottoscrizione del Vat. Ottob. 395.

In conclusione, vi è una linea di trasmissione di Sesto Empirico che passa attraverso San Nicola di Casole, dal testo *editus* da Giovanni Grasso prima del 1230 alla trascrizione compiuta da Tommaso Prodromite nel 1464: ed erano gli anni in cui il giovane Galateo poteva accostarsi al monastero, per il tramite di Stefano Pendinelli, vescovo di Otranto e parente dell'umanista, «eo tempore quo versabar cum Stephano archiepiscopo hydruntino consanguineo meo, qui postea gloriosus Christi martyr una cum universo clero suo centum fere sacerdotum turcico gladio iugulatus est»⁷³. Sergio Stiso avrebbe poi conservato una copia dei *Pyrrhonia*; il codice Parigino, strettamente legato a L, avrebbe segnato verso la fine del secolo un altro episodio di trascrizione dall'antigrafo otrantino; L emigrava invece a Firenze, certo prima del viaggio in Puglia di Giano Lascaris, e veniva addirittura utilizzato dal Poliziano in suoi appunti di carattere enciclopedico, intorno al 1488⁷⁴. A tutto questo alludeva Galateo nell'*Esposizione del Pater noster*, quando accennava ad un libro antiquissimo greco, in certi frammenti ... trovati in Terra de Otranto, e poi nella lettera a Pietro Summonte, con il ricordo preciso dello Stiso, *diligentissimus librorum veterum indagator*. Ed era salda la coscienza, tra le sue letture e i tentativi di traduzione, d'aver incontrato testi ed autori della cultura antica che proprio all'ambiente della sua formazione, al suo Salento, dovevano o la sopravvivenza o l'avvio di una più ampia diffusione nell'umanesimo italiano ed europeo.

⁷³ Vecce, *Antonio Galateo e la difesa della Donazione di Costantino*, 354, 357.

⁷⁴ L. Cesarini Martinelli, *Sesto Empirico e una dispersa enciclopedia delle arti e delle scienze di Angelo Poliziano*, «Rinascimento», s. II, 20 (1980), 327-58 (= 352).

LIVIA APA

NOTE SULLA PROSA DI FLORBELA ESPANCA

Negli ultimi anni abbiamo assistito ad un rinnovato interesse da parte della critica e del pubblico nei confronti dell'opera letteraria di Florbela Espanca, specialmente dopo che essa è stata ripubblicata presso l'Editrice Dom Quixote di Lisbona¹. Proprio questa edizione acclude due saggi² che per la prima volta tentano una valutazione dell'opera della scrittrice alentejana che non subisca eccessivamente il fascino del «personaggio Florbela». L'atteggiamento comune della critica nei suoi confronti è stato per lungo tempo di due specie: o si è tentato di interpretarne l'opera in una chiave che potremmo definire romantica, che esalta il personaggio quasi per scagionarlo dal giudizio di tanti suoi contemporanei di fronte a certi atteggiamenti ritenuti eccessivi³, o in chiave femminista - ottica in cui Florbela diventa simbolo di una condizione di emarginazione femminile e al tempo stesso vittima di un contesto sociale retrivo e maschilista⁴.

Entrambe queste prospettive prescindono da un'analisi attenta dei testi e da un inquadramento della personalità letteraria di Florbela nel «milieu» letterario dell'epoca. A tale scopo l'attenzione va posta soprattutto sulla produzione in prosa, che meglio si presta ad una valutazione del rapporto che la scrittrice ebbe con il contesto in cui visse e di certe peculiarità della sua scrittura.

Si possono individuare due tipi di prosa florbeliana: quella «privata» non destinata alla pubblicazione (diario e lettere) in cui la pagina

¹ Quest'edizione, il cui primo volume è uscito nel luglio 1985) ha il merito di raccogliere molti inediti e di partire, per quanto è stato possibile, dai manoscritti originali dell'autrice, ristabilendo così l'autenticità dei testi soggetti, in precedenti edizioni, a molte manipolazioni. Per quanto riguarda la prosa narrativa, l'edizione Dom Quixote inserisce quattro racconti inediti.

² Si tratta dei saggi di J.C. Seabra Pereira che costituiscono prefazione ai volumi *F.E., Contos Dom Quixote*, Lisboa 1985, e *F.E., Poesia*, vol. I, Dom Quixote, Lisboa 1985.

³ Si vedano studi del genere di quello di Aurélia Borges, *F.E. e a sua obra*, Expansão, Lisboa 1946.

⁴ Quest'immagine di Florbela si ritrova negli scritti di molte autrici portoghesi contemporanee che se ne sono occupate. Si veda per esempio Natália Correia, *Introduzione al Diário do último ano*, Bertrand, Amadora 1981 e della stessa l'articolo in «Correio da manhã» 11.10.1982.

diventa il luogo del chiarimento e insieme delle più intime considerazioni dell'autrice, e quella «pubblica», destinata alle stampe, costituita da un insieme di racconti a cui Florbela si dedicò in vari momenti della sua vita. Si tratta in tutto di 19 testi, di cui solo quattro furono pubblicati in vita dell'autrice, e precisamente: *O Aviador* che apparve sulla rivista «D. Nuno» del 17.6.1928, e *A margem dum soneto, Os mortos não voltam* e *Carta da Herdade* stampati su «Portugal Feminino» nel marzo, giugno e luglio 1930. Possiamo attribuire la pubblicazione su «Portugal Feminino» al fatto che Florbela visse nell'ultimo periodo della sua vita in casa della direttrice della rivista, Maria Amélia Teixeira.

Le possibilità di presentarsi come narratrice al grande pubblico dei lettori — e a quello più ristretto ma molto ambito degli scrittori, o meglio, delle scrittrici affermate — furono perciò assai scarse per Florbela; l'esercizio della prosa fu per lei una pratica solitaria, alla quale attese tuttavia con impegno per un lungo arco di tempo.

Fin dal 1916, in un momento di esaltazione patriottica comune a tanti altri personaggi del suo tempo, progettava un libro, *Alma de Portugal*⁵ col desiderio di inserirsi in un movimento vasto, quello della «Cruzada das mulheres portuguesas» nato per sostenere lo sforzo del Portogallo impegnato nel primo conflitto mondiale. Il libro non sarà mai scritto⁶ ma di quel progetto resteranno due racconti — *Amor de sacrifício* e *Alma de mulher* — composti addirittura a distanza di un giorno l'uno dall'altro⁷ in cui si fa sfoggio di tutto l'armamentario retorico richiesto dal caso: la donna che parte per il fronte come crocerossina⁸, l'amor di patria⁹, l'odio per il nemico.

Dello stesso anno 1916 è il testo *A oferta do destino*. Bisognerà poi attendere oltre un decennio per avere da Florbela la notizia, diretta a José Emídio Amaro¹⁰ di un nuovo corpo di testi; sono quelli che vanno sotto il titolo di *O dominó preto* e che videro la luce solo molti anni dopo la morte dell'autrice¹¹. Non è possibile stabilire se Florbela attese alla loro stesura nei mesi precedenti alla lettera in cui li annunciava a J.E. Amaro (che è del '27) o se essi siano piuttosto materiale

⁵ Sul progetto si veda la lettera di Florbela a Mme de Carvalho in *F.E., Cartas*, Dom Quixote, Lisboa 1986, p. 119.

⁶ L'annuncio della rinuncia a comporlo è dato da Florbela a Júlia Alves. Cfr. *Cartas*, cit., I, p. 155.

⁷ Portano le date dell'11.4.1916 e del 12.4.1916.

⁸ È Armanda, la protagonista di *Amor de sacrifício*.

⁹ Margarida, in *Alma de mulher*, fa prevalere l'amor di patria sul suo grande affetto per il tedesco Karl.

¹⁰ «Tenho ultimamente virado a minha atenção para traduções e para um livro de prosa em que trabalho e que queria pronto para o ano em Outubro» (lettera del 15.5.1927 in *Cartas*, cit., p. 69).

¹¹ La prima edizione di *O dominó preto*, che riunisce sei testi, è del maggio 1982 (Ed. Bertrand, Amadora).

a cui la scrittrice aveva lavorato nel corso di vari anni. Un'ulteriore raccolta di racconti, *As máscaras do destino* è annunciata allo stesso personaggio (J.E. Amaro) l'anno seguente, 1928¹². Il '28 è anche l'anno in cui Florbela riesce a far stampare per la prima volta una sua prosa, come si è detto, e da allora il suo desiderio di accedere al grande pubblico attraverso la narrativa deve esserle sembrato realizzabile. Lei stessa, del resto, si era sempre sentita dotata per la prosa ed aveva già scritto alla sua grande amica Júlia Alves:

Tenho uma habilidade extraordinária para a prosa, não te parece? Esta amostra que te envio é bela!¹³

Questa affermazione però lascia perplessi, e fa pensare che Florbela sia insincera o illusa sulle sue reali possibilità. Nei primi racconti, di *O dominó preto*, il tema intorno al quale ruotano tutte le vicende è quello dell'amore sempre proposto come dramma.

Il protagonista della storia che dà il titolo alla raccolta, ingannato da una donna superficiale e frivola, decide di suicidarsi dopo averla attesa invano per ore in una notte di carnevale; José Eduardo, protagonista di *Mulher de perdição*, si abbandona alla passione pur sapendo che Reine, la donna amata, lo condurrà alla rovina; in *Amor de outrora* Cristina, ripensando al suo amore di gioventù conclude pessimisticamente: «Felizes como a vida proibe que se seja». Alla monotonia di queste situazioni fa riscontro una modesta capacità di costruire la narrazione: esordi slegati dal resto del racconto, conclusioni scontate, «pathos» ricercato attraverso le forme più elementari dell'esclamazione e dell'interrogazione retorica, intervento del narratore che commenta in modo melodrammatico le situazioni. Non c'è dubbio che i racconti di Florbela «prima maniera» hanno ben scarso spessore e finiscono per riprodurre passivamente i clichés della letteratura rosa di inizio secolo: ambienti di lusso, donne fatali, feste. Il lessico è ricco di francesismi, l'aggettivazione sovrabbondante. Tipici dell'arte di Florbela sono invece la malinconia che li pervade, il senso di frustrazione unito ad una visione della vita disincantata e dolorosa. Viene così meno l'«evasione», che è lo scopo a cui tende tutta la letteratura rosa.

La cosa che maggiormente colpisce, nel comparare i primi racconti di Florbela con altri testi di scrittrici sue contemporanee, con le quali avrebbe voluto confrontarsi, è la mancanza completa di ogni

¹² «Tenho um livro de prosa, um livro de contos para publicar na próxima primavera» (*Cartas*, cit., p. 85). In realtà la raccolta *As máscaras do destino* venne pubblicata nel dicembre 1931 da Guido Battelli, un professore italiano che insegnava a Coimbra, con cui Florbela ebbe un'interessantissima corrispondenza.

¹³ *Cartas*, cit. I, p. 150. Júlia Alves era vice direttrice del «Suplemento de modas e bordados de 'O Século'». Tra lei e Florbela ci fu una breve ma intensa corrispondenza (cfr. nota 6) che durò dal 6.6.1916 al 5.5.1917 per poi interrompersi bruscamente, per quanto se ne sappia senza motivo.

aggancio alla realtà. Rapportiamoli per esempio ai romanzi di Ana de Castro Osório: anche questi cedono al gusto dell'epoca, e sono ricchi di noiosissimi quadri di ambienti sfarzosi, descritti con ampio uso di gallicismi; ma vi si parla pure di divorzio, di diritto delle donne all'emancipazione, di ragazze madri¹⁴, tutti argomenti che Florbela sembra voler escludere dai suoi scritti.

Questo non significa che non si sentisse in sintonia con le idee propugnate dalla Castro Osório e da altre donne che, nel Portogallo del suo tempo, agivano nel campo delle lettere. Ce n'erano alcune che provenivano da ambienti colti, che garantivano un facile accesso alla politica¹⁵; erano fondatrici di riviste come «Alma feminina», «A madrugada», a «A mulher e a criança» e, a modo loro, attiviste in politica, anche se nel complesso moderate. A Florbela devono essere sembrate il 'non plus ultra' della modernità e dell'emancipazione, interlocutrici interessanti e capaci di aprirle la via della notorietà. Del resto alcuni tentativi di emancipazione li aveva compiuti lei stessa, iscrivendosi nel '17 alla Facoltà di Diritto di Lisbona, e vivendo dal '17 al '20 nella capitale, dove tornerà spesso volte.

Quando però il suo desiderio di essere presente attivamente nel campo delle lettere sembrava avverarsi con la collaborazione ad un periodico di buona diffusione fra il '28 e il '30, e con certi suoi timidi approcci agli ambienti che contano, come le riunioni in casa della direttrice di «Portugal feminino»¹⁶ Florbela stava vivendo una fase assai conturbante della sua vicenda umana e artistica. Dopo la morte del fratello Apeles, che rappresentava la parte attiva del suo essere e la sua apertura sul mondo, oltre ad essere uno dei suoi pochi confidenti¹⁷ la scrittrice sembra chiudersi sempre più nel suo «claustrò de quimeras»¹⁸ e distogliere gli occhi da quel mondo esterno che aveva costituito, sia pure in modo maldestro, l'oggetto dei primi racconti.

Nei testi della seconda serie — *As máscaras do destino* — in cui si abbandona il discorso sull'amore per aprirsi all'autobiografia, la trama del racconto si fa meno scontata e prevedibile e affiorano i temi

¹⁴ Si vedano *Ambições, Um passo falso e A verdadeira mãe* della Castro Osório.

¹⁵ Ana de Castro Osório era figlia di un giurista e moglie di un console; tra le altre scrittrici attive — ed attiviste — in quegli anni si possono ricordare Adelaide Cabete, anch'essa figlia di un giurista e moglie di un uomo assai in vista nell'ambiente repubblicano; Virgínia de Castro Almeida, che aveva compiuto i suoi studi all'estero e Beatriz Ângelo, medico.

¹⁶ «Florabela esteve numa dessas reuniões pouco tempo antes da sua morte» (testimonianza di Elina Guimarães in *Mulheres portuguesas ontem e hoje*, Comissão da condição feminina, Lisboa 1986).

¹⁷ Ad Apeles, che morì sorvolando il Tago il 6 giugno 1927, Florbela aveva scritto: «Realiza-te para nós dois, por ti que vais ter tempo e para mim que já vivi e que certamente não recomerei a viver». Cfr. *Cartas*, cit., III, p. 20.

¹⁸ È il titolo di un libro di poesia che Florbela aveva composto entro il 1922 ma che non vide mai la pubblicazione.

della morte e della malinconia, essenziali nella sua poesia lirica. Ma proprio nel momento in cui sembrava voler diffondere, attraverso una nuova prosa un messaggio più legato alla sua vicenda personale, Florbela veniva ormai catalogata, dall'esterno, entro un cliché di poetessa, di cui semmai si lamentava il silenzio¹⁹; per il pubblico rimarrà poi sempre «a poetisa» e la sua fama, anche anni dopo la morte, continua ad essere legata solo alla produzione lirica. Tuttavia esiste, e resta da esplorare, quest'altra vicenda letteraria. Florbela, che abbiamo visto non del tutto lontana dall'ambiente dei professionisti della scrittura e dalle suggestioni che da questi le venivano, si dedicherà ad una prosa sempre più ricca di spunti autobiografici in cui la pagina «è l'unica maniera per sopravvivere al quotidiano»²⁰. Come nei sonetti anche la prosa si apre progressivamente ai temi della sua sofferta esperienza umana e parallelamente agli ultimi racconti, già ricchi di spunti tratti dalla stessa vita, Florbela comincia a scrivere un diario in cui ricompaiono gli stessi temi della produzione narrativa finale (si veda in particolare *Carta da Herdade*) e dove, non ossessionata dall'occhio del pubblico, cede finalmente ad una forma libera dalle convenzioni imposte dal gusto dell'epoca.

¹⁹ «Florabela, a Soror Saudade, fechou-se no silêncio como num convento» (Fernanda de Castro in «Diário de Notícias» 27.9.1924).

²⁰ Cfr. José Régio, Introduzione a F.E., *Sonetos*, Bertrand, Amadora 1984 e *Cem anos de poesia*, A Phala, Lisboa 1989.

CLARA BORRELLI

NARRATIVA IN VERSI.
LA NOVELLA POETICA DELL'OTTOCENTO

1. La novella romantica in versi è un genere poco frequentato dalla critica. Se si escludono, infatti, i recenti ma troppo rapidi contributi di G. Izzo e di L. M. Marchetti, sull'argomento poco è stato scritto, anche quando si è analizzato isolatamente un prodotto letterario chiaramente ascrivibile al *corpus* in questione o si è studiato un autore che ha accolto nelle sue opere tradizioni stilistiche, tecniche discorsive e argomenti tipici di questo particolare discorso letterario¹. Poche parole, talvolta anche fuorvianti, e comunque mai sufficienti a sottolineare le ragioni e i motivi per cui appare chiaro, ad una rapida lettura, che *La fuggitiva* e *l'Ildegonda* del Grossi, ad esempio, entrano in una complessa rete di relazioni con altre opere coeve o addirittura anteriori, o a evidenziare e analizzare la presenza di un programma, formato certo da norme generali, che disciplina il rapporto dinamico tra

¹ F. Selmi, *Dell'antica novella italiana in ottava rima*, in «Rivista Contemporanea» Torino [1863] pp. 261-295; M. De Rubris, *introduzione a Novelle Romantiche*, Torino 1923, pp. VII-LIX; F. De Sanctis, *Il movimento romantico in Italia e T. Grossi*, in *Saggi e Scritti critici, La scuola liberale*, vol. VI a c. di L. G. Tenconi, Milano 1938; M. Marazzan, *Nostro Ottocento*, Brescia 1955; G. Mazzoni, *L'Ottocento*, 2 voll., Milano 1956; A. Asor Rosa, *La novella occidentale dalle origini a oggi*, 2 voll., Roma 1960; G. Spagnoletti, *Prefazione a Novelle romantiche*, Milano 1961; F. Flora, *Storia della Letteratura italiana*, vol. IV, Milano 1962; G. Izzi, *Novelle romantiche in versi*, in *Dizionario critico della Letteratura italiana*, dir. da V. Branca, Torino 1973, vol. II; P. Pozzobon, *Letteratura e società nei personaggi della novella romantica in versi*, in «Otto-Novecento», 1984, pp.19-52; Loris M. Marchetti, *La novella in versi nell'età romantica: «La scuola calabrese»*, in AA.VV., *L'arte di interpretare. Studi critici offerti a G. Getto*, Cuneo 1984, pp. 589-599; L. M. Marchetti, *La novella in versi nell'età romantica: un'approssimazione teorica*, in AA.VV., *Teoria e Storia dei Generi Letterari*, vol. I, *Metamorfosi della novella*, a c. di G. Barberi Squarotti, Foggia 1985, pp. 213-229; R. Sirri, *Romanticismo in Calabria*, in *Dal cerchio al centro*, Cosenza 1989, pp. 9-20; G. Busolli, *T. Grossi e le sue novelle*, Torino 1895; C. Cantù, *Grossi, Sestini, Tommaseo, Novelle in versi*, con intr. di A. Vannucci e uno studio di C. Cantù, Milano s.d.; G. I. Lopriore, *L'Ildegonda di T. Grossi*, in «Rassegna di cultura e vita scolastica», VII, 1953; G. I. Lopriore, *Il «Clotaldo» di Luigi Carrer*, in «Ausonia», 1953, VIII, pp. 22-32; G. I. Lopriore, *di Vittore Benzoni*, in «Rassegna della Letteratura italiana», 1955, pp. 48-53; G. I. Lopriore, *La «Pia de' Tolomei» di Bartolomeo Sestini*, in «Humanitas» XI, 1956, pp. 353-361; U. Bosco, *La novità dell'Edmenegarda del Prati*, in *Realismo Romantico*, Caltanissetta-Roma 1959, pp. 79-90; C. Borrelli, *Una novella romantica: il «Brigante» di B. Miraglia*, in AA.VV., *Cultura romantica e territorio della Calabria dell'Ottocento*, a c. di P. Falco, Cosenza 1987, pp. 181-195.

piano tematico e piano formale nella produzione dei narratori in versi di primo Ottocento.

Non si evincono, cioè, con sufficiente chiarezza, dalle pagine critiche scritte intorno a queste novelle poetiche, gli statuti individuali insieme ai modelli preesistenti alla produzione dei testi di narrativa in versi e i confini insieme agli sconfinamenti in altri tipi di discorso che consentono alla *Pia* del Sestini o all'*Ildegonda* del Grossi di entrare in un fitto reticolo di rapporti tra loro, ma anche con lontani testi di poesia canterina, per la presenza di una serie di modelli conoscitivi che sono condizione e misura del reale e di forme dell'espressione che sembrano continuare e non creare nell'età romantica un genere letterario.

2. Carlo Tenca, a proposito dell'*Ildegonda*, parla di «un nuovo genere di poesia semplice e popolare»², quasi proponendo di collocare la novella nel *corpus* di un moderno genere letterario nato dal processo di trasformazione in nuova poesia e nuova letteratura delle proposte tematiche e formali degli scrittori romantici.

La tesi appare certo suggestiva, ma storicamente inadeguata e non ci si spiega come il critico, che in altre occasioni ha offerto acute analisi dei fenomeni artistici studiati³, non abbia intuito che, in nome della popolarità dell'arte, il Grossi ed altri scrittori recuperarono un genere vivo in altre epoche, per riallacciarsi ad una corrente più immediata e spontanea della nostra tradizione letteraria, accettandone anche i particolari che *ab origine* gli sono congeniali e cioè l'accentuazione lirico-musicale, la ripetitività delle tematiche principali, l'esigenza di una elementare moralità e il metro narrativo suo proprio: l'ottava.

La novella poetica ottocentesca non è un nuovo genere di narrativa in versi, ma la riadozione, piuttosto, di un genere nell'ambito di un programma che tendeva a riallacciarsi a una tradizione narrativa contemporaneamente al risorto interesse per l'età che in essa prevalentemente si era espressa.

Il recupero del Medioevo, anche in campo letterario, soddisfaceva al gusto dell'indagine storica, che è parte integrante del Romanticismo, e all'ansia di conoscenza del passato che dal campo della storiografia si erano riversate nella letteratura⁴.

² C. Tenca, *Prose e Poesie Scelte*, a c. di T. Massarini, vol. I, Milano 1888, p. 22.

³ cfr. L. Jannuzzi, *Il «Crepuscolo» del Tenca e la cultura settentrionale*, in «Annali dell'Università di Bari», 1960, pp. 269-320; A. Palermo, *Carlo Tenca. Un decennio di attività critica: 1838-48*, Napoli 1967; M. Fubini, *Note su Carlo Tenca*, in *Romanticismo italiano*, Roma-Bari 1973, pp. 259-294.

⁴ Cfr. E. Visconti, *Idee elementari sulla poesia romantica*, in *Manifesti romantici*, a c. di C. Calcaterra, Torino 1951, pp. 349-391; S. Romagnoli, *Ottocento tra Letteratura e Storia*, Padova 1961; R. Negri, *Gusto e poesia delle rovine fra il Settecento e l'Ottocento*, Milano 1965; *Concetto, storia, miti e immagini del Medioevo*, a c. di V. Branca, Firenze 1973; F. Schlegel, *Storia della letteratura antica e moderna*, a c. di R. Assunto, Torino 1974; F. Allevi, *Medioevo foscoliano*, in «Otto-Novecento», 1984, pp. 281-377.

Il De Sanctis, invece, in una lezione sul *Movimento romantico in Italia e Tommaso Grossi*⁵, con la lucidità che gli è propria, imposta ed avvia tesi che saranno riprese, o soltanto variate, dagli studiosi che dopo di lui si accosteranno al problema. Intuisce subito che la novella poetica, diventata una delle forme privilegiate della letteratura romantica, anzi di quel movimento letterario documento importante, non è nata con essa, ma si è piuttosto sviluppata da quell'incunabolo di forma narrativa che sono i cantari e, divenuta novella, si trova poi in tutti i romanzi cavallereschi italiani, in quello del Pulci, del Boiardo, dell'Ariosto e anche in quello del Tasso⁶.

La novella in ottave, quindi, non è nata con il Romanticismo, ma è stata disseppellita e ringiovanita dalla scuola romantica con tratti che in certo senso la hanno caratterizzata poi in modo inconfondibile.

Anche il Selmi in una breve storia dell'antica novella in ottava rima⁷, che non pretende di essere uno studio organico, con ambizioni di completezza e di sistematicità, perviene alle stesse conclusioni: la novella poetica ottocentesca non fiorisce all'improvviso, sotto lo stimolo di una ricerca di novità ad ogni costo, non è un genere esclusivamente romantico, anzi prende le mosse da quel «carissimo gioiello legato in filo d'oro» che è *La Donna del Verziere* e attraverso le tappe della *Lusignacca*, del *Marchese di Saluzzo* e delle novelle dell'Ariosto, giunge fino alle novelle dell'Ottocento⁸.

Lo studioso, nel tentativo in parte riuscito di sviluppare e verificare la tesi desanctisiana, ci dà un saggio rapido ma sostanzialmente ricco di spunti e di notizie; tanto più meraviglia quindi quel suo non avvertire quanto alla ripresa del genere abbiano contribuito pure gli esperimenti di narrativa in versi che si erano fatti e si stavano facendo in Europa, proprio mentre il Grossi si accingeva a scrivere la sua *Ildegonda*. Se è vero, infatti, che esiste una innegabile linea di continuità tematico-stilistica tra cantari di argomento patetico-sentimentale e novella ottocentesca, attraverso le tappe della novella in versi presente nei poemi cavallereschi, non è vero che quella non risente nel suo rilancio della suggestione dei fortunati esperimenti stranieri. Anzi il genere non sarebbe stato ripreso con tanto interesse e tanta sollecitudine se non si fossero diffuse e non fossero state apprezzate le ballate del Bürger e forse il caso dell'*Antonio Foscari* e *Teresa Contarini* del Pindemonte⁹ sarebbe rimasto isolato e inoperante se Madame de Staël nel 1816 non avesse smosso le acque intorno alle prove di narra-

⁵ F. De Sanctis, *Il movimento romantico in Italia e Tommaso Grossi*, in *Saggi e Scritti critici, La scuola liberale*, vol. VI, cit., pp. 23-38.

⁶ F. De Sanctis, *op. cit.*, pp. 28-29.

⁷ F. Selmi, *Dell'Antica novella italiana in ottava rima*, cit.

⁸ F. Selmi, *op. cit.*, p. 282.

⁹ Poldete Melpomenio (I. Pindemonte), *Antonio Foscari e Teresa Contarini*, Napoli 1792.

tiva in versi dei romantici stranieri, con il suo articolo *Sull'utilità delle traduzioni. La fuggitiva e l'Ildegonda*, infatti, prime novelle del Grossi, ma anche prime manifestazioni del risorto interesse per il genere in Italia, non si possono spiegare se non come nate dall'incontro tra l'attrazione per una tradizione di narrativa in versi che, in modo latente, continuava a fare sentire la sua presenza nella penisola e le suggestioni delle letterature d'oltralpe. La pubblicazione dell'articolo di M. de Staël e la risposta del Berchet agli inviti a liberarsi da una cultura che si è fatta angusta e ad aprirsi, attraverso le traduzioni dall'inglese e dal tedesco, ai contatti con le nuove idee europee, sono determinanti per creare la circolazione di tematiche nuove e risvegliare l'interesse per le leggende popolari, presso i nostri scrittori di novelle.

Leggendo le storie della *Fuggitiva* e di *Ildegonda* è impossibile non cogliere motivi dell'*Eleonora* del Bürger. Le novelle e la ballata narrano vicende d'amore e di morte di personaggi giovani e infelici; ma non si riducono a ciò le somiglianze, perché *Ildegonda* e *Eleonora*, infelici innamorate, disperano per la vita dell'uomo amato e piegate dal peso delle disgrazie sono angosciate da sogni agitati; perché *Isabella* e *Eleonora*, nella fuga notturna sotto il languido raggio della luna, attraversano una campagna biancheggiante di sepolcri e di teschi e nel delirio d'amore hanno lunghi e disperati discorsi con le rispettive madri; e perché lo schema base del romanzo alessandrino appare nelle tre opere ugualmente sconvolto nella sua conclusione che non è:

innamoramento → traversie ritardatrici → matrimonio

ma sempre:

innamoramento → traversie ritardatrici → morte dei giovani innamorati.

Si potrebbe obiettare, a questo punto, che nelle trame rapidamente tracciate si coglie la persistenza di strutture narrative archetipe che il Grossi poteva trovare anche nella nostra tradizione letteraria, senza doversi rifare necessariamente al Bürger dell'*Eleonora* e che forse solo la contemplazione delle tristezze cupe della notte o della morte e il vagheggiamento di paesaggi spettrali sono indizi della nuova sensibilità romantica; ma non è così, perché ad una lettura più attenta dei testi indicati si può notare subito la profonda trasformazione portata dal Bürger e sul suo esempio dal Grossi nel riutilizzo di certi temi. Basta fermarsi al motivo della disperazione d'amore, che porta a rinnegare Dio e si presenta come una innovazione nello sviluppo del delirio amoroso. Certo solo la lettura della suggestiva ballata tedesca, nella traduzione del Berchet¹⁰, poteva suggerire al Grossi l'idea di un'*Ildegonda* temporaneamente rivoluzionaria rispetto al modello di mondo che la

¹⁰ G. Berchet, *Sul Cacciatore Feroce e sulla Eleonora di G.A. Bürger, Lettera Semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, in *Manifesti romantici*, cit., pp. 267-331.

sua opera comunque tendeva a realizzare: un mondo di ubbidienza alla famiglia, di rispetto di certi valori; l'idea cioè di un personaggio femminile in movimento all'interno dello spazio tradizionalmente a lui assegnato, ribelle, anche se per un solo momento, alla famiglia e a Dio. Le concordanze indicate non possono sfuggire nei passi che seguono:

— «e che è mai, o madre, la beatitudine eterna? Che mai, o madre è l'Inferno? Con lui, con lui è beatitudine eterna; e senza di Guglielmo non v'ha che inferno. Spegniti luce mia, spegniti in perpetuo: muori, muori sepolta nella notte e nell'orrore! Senza di lui né sulla terra, né fuori della terra posso avere pace mai».

Così a lei nella mente e nelle vene infuriava la disperazione. Più e più continuo temeraria ad accusare la Provvidenza di Dio; (Eleonora, p. 311)

Questo, sì questo è il fine che m'aspetta. / Sciagurata! per me non v'è salute: / Sento l'anima mia ch'essere eletta, / Se dannato tu sei, par che rifiute: / Piomberò dal Signore maledetta / Nell'Inferno tra l'anime perdute; / Se eternamente son teco abbracciata, / Non mi spaventa L'essere dannata. // Ohimè! che dissi? Oh qual delirio, oh quale / Bestemmia orrenda m'è dai labbri uscita! / Deh sostieni, o Signor, questa mia frale / Ragion nel colmo del dolor smarrita. (Ildegonda, III, 8-9)

Ma si può aggiungere che l'organizzazione dell'intreccio, la collocazione e il dialogo dei personaggi della *Fuggitiva* denunciano chiaramente la matrice burgeriana: l'idea di impostare la narrazione delle tristi vicende di *Isabella* come narrazione mimetica, attraverso un serrato dialogo tra la fanciulla morente e la madre, appare chiaramente suggerita dal poeta tedesco che comunica al Grossi anche i toni ora patetici ora drammatici usati nell'orditura della trama dell'*Eleonora*.

Un rapido accenno al genere fa pure Francesco Flora nella *Storia della Letteratura Italiana*¹¹. Muovendosi nella direzione desanctisiana e confermando la tesi che vede la novella poetica nata nell'Ottocento dal recupero in chiave romantica di un genere che, accanto ad altri, era stato in voga nel Medioevo, individua poi nel poema epico l'istituto letterario da cui nascono le novelle romantiche in versi che gli appaiono infatti «come l'ultimo guizzo del vecchio poema epico». In questa tesi si annida chiaramente il pregiudizio che fa nascere le novelle del Grossi e degli altri scrittori romantici dal poema epico per via degenerativa, come se discendessero da esso nel momento in cui cessa di essere artisticamente attivo, produttivo e significativo nel sistema romantico — come dimostrano le deboli prove dei *Lombardi alla prima crociata*, ecc. — e si isterilisce nella più breve narrazione patetico-sentimentale della novella in versi.

Ma la novella, come ha visto bene invece il critico irpino, sale dalle leggende e dalle romanze medievali, si genera dai cantari e dalle novelle che si intrufolano nei romanzi cavallereschi, per la pressione sociale e culturale delle nuove richieste dei lettori romantici¹².

¹¹ F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, cit.

¹² F. De Sanctis, *op. cit.*, pp. 28-29.

Nella direzione tracciata dal De Sanctis si è tenuta la critica successiva, senza però andare molto oltre nella definizione del genere. Anche gli studiosi più giovani non hanno scritto niente di veramente definitivo. Basta fermarsi al Marchetti che nel saggio *La novella romantica in versi: un'approssimazione teorica* del 1985, rivisitando le tesi di quanti lo hanno preceduto, manifesta apertamente la tendenziale difficoltà e complessità insita nel progetto di classificare la novella poetica dell'Ottocento perché «per la sua veste esteriore si sarebbe tentati subito di accomunarla alle altre forme poetiche, mentre per il suo carattere narrativo — è pur sempre una narrazione, anche se in versi — si dovrebbe farla rientrare nella ideale famiglia del romanzo»¹³.

Sempre il Marchetti giunge poi ad una interessante osservazione quando, impegnato nell'arduo tentativo di formulare ipotesi teoriche sulla nascita del genere, sostiene che, forse, gli autori di novelle non parlarono delle loro scelte e non le giustificarono perché erano tutti «tacitamente unanimi nel riferirsi a un *quid*, a una tradizione [...] che in certo modo continuava ad agire e ben viva nelle nostre lettere»; non procede però poi ad una accurata analisi tematico-stilistica dei testi a cui accenna per verificare concordanze, somiglianze e individuare il programma che accomuna gli anonimi autori dei cantari patetico-sentimentali, attraverso le tappe della narrativa poetica quattro-cinquecentesca, agli autori dell'*Ildegonda*, della *Pia* o dell'*Algiso*, ecc. e risolvere lo spinoso problema, varie volte sfiorato, ma mai investito della sua rilevante portata storica, attraverso l'esame dei materiali linguistici impiegati, della loro particolare organizzazione, disposizione e distribuzione all'interno dei testi ottocenteschi e il confronto con i mezzi linguistici, ma anche morfo-sintattici delle altre opere di narrativa sentimentale in versi che li hanno preceduti.

3. A creare tanta confusione e tanti dubbi, certamente non poco, hanno contribuito proprio gli scrittori romantici che in nessuna occasione si sono preoccupati di definire teoricamente le leggi costitutive e la struttura generale del codice prescelto.

Dalle pagine dei giornali letterari, dai Manifesti e dagli epistolari¹⁴ non si ricavano elementi utili a motivare le scelte tematico-formali nelle quali essi decisero di incanalare le proprie forze creative.

Nemmeno alle prefazioni, che in genere sono il luogo dell'incontro dell'autore con il suo pubblico, nel quale si mettono a fuoco i problemi

¹³ Loris M. Marchetti, *La novella romantica in versi: un'approssimazione teorica*, cit., p. 215.

¹⁴ Cfr., *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, a c. di E. Bellorini, Bari 1943, 2 voll.; *I Manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del «Conciliatore» sul Romanticismo*, a c. di C. Calcaterra, cit.; F. Allevi, *Testi di poetica romantica (1803-26)*, Milano 1960; C. Cantù, *Lettere a Mario Carletti*, Torino 1862; S. Pellico, *Lettere milanesi (1815-21)*, a c. di M. Scotti, Torino 1973.

teorici e le soluzioni che stanno a monte dell'opera, i narratori in versi di primo Ottocento hanno dato un carattere programmatico. Basta leggere a mo' d'esempio ciò che scrive il Benzioni a premessa della *Nella*: «Benché sia costume generale di chi pubblica alcuna cosa il commentare l'opera sua co' preamboli, io non ho quasi nulla a dire della ragione poetica del mio componimento e dei versi [...]»¹⁵. E non si venga a dire che ciò si può far risalire alla poca familiarità che avevano i romantici con i discorsi teorici o con le questioni relative ai generi letterari, perché non poco ragionarono intorno al poema epico, alla tragedia e al romanzo storico¹⁶. Forse non sentirono la necessità di teorizzare e procedettero in modo unitario, pur non avendo fissato un modello a cui adeguarsi, perché il modello a cui ispirarsi lo trovavano bello e pronto nel sistema letterario della tradizione italiana, come si può intuire dalle parole che scrive il Sestini ai lettori della sua leggenda romantica, *La Pia*: «Nuove non sono in Italia le leggende, e nuova tampoco non è fra di noi la romantica poesia, benché scavra di questo titolo»¹⁷. Quindi gli scrittori romantici, a partire dal Grossi, ripresero un genere in parte dimenticato, perché nel suo programma sentivano di poter incanalare i loro messaggi in una ben determinata direzione: un genere cioè di letteratura amena, ma anche destinata a fini moralistici e pedagogici, adatta a un pubblico ampio, quasi come quello che nelle piazze ascoltava le narrazioni dei canterini.

Bisognava solo accentuare certi ingredienti romantici già presenti nel filone sentimentale della narrazione in ottava rima, come le piccole storie d'amore e di armi ricche di motivi sentimentali e passionali, spesso dolorose e tragiche, per soddisfare, dopo due secoli di razionalismo, alle esigenze di un risorto sentimentalismo che per sua natura doveva esprimersi poeticamente. Proprio per questo desiderio di poetività, che permea anche la narrativa, gli scrittori di novelle non liberarono il racconto dalla chiusa metrica e continuarono a narrare in ottave storie lacrimevoli, inventando situazioni e persone, ma cercando di renderle «conformes à la vérité pour ainsi dire matérielle»¹⁸, in modo che dessero l'illusione del reale. E le calarono in una cornice storica, per rispetto dei modelli, ma anche per ripercorrere e rivivere la storia del passato, del Medioevo in particolare¹⁹, non con il gusto

¹⁵ V. Benzioni, *Nella*, Venezia MDCCCXX.

¹⁶ Cfr. M. Chini, *Le teorie dei romantici intorno al poema epico e i «Lombardi» di T. Grossi*, Lanciano 1920; E. Visconti, *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*, in appendice alle *Idee elementari sulla poesia romantica*, cit.; A. Manzoni, *La lettera a M. Chauvet*, a c. di N. Sapegno, Roma 1947; C. Cantù, *Sul romanzo storico. Lettera di un romantico*, Como 1831; A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Opere varie*, Milano 1845-55.

¹⁷ B. Sestini, *La Pia, leggenda romantica*, in Grossi, Sestini, Tommaseo, *Novelle romantiche*, cit., p. 169.

¹⁸ A. Manzoni, *Opere varie*, a c. di M. Barbi e F. Ghisalberti, Firenze 1943, p. 347.

¹⁹ Cfr. M. Fubini, *Un mito del Risorgimento, La lega lombarda*, in *Romanticismo italiano*, cit.; F. Allevi, *Medioevo foscoliano*, cit.

della rievocazione fantastica, o non solo con quello, bensì con l'animo moderno, animato da passioni moderne, per calarvi l'amor patrio e agitarvi le nuove speranze di libertà.

4. Come si è visto, gli studi poco numerosi intorno al genere e alle novelle romantiche lasciano aperto un grosso problema che solo una accurata e approfondita indagine testuale può risolvere: si deve, cioè, parlare dell'*Ildegonda* del Grossi, della *Nella* del Benzoni, ecc., come di testi riconducibili ad un *corpus* autonomo, che ha le sue radici tutte nell'Ottocento o piuttosto come di prodotti letterari che entrano in una complessa rete di relazioni con altre opere di narrativa in versi, scritte precedentemente in Italia e con esse formano un insieme, cioè un genere letterario per più secoli attivo nelle nostre lettere?

Proprio a questo lavoro ci accostiamo non con la pretesa di fare luce completa sulla questione, ma con il proposito di saggiare alcuni elementi tematico-stilistici delle opere in discussione e avviare così la soluzione del problema.

Partiamo dai suggerimenti del De Sanctis, insistendo sulla importanza di analizzare il fenomeno novella patetico-sentimentale in versi su una linea diacronica, per ricavarne costanti tematico-formali che ci consentano di registrare una catena di continuità tra certi cantari e le novelle ottocentesche: anche se a distanza di molti anelli, nell'età romantica, non si può negare che questo genere viene ringiovanito dai fermenti della cultura d'oltralpe. Ringiovanito, non rivoluzionato, ben si intende, perché i novellieri romantici mostrano di procedere nella stesura delle loro novelle secondo processi conservativi e innovativi insieme, voluti da loro, ma anche dai destinatari che innegabilmente, più o meno intensamente, condizionarono il prodotto letterario nel suo farsi, spinti da motivazioni socio-culturali, ideologiche, ecc., perché se il genere o l'opera, in particolare, non sono prodotti asettici, nell'Ottocento più che mai sono spia della cultura e della società che li producono e li diffondono.

Passando rapidamente in rassegna i testi che ci interessano si nota subito una enorme dispersione cronologica — circa cinque secoli, nei quali al genere è spettato pure nel sistema, per certo tempo, il segno 0 (zero) — ed anche geografica²⁰.

Si incontrano poi componimenti di estensione molto diversa nei quali, con maggior frequenza nell'Ottocento, si registrano disparità a li-

²⁰ G. B. Passano nell'opera *I novellieri in verso indicati e descritti*, Bologna 1868, elenca ben centocinquanta poeti che si sono dedicati alla novellistica in versi. La novella patetico-sentimentale in versi in particolare, nel Settecento sembra attraversare un periodo di stasi, sostituita ben presto da novelle erotico-galanti scritte dal Casti e dal Batacchi. Ma nell'Ottocento si nota una evidente ripresa del genere, caratterizzata però da una notevole dispersione geografica, perché si formano due gruppi ben distinti, anche cronologicamente, di novellieri uno al nord, sulla scia del Grossi, dopo la pubblicazione dell'*Ildegonda* (1820), l'altro al sud, dieci anni più tardi in Campania e in Calabria.

vello formale, dovute ad esempio all'abbandono, ad un certo punto, dell'ottava, per il più libero uso della terzina o dell'endecasillabo sciolto.

Un primo dato unificante lo individuamo subito nell'ascrizione più o meno esplicita dei testi all'area della narrativa. Sono, infatti, i testi in questione delle narrazioni; ad onta del verso, in questi componimenti novellistici — come già accenato — l'interesse preminente resta quello narrativo: all'anonimo autore della *Donna del Vergiù*, come al Grossi dell'*Ildegonda*, ad esempio, ciò che interessa veramente è che il tema tragico, patetico, eroico o romanzesco che ha scelto di raccontare sia espresso attraverso una narrazione di fatti che si danno come accaduti e che lo scrittore finge di aver sentito raccontare o di aver appreso attraverso la lettura di documenti attendibili. La novella in versi è narrativa come quella in prosa²¹, quindi ha carattere essenzialmente *diegetico*, anche se talvolta, come nell'epica, ma con minore incidenza, si presenta come una forma mista di narrazione, per la presenza di discorsi pronunziati in prima persona dai personaggi.

I nostri testi presentano per lo più una rigorosa unità d'azione e non superano come estensione i quattro o cinque canti; assai spesso sono divisi in sezioni, ma talvolta non presentano divisioni interne²². In genere, la narrazione abbraccia un breve giro di vita, ma anche quando si slarga su un periodo più lungo di tempo, su luoghi diversi e lontani, l'autore sempre riduce questo materiale all'essenzialità.

Va notato ancora, prima di passare all'esame vero e proprio di una serie di testi campione, che nessuno di quelli, che pensiamo rientrino nel genere novella sentimentale in versi, si intitola esplicitamente novella; né quelli tre-quattrocenteschi, come la *Donna del Vergiù* o *l'Istoria di Ottinello e Giulia*, né gli inserti del *Furioso* e neppure quelli assai numerosi dell'Ottocento, che si intitolano ora leggende romantiche, ora cantiche, ora ancora romanzi poetici o poemetti romantici²³, per cui se i componimenti in questione sono riconducibili ad un unico *corpus* si potrà provare solo nel corso di un'accurata analisi e messa in rilievo delle invarianti di genere.

4.1. Sul piano dei contenuti la breve narrazione in versi sembra trovare subito una notevole compattezza; per questo ci pare che l'avviamento a un discorso complessivo sul genere non possa non partire da un tentativo di riconoscimento e di descrizione del patrimonio tematico comune alle singole opere, scelte come campioni, e soprat-

²¹ Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, a c. di N. Merker, Torino 1967, pp. 1478-79.

²² *La Pia* del Sestini è divisa in tre canti; *L'Algisio* del Cantù in quattro; *La Torre di Capua* del Torti in otto. *L'Ildegonda* non è divisa in canti, ma in quattro parti. *L'Omicida* del Carrer e *Le Cantiche* del Pellico non hanno divisioni interne.

²³ Il Sestini chiama *La Pia* leggenda romantica; il Pellico definisce *La Tancreda* e le altre dodici novelle, cantiche; il Benzoni invece con la *Nella* scrive un poema; mentre la *Narcisa* di Tedaldi-Fores è un romanzo poetico.

tutto delle modalità di organizzazione di tali contenuti all'interno del *corpus*. Si passerà poi a verificare ed esaminare il rapporto tra l'organizzazione tematica e il piano formale per vedere se esiste una combinatoria di elementi tematici e/o formali che si attua nell'organizzazione di tutti i testi e produce e dà vita al genere.

I testi che analizzeremo sono:

La Donna del Vergiù, un cantare di 69 ottave, citato dal Boccaccio nel *Decamerone* (III,10), composto, secondo gli studi più recenti, intorno al 1330 da autore anonimo, forse fiorentino²⁴;

l'Istoria di Ottinello e Giulia, composta in 60 ottave da un anonimo canterino, probabilmente toscano, nel XV secolo e più precisamente prima del 1488²⁵;

L'episodio di Ginevra, una delle 14 diversioni che si incontrano nel *Furioso*²⁶;

Antonio Foscarini e Teresa Contarini, novella di Ippolito Pindemonte, pubblicata a Napoli nel 1792 (67 ottave);

L'Ildegonda, novella di Tommaso Grossi, pubblicata a Milano nel 1820 (quattro parti di 75, 69, 79 e 73 ottave)²⁷;

La Pia, Leggenda Romantica, di Bartolomeo Sestini, pubblicata a Milano, nel 1822, (tre canti di 84, 93 e 71 ottave)²⁸.

I testi che esaminiamo, come gli altri che per ragioni di sinteticità tralascieremo, presentano all'attenzione del destinatario ideale — la donna, ma anche un pubblico più ampio che vuole distrarsi ascoltando o leggendo un'appassionante storia d'amore — una zona omogenea e definita: quella dell'amore contrastato, secondo una sequenza elementare di possibili narrativi del tipo: 1) premessa, 2) fatto, 3) soluzione o conclusione. C'è cioè una funzione che apre il processo, una funzione che lo attualizza (attualizzandolo o no) e una funzione che lo chiude, raggiungendo o no lo scopo: due giovani belli e di nobili sentimenti si innamorano, sorgono ostacoli che impediscono o ritardano il matrimonio, dovuti alle diverse condizioni sociali delle famiglie dei due innamorati o a motivi di carattere politico o ancora alla gelosia, e la vicenda si conclude spesso in modo tragico, con la morte di uno o di

²⁴ *La Donna del Vergiù*, in *Poeti minori del Trecento*, a c. di N. Sapegno, Milano MCMLII, pp. 824-843.

²⁵ *L'Istoria di Ottinello e Giulia*, in *Novelle del Quattrocento*, a c. di G.G. Ferrero e M.L. Doglio, Torino 1975, pp. 695-710.

²⁶ L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Firenze 1976. Le quattordici diversioni sono vere e proprie novelle perché presentano un materiale narrativo autonomo rispetto agli sviluppi delle varie *fabulae* del poema, in quanto risultano sempre narrate di seguito, si presentano come delle entità narrative concluse, senza mai venire spezzate, come succede alle sequenze di quelle *fabulae* che mostrano invece evidente carattere distributivo. La nostra novella si colloca tra i canti IV e VI.

²⁷ T. Grossi, *L'Ildegonda*, in *Opere Poetiche*, a c. di R. Sirri, Napoli 1972.

²⁸ B. Sestini, *La Pia, Leggenda romantica*, in C. Cantù, Grossi, Sestini, *Tommaseo. Novelle in versi*, cit.

entrambi i giovani; solo raramente invece il matrimonio pone fine alle traversie dei protagonisti.

L'intervento sui testi è caratterizzato da una parafrasi sinteticoselettiva, per evitare di perdere, per la presenza di altri elementi costitutivi, pur sempre messi in gioco dalle singole novelle, gli elementi appartenenti a quello che ci pare il piano tematico privilegiato. Solo infatti eliminando le unità appartenenti ad altre isotopie, come consiglia Greimas²⁹, si può giungere al superamento dei confini della singola opera per evidenziare e definire i rapporti istituibili sul piano dei contenuti e poi delle forme dei contenuti di quello che ci sembra un *corpus*, come abbiamo già detto, abbastanza omogeneo, formato da racconti oggettivamente simili, che svolgono tutti uno stesso tema. La presenza di unità di contenuto diverse da quelle più immediatamente individuabili potrebbe fare scivolare in secondo piano la lettura che proponiamo del *corpus*. Specie in età romantica, infatti, i testi potrebbero offrire anche altre chiavi interpretative; per dare un esempio, *l'Algisio* del Cantù (1828), incentrato sul tema dell'amore infelice, presenta poi, sviluppandolo con certa autonomia, il tema patriottico, tanto che il centro tematico della novella sembra subire una lieve oscillazione verso l'altro tema. E ancora, nella novella calabrese, il tema amoroso potrebbe perdere, in una analisi diversa, la sua posizione privilegiata per la presenza delle rivendicazioni sociali del brigante e delle sue denunce di abusi e vessazioni³⁰.

Per questa ragione si lasceranno cadere le unità di contenuto estranee alla lettura patetico-sentimentale delle novelle prescelte e al nostro tentativo di mettere in rilievo una *arcitràma* riscontrabile in tutti i componimenti del *corpus* e si fisseranno quelle costanti tematiche, nelle quali pensiamo di individuare segnali del genere novella patetico-sentimentale in versi.

Le parafrasi che presentiamo sono talvolta preparate dopo una ricostruzione della *fabula*, quando ciò è reso necessario dalla presenza di annessi che alterano i rapporti tra tempo della storia e tempo del racconto, per cui gli eventi non si situano in una ordinata successione logico-cronologica, essenziale al tipo di indagine che stiamo facendo, ma si stendono secondo l'*ordo artificialis* scelto dall'autore per catturare l'interesse del suo pubblico. La ricostruzione della *fabula* ci aiuta ad evidenziare subito le costanti tematiche che altrimenti possono disperdersi nell'*intreccio*:

La Donna del Vergiù

- 1) Guglielmo, nobile cavaliere, ama la donna del Vergiù imparentata con la famiglia del duca di Borgogna.
- 2) I due giovani tengono segreta la loro passione e i loro incontri, senza un apparente valido motivo.

²⁹ A.J. Greimas, *Semantica strutturale*, Milano 1968, p. 174.

³⁰ Cfr. *Il Brigante* di B. Miraglia, *L'Errico* di D. Mauro, *Il Valentino* del Padula ecc.

- 3) Guglielmo per difendersi da false accuse è costretto a rivelare il suo amore segreto: la moglie del duca di Borgogna innamorata di lui e irritata per il suo comportamento sdegnoso lo aveva infatti accusato di averla oltraggiata con richieste di «villano amore».
- 4) La donna del Vergiù sentendosi tradita dal suo amante e umiliata dalla duchessa si reca nelle sue stanze e si uccide con un pugnale.
- 5) Guglielmo disperato si dà anche lui la morte.
- 6) Il duca punisce la «duchessa maledetta» con la decapitazione e sentendosi in parte colpevole per la triste sorte dei due giovani amanti parte per Rodi per difenderla dai Saraceni.
- 7) Il duca muore servendo Dio in battaglia.

Istoria di Ottinello e Giulia

- 1) Ottinello, figlio del principe di Salerno, si innamora per fama di Giulia figlia del principe di Capua, nemico della sua famiglia.
- 2) Sotto mentite spoglie, come scudiero, si reca presso il principe nemico.
- 3) Giulia lo conosce e si innamora di lui.
- 4) Ottinello rivela a Giulia il suo vero nome.
- 5) I giovani tengono inizialmente segreto il loro amore, poi decidono di fuggire.
- 6) Fuggono separatamente e non si ritrovano se non dopo molti anni e dopo molte disavventure e sofferenze.
- 7) I giovani si sposano e sono perdonati dai rispettivi genitori che si riappacificano.

L'episodio di Ginevra

- 1) Ariodante, gentile cavaliere venuto da lontano, si innamora della principessa Ginevra che gli viene promessa in moglie.
- 2) Polinesso, aspirando pure alla mano di Ginevra, ordisce un inganno e fa credere ad Ariodante che la sua promessa sposa lo tradisce.
- 3) Ariodante disperato si precipita in mare.
- 4) Lurcanio, fratello di Ariodante, accusa pubblicamente Ginevra di tradimento costringendo il re, secondo la legge, a condannarla a morte se un cavaliere non viene a difenderne l'innocenza battendosi in duello con lui.
- 5) Un cavaliere sconosciuto sfida a duello Lurcanio.
- 6) Rinaldo, che ha saputo da Dalinda la verità, conferma l'innocenza di Ginevra facendo interrompere il duello che intanto era cominciato.
- 7) Polinesso nega ogni cosa e sfida Rinaldo a duello.
- 8) Rinaldo uccide Polinesso che prima di morire confessa le sue trame.
- 9) Il cavaliere sconosciuto è Ariodante che salvatosi per miracolo sposa, dopo tante sventure e sofferenze, Ginevra.

Antonio Foscarini e Teresa Contarini

- 1) Antonio, giovane di alto lignaggio, si innamora di Teresa già sposa ad un uomo rozzo e volgare.
- 2) Anche Teresa, dopo una lunga malattia, si innamora di Antonio, ma per onestà non accetta la sua corte.
- 3) Antonio, con l'aiuto di una fantesca entra in casa, attraverso un verone, e vince le incertezze della donna amata.
- 4) I due innamorati si incontrano di nascosto, poi un nemico denuncia Antonio, credendolo colpevole di pratiche eversive e lo fa arrestare.
- 5) Antonio, che attraversava il palazzo dell'Ambasciata spagnola, solo per giungere a casa della donna amata, non si scagiona per non tradire Teresa.
- 6) Antonio viene condannato a morte e giustiziato.
- 7) Teresa, saputo la tragica notizia, si ammala e muore in pochi giorni.

Ildegonda

- 1) Il marchese Rolando Gualderano e il figlio, inviati da Milano presso la Santa Sede, in occasione della formazione della seconda Lega Lombarda, conoscono il conte Ermenegardo Falsabiglia e combinano un doppio matrimonio.

- 2) Ritornati a casa comunicano alla giovane Ildegonda, segretamente innamorata di un gentile giovane, bello e valente, ma non nobile, i loro programmi.
- 3) La fanciulla è riluttante al matrimonio e il padre per convincerla la pone di fronte a una scelta: o le nozze o il convento.
- 4) Ildegonda in un convegno segreto racconta all'amato i suoi guai e il giovane le propone la fuga.
- 5) Il fratello di Ildegonda, sospettando qualcosa, intanto ha spiato i movimenti della fanciulla, ha visto Rizzardo e si scontra con lui.
- 6) Ildegonda viene rinchiusa in convento, dove è perseguitata da una crudele badessa.
- 7) Rizzardo, che tenta ancora di fare fuggire la fanciulla dal convento, viene accusato di eresia per le trame di Rogiero e ucciso.
- 8) Ildegonda saputo la terribile notizia si consuma nel dolore, ma prossima a morire si rasserena sapendo che erano false le accuse fatte a Rizzardo e che il padre è in pace con lei.

La Pia

- 1) La nobile e leggiadra Pia viene condotta dal marito geloso in un castello solitario e lì abbandonata perché creduta fedigrada.
- 2) La fanciulla innocente si dispera e si ammala.
- 3) Vede dal verone un eremita, lo riconosce, lo chiama, gli conferma la sua innocenza e gli dà l'anello nuziale da portare al suo sposo.
- 4) L'eremita ritorna alla sua dimora dove arriva pure, per ripararsi dalla bufera, Nello della Pietra.
- 5) Nello, spinto da un racconto dell'eremita, gli spiega le ragioni del suo comportamento: Ghino, un amico gli ha rivelato il tradimento della moglie e glielo ha anche provato; perciò ha chiuso Pia nel castello.
- 6) Nello e l'eremita sentono un lamento e, sfidando la tempesta, soccorrono un uomo ferito: è Ghino che confessa, lacerato dal rimorso, all'amico la verità.
- 7) Nello parte con l'eremita verso il castello, ma giunge quando la sventurata Pia è già morta.
- 8) Poco dopo muore di dolore anche lui e viene sepolto accanto alla sua sposa.

Le parafrasi riportate mettono in luce una serie di unità comuni a tutti i componimenti e ci offrono l'immagine di un genere decisamente compatto sul piano tematico dove invarianti appaiono:

- a) il luogo della vicenda: castelli e nobili palazzi;
- b) i soggetti, ricavati dal Medioevo o raramente dalla storia moderna;
- c) i personaggi principali o secondari. I due innamorati sono sempre rampolli di nobili famiglie, sono belli, giovani, gentili e infelici e sono presentati in modo sommario e frettoloso, secondo delle linee divenute convenzionali nel tempo. I personaggi secondari sono figure sfocate, compaiono e scompaiono dalla scena, fissi e immobili nel loro generico ruolo di padri autoritari che sono lì per impedire alla fanciulla di coltivare un amore ritenuto contrario agli interessi o all'onore della famiglia, di madri che si offrono come unico sostegno nella disperazione della fanciulla innamorata, svolgendo una funzione consolatoria che non si apre mai al contrasto con la figura paterna;
- d) il tema dell'amore contrastato, inizialmente segreto tra i due giovani, che raramente si conclude con il matrimonio; più spesso ha un finale tragico per la morte disperata dei due infelici innamorati;
- e) la materia d'amore, legata sempre a motivi eroici e cavallereschi.

Ma la presenza di questo capitale tematico comune, decisamente cospicuo, può essere significativa, ma non determinante per l'indagine che

stiamo facendo, perché per garantire al *corpus* la ricercata omogeneità è necessario verificare ancora se c'è continuità anche tra l'organizzazione tematica e il piano formale³¹ all'interno dei testi campione; altrimenti, senza questa ulteriore verifica, difficilmente si può parlare di un genere compatto definibile novella patetico-sentimentale in versi. Infatti, si potrebbe ancora una volta notare che i contenuti riscontrati sono della più comune tradizione narrativa e si ritrovano in più generi letterari e perciò da soli non possono essere considerati segnali di genere. Portando ancora avanti l'esemplificazione già avviata, pensiamo di individuare nessi convenzionali tra un certo modo di trattare il tema dell'amore infelice — che, con variazioni su un unico modello di *fabula*, garantisce l'unità tematica e d'azione alle novelle — e la resa formale di questo tema, in modo da assicurare al nostro *corpus* la ricercata unità.

4.2. Le novelle che stiamo esaminando riproducono, tutte, la realtà secondo una variante abbreviata, simbolica e lirica che è del nostro genere e non di altri o della vita vera, perché spazio e tempo, aspetti morali, psicologici e storici si presentano concentrati secondo programmi suoi propri e danno vita a una particolare forma del contenuto che dà al contenuto stesso una particolare e programmata significazione.

Da una rapida definizione ambientale parte la narrazione: attraverso le tappe dei tormenti e delle speranze d'amore dei due giovani protagonisti, giunge alla scena madre che chiude la vicenda quasi sempre in modo tragico, con la morte degli innamorati. I protagonisti, insieme ai pochi altri personaggi delle novelle, appaiono secondari rispetto alla trama, sono prodotti dell'intreccio, si presentano, cioè, nella narrazione solo per quello che compiono nella storia, non per quello che sono, non essere reali, quindi, ma *attanti*³².

Nelle novelle l'autore è anche il narratore: sceglie, come abbiamo già detto, una struttura essenzialmente *diegetica* per la sua opera, ma alla *diegesi* affianca anche parti *mimetiche*; imposta, quindi, il suo lavoro su una narrazione ma anche, in minima parte, sul dialogo. L'autore che racconta si frantuma pure in voci di personaggi, per poi ritornare subito alla sua unità di narratore *eterodiegetico* che domina la narrazione dei fatti e talvolta li commenta, informando il destinatario sulla parte da lui presa di fronte alla storia che comunque appare già predeterminata e giudicata, in quanto porta avanti un messaggio ideologico, sociale e privato, dell'autore che deriva indirettamente dall'impostazione strutturale dell'opera, oltre che direttamente dai fatti narrati.

³¹ M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano 1976. Il capitolo V è dedicato al tema *Generi letterari e codificazione* ed è di grande interesse.

³² Nelle novelle in versi il numero dei personaggi è sempre esiguo: cfr. P. Pozzobon, *Letteratura e società nei personaggi della novella romantica in versi*, cit.

Si infiltra, così, nella struttura *diegetica* della novella, pure una funzione testimoniale e ideologica, nella quale il narratore rivela il rapporto affettivo, ma anche morale e intellettuale, che ha con i fatti che sta raccontando dall'angolo di visuale interno e onnisciente di chi ricrea la realtà, la riformula perché non vuole parteciparla direttamente e immediatamente:

Signori, avete udito il gran dannaggio
ch'avvenne a' due amanti per malizia
della duchessa, benché 'l duca saggio,
com'io v'ho detto, ne fe' gran giustizia,
onde poi si dispuose a far passaggio
sopra de' saracin, per gran niquizia;
là ne morì poi in servizio di Dio.
Al vostro onor compiuto è 'l cantar mio.

(*La donna del Vergiù*, vv. 545-552)

Innocente fanciulla, ah! la credesti
Fatta pietosa alfin de' tuoi tormenti;
Ai piedi singhiozzando le cadesti,
E con grate parole e riverenti,
A lei la falda delle austere vesti
Baciando, gli occhi desiosi intenti
Lungamente tenevi con amore
In quel volto atteggiato di dolore

(*Ildegonda*, III, 38)

Partisti, o dispietato, e ti diè il core
D'abbandonarla, e non vedesti come
Qua e là le mani stese al nuovo albore
Per ricercarti, e ti chiamava a nome;
Né ti trovando, sorse, e in vago errore
Scorreat le vesti e le fluenti chiome:
T'avria vinto in quell'atto mesto e vago
Se stato fossi un'anima di drago.

(*La Pia*, I, 42)

All'anonimo autore della *Donna del Vergiù*, come agli altri autori delle novelle esaminate, interessa che le vicende narrate siano accolte dal pubblico come vicende realmente accadute: in tutte si avverte la necessità di assicurare ai fatti una cornice storica. Ma il senso del tempo non ha i caratteri del vero manzoniano, nemmeno in quelle scritte proprio mentre fervevano tra gli amici della cameretta le discussioni tra «storia e invenzione»³³: è presentato cioè come notizia didascalica e come cronaca. Questo procedimento ci meraviglia negli scrittori dell'Ottocento, in genere animati da una profonda nostalgia per il Medioevo e da un interesse propriamente storico per questa tappa essenziale della nostra civiltà. Il Medioevo delle novelle, brevemente abbozzato su qualche indicazione vaga, sembra piuttosto ripre-

³³ Cfr. T. Grossi, *Opere poetiche*, intr. a c. di R. Sirri, cit. pp. 13-51.

so dalle pagine dei cantari. Significative a tal riguardo sono le ottave informative che seguono:

E non è ancora gran tempo passato
che di Borgogna avea la signoria
un duca, che Guernieri era appellato,
uom molto prode e pien di baronia
del corpo bello e di costumi ornato
e di virtù, quant'omo dir porria,
e molto amava gli uomin virtuosi,
massimamente d'arme valorosi.

(*La donna del Vergiù*, vv. 9-16)

Era in quel tempo un principe pagano,
Di Salerno tenia la signoria:
per nome si chiamava Ottaviano,
magnanimo guerrier di vigoria:
facea gran guerra a ciuscun prossimano,
tanta era in lui gran forza e gagliardia;
avea un suo figliuol gentile e bello,
il nome era magnifico Ottinello.

(*Istoria di Ottinello e Giulia*, vv. 9-16)

Quando la Lombardia, dall'odio antico
E dal novo pericolo commossa,
Sorgea contro il Secondo Federico
Nipote del respinto Barbarossa,
E il Papa a quello in apparenza amico,
Celatamente pur con ogni possa
Già suscitando più che mai gagliarda
La Lega formidabile Lombarda,

Sdegnosa ancor della tedesca offesa,
Speditamente deputò Milano
Legato presso il Capo della Chiesa
Il Marchese Rolando Gualderano;
Il qual, fattosi aggiungere all'impresa
Compagno il figlio, corse al Vaticano,
Ove onorata entrambi ebbero stanza
Finché il periglio tenne l'alleanza.

(*Ildegonda*, I, 1-16)

Comune è infine la chiave di lettura di questi componimenti: la narrazione patetico-sentimentale in versi dal '300 all'800 si svolge su un piano più basso rispetto al genere aulico che è la lirica, si stende in contesti discorsivi che rinunciano all'oratoria e alla tensione lirica, perché è destinata al grosso pubblico, di varia provenienza sociale, ed è volta a ricercare i suoi favori, offrendo un'occasione di intrattenimento e di svago, ma anche occasione di ammaestramento, invitandolo a meditare sulle tristi conseguenze del male e a cogliere il fascino di certe imprese compiute ubbidendo agli impulsi dell'amore, della cavalleria, della religione e infine dell'amor di patria.

Queste che si sono appena presentate sono alcune scelte di forma del contenuto che, nel corso dei secoli, hanno notevolmente condizionato gli autori di novelle sentimentali in versi, permettendoci di rile-

vare, con sempre maggiore chiarezza, una struttura narrativa comune — pur modificata e perfezionata nel corso della produzione di opere individuali — che garantisce nel tempo omogeneità al genere.

4.3. Ma la forma del contenuto condiziona necessariamente la forma dell'espressione, dando la definitiva caratterizzazione al gruppo di opere che stiamo considerando. Significativa sembra a mio avviso la continuità della scelta di un particolare schema metrico, l'ottava, che è certo il metro tipico della poesia narrativa e, come tale, fornisce uno schema di attuazione del discorso verbale, condizionandolo in partenza. La ripresa nell'Ottocento dell'ottava da parte di molti novellieri, e che piacque tanto ai classicisti perché sembrava realizzare un ideale di letteratura in regola con le leggi del tempo, risponde negli scrittori romantici all'esigenza di aprirsi ad un pubblico medio «che distingue la sua cultura, la cultura del terzo stato, dalla cultura tradizionale»³⁴. L'ottava, quindi, ha un valore comunicativo, non è la strofa tipica della aristocrazia delle lettere, ma quella della tradizione popolare. La narrazione patetico-sentimentale, dai cantari in poi, si è svolta entro la storia letteraria italiana su un piano più basso rispetto alla lirica: il ritmo procede per giustapposizione di elementi simili, legati da una rima facile ottenuta con la scorta di un piccolo bagaglio tecnico fatto di epiteti esornativi, clichés, emistichi fissi. E anche se dopo l'Ariosto lo schema elementare quadrimembre, quasi formula fissa della ottava narrativa delle origini, si apre ad altre e più agili formule caratterizzate dal montare del ritmo sulle rime alterne dei primi sei versi per poi adagiarsi in ultimo nella rima baciata che chiude la strofa, conserva una melodia facile, cantabile, popolare, come la più democratica civiltà romantica prediligeva.

Si prenda qualche esempio:

Quando s'eran gran pezzo sollazzati,
la donna se ne già e si 'barone;
per temenza di non essere trovati,
ciascuno si tornava a sua magione;
ma la mattina po' ch'eran levati,
veniano in corte coll'altre persone,
non facendo né segno né sguardare
ch'altrui non sen potesse mal pensare.

El disio dolce 'n lo core spronava,
e facea li amator pien d'allegrezza;
e quella dama tanto allegra stava
che nel viso fioriva sua bellezza;
messer Guglielmo ogni giorno armeggiava
e facea gran conviti e gran larghezza,
mostrava ben com'era innamorato,
ma di chi fusse nol sapea uom nato.

(*La donna del Vergiù*, vv. 89-104)

³⁴ Cfr. T. Grossi, *Opere poetiche*, cit., p. 30.

La notte che il fatal giorno precesse,
Dal terror, dall'angoscia delirante,
Non che dormir la misera potesse,
Né su le piume s'adagiò un istante:
Va in mente rivolgendo le promesse
Iterate più volte al caro amante,
E la speme e i deliri fortunati
A che s'erano entrambi abbandonati.

Spesso, abbracciando gli origlieri e il letto,
Il suo Rizzardo d'abbracciar si crede;
E come donna fuor dell'intelletto,
Sensibilmente a sé dinanzi il vede,
E con lui parla, e sente il poco affetto
Improverarsi e la mancata fede;
Le par ch'ei piagna, e pur, com'ella suole,
Di lagrime il conforta e di parole.

(*Ildegonda*, I, 31 e 32)

Rapido alfin si lancia entro e trapassa
Di cortile in cortil, di loggia in loggia:
Monta due scale abbandonate, e passa
Fin sotto il muro, ove la donna alloggia.
La Fante dal balcone andar gli lassa
Abile scale, ed egli su vi poggia:
Ben venga il mio Signor, dice con piano
Suono costei, stendendogli la mano.

(*Antonio Foscarini*, 17)

Mena le zampe impetuose innanti,
E divorar le vie sembra nel corso;
Scherzan sulla cervice i crin volanti,
E balzan flagellando il largo dorso;
Fumo esalan le nari e le tremanti
Fibre, e le calde spume inonda il morso;
S'alza la polve e in densa nube il serra,
E sotto al calpestio trema la terra.

(*La Pia*, II, 19)

Il procedimento per distici è qui, come altrove, spesso chiarissimo. Ma talvolta l'ottava si frange più minutamente e risulta analizzabile pure verso per verso secondo elementi, come si vede negli esempi riportati, omogenei; di rado si incontra la fusione di due o più elementi tra loro, di rado il ritmo monta con agile slancio sulle rime incrociate dei primi sei versi e si adagia nel suggello della rima baciata dei due versi finali. Dalla *Donna del Vergiù* alle novelle romantiche, se è visibile l'impegno sempre maggiore di lavorare l'ottava, è comunque avvertibile un volontario abbandono al ritmo facile del cantare, ad una forma quasi popolaesca che intrattiene narrando e, solo basandosi su epidermiche impressioni, si può lodare l'eleganza ariostesca delle ottave, in opere come *l'Ildegonda*³⁵.

³⁵ Ivi, p. 29.

Nell'esame che stiamo facendo, anche una rapida indagine sull'uso dell'aggettivo qualificativo non sembra secondaria o superflua, perché l'uso limitato o abbondante, dittologico, asindetico o polisindetico che se ne fa, può essere utilizzato come elemento di coesione dei testi che stiamo analizzando. Nelle nostre novelle le coppie aggettivali e le iterazioni, assai numerose, si possono considerare come segnali di idealizzazione delle storie che gli autori presentano, per trasformare la realtà alla quale alludono. L'aggettivo qualificativo diventa strumento di un programma di fuga dal reale, di vagheggiamento di storie che toccano la fantasia e il cuore di un pubblico largo e indifferenziato, di nobilitazione dei personaggi, di poeticizzazione dell'ottava narrativa: per questo lascia nel lettore un senso di astrattezza e di genericità.

Non esistono descrizioni accurate dei luoghi o dei personaggi e l'aggettivo qualificativo diventa strumento di approssimazione e stilizzazione. Gli autori, nel presentare le protagoniste delle novelle spesso, ad esempio, banalizzano nell'attributo «bella»³⁶, ogni più accurata e concreta descrizione delle loro caratteristiche fisiche: la bella donna (*Vergiù*, v. 393); Ginevra bella / bella Ginevra (*Furioso*, IV, 60 e V, 12); Giulia bella / viso bello (*Ottinello*, III e XXXVIII); bella donna / guancia bella (*Foscarini*, XVIII e XIX); Viso bello / bella solitaria (*Ildegonda*, I, 22 e II, 26); bella donna (*La Pia*, I, 19).

Nel dosare gli aggettivi non avvertono l'esigenza di dare vivacità semantica a mezzi spesso logorati dal tempo e dall'uso; ripetono anzi dittologie e iterazioni la cui origine risale alla tradizione dei cantari o è memoria petrarchesca, senza che su di esse si eserciti il gioco delle infinite possibili variazioni che la fantasia può creare:

gentile e cortese; forte e franco; grande e ricco; chiuso e celato; doglioso e gramo; chiaro e palese; afflitto e doglioso; chiuso e nascosto; dritto e giusto; ecc. (*Vergiù*);

gentile e bello; atto e valente; grazioso e onesto; cheto e celato; chiaro e lucente; cruda e dispietata; aspra e forte; lieto e contento; valoroso, gagliardo e signorile; bello, onesto e costumato; ecc. (*Ottinello*);

empia e severa; forte e gagliardo; bello e cortese; saggio e ardito; fraudolente e fello; empio e tristo; ingrato, perfido e crudele; ecc. (*Furioso*);

bello e valente; nobile e cortese; bello e delicato; placida e serena; afflitta e stanca; ecc. (*Ildegonda*).

Si nota, quindi, la resistenza, nel tempo, di serie aggettivali di conio cavalleresco utilizzate per la presentazione dei personaggi maschili colti nello sfoggio della loro forza fisica e della loro grande nobiltà, elementi di semplificazione e forzatura più che di caratterizzazione:

³⁶ Eppure sul versante teorico-critico dell'Italia di primo Ottocento non poco si discuteva sul tema della bellezza: cfr. R. Assunto, *Verità e bellezza nelle poetiche dell'Italia neoclassica e primoromantica*, Roma 1984.

Tra gli altri ch'egli amava del paese
 si era un molto nobil cavaliere,
 giovane prode gentile e cortese,
 ben costumato di tutte maniere,
 ricco di gente e di terre e d'arnese,
 dell'arme forte e franco baccelliere

(Vergìù, vv. 17-22)

Dall'altra parte un gran signor possente
 principe era di Capua gentile,
 in fatti d'arme astuto, atto e valente,
 valoroso, gagliardo e signorile.

(Ottinello, III)

E questo, chè ad amar ella avea indutto
 Tutto il pensiero e tutto il suo disio
 Un gentil cavallier, bello e cortese,
 Venuto in Scozia di lontan paese;

(Furioso V, 16)

E lei sempre chiamando avventurosa
 Oltre a quanto arrivar possa il pensiero,
 ch'era prescelta a divenir la sposa
 del più ricco e prestante cavaliere;

[...]

Locato avea la travagliata il core
 In un gentil garzon bello e valente

[...]

Uno tra tanti bello le pareva,
 E di tutti più nobile e cortese;

(Ildegonda I, 12, 18, 19)

e il valore puramente iterativo di molte dittologie, utilizzate non per rinforzare o amplificare la descrizione, e dare quindi un contributo alla narrazione, ma per motivi ritmici, per meglio segnare l'inerzia alla fine del verso. In questa narrativa in versi, là dove si attende la cadenza obbligatoria, essa si irrigidisce e si sottolinea ancora di più, per mezzo della tradizionale dittologia, isolata dalla cesura, in figura ritmica convenzionale:

col lor secreto amor // chiuso e celato
 voi mi facciate sì // chiaro e palese
 dama, lo nostro amor // chiuso e nascoso
 el magnanimo duca // dritto e giusto.

(Vergìù, vv. 50, 286, 294, 528)

partirsi ciaschedun // cheto e celato,
 e la fortuna // cruda e dispietata
 per la mattina andar // lieto e contento.

(Ottinello, 21, 29, 42)

Che la cagion del suo caso // empio e tristo
 Fu Polinesso, // iniquo e fraudolente;
 Si mosse a camminar // bagnato e molle;

(Furioso V, 60, 6 e 87, 6; VI, 6, 3.)

Con un marito tal // misera e grama;
 Che già di mezzo al Ciel // lucido e netto
 Fatta negli occhi // placida e serena.

(Ildegonda I, 6, 2; III, 17, 4; IV, 16, 4)

Si registrano rari esempi di accoppiamenti aggettivali all'inizio dell'endecasillabo:

pallida e fredda da morte angosciosa;

(Vergìù, 492)

Pallido, smorto e senza alcun colore:

(Ottinello, 8, 2)

Crudel, superbo e riputato avaro

(Furioso, V, 87, 5)

Timida, sospettosa, alla lontana

(Ildegonda, III, 70, 7)

Tacita e bruna sussurrando giva

(La Pia, II, 28, 7)

e di iterazioni aggettivali superiori alla coppia. Specie delle serie asindetice che producono un dinamismo infrenabile, eludendo i fissi termini metrici:

Rozzo, indiscreto, stravagante e matto,

(Foscarini, 6, 3)

E giovin, bella, docile, amorosa,

(Ildegonda, I, 12, 5)

Più frequenti sono le iterazioni ternarie in cui la coppia dittologica con copula fa emistichio:

giovane prode // gentile e cortese

(Vergìù, III, 3)

tanto era bello, // onesto e costumato
 di lei, ornata // pellegrina e bella

(Ottinello, 12, 4 e 19, 5)

Che questo ingrato, // perfido e crudele,

(Furioso, V, 73, 1)

E bava gialla, // venenosa e brutta

(Ildegonda, III, 58, 5)

Per esser bella, // affabile e cortese

(La Pia, I, 61, 5)

La nostra breve analisi termina qui e ci sembra di aver avviato

a soluzione, con le osservazioni sul capitale tematico decisamente comune dei testi esaminati e con quelle sulla particolare omogeneità che li aggrega anche sul piano formale, il problema della giusta collocazione, nell'ambito dei generi letterari, della novella poetica dell'Ottocento, che non può essere considerata un genere autonomo o un sottogenere di transizione, ma piuttosto un prodotto che entra in una complessa rete di relazioni tematico-formali con altri che lo hanno preceduto e con essi partecipa alla codificazione della novella patetico-sentimentale in rima.

MARINA BUONINCONTRO

TEATRO, SCIENZA E MEMORIA
NELLE COMMEDIE DI GIAMBATTISTA DELLA PORTA

1. La critica più recente¹ ha posto giustamente l'accento sul carattere fortemente mirato alla scena del teatro di Della Porta che, superando i limiti della letterarietà imposti dall'«Erudita», si carica di una nuova godibilità scenica. Ciò avviene grazie ad una scrittura drammaturgica che rimanipola le costanti dello specifico — situazioni, intrecci, personaggi — ricostituendole in un nuovo e significativo ordine. In tal modo l'autore si colloca, sul nascere dell'esperienza dirompente della Commedia dell'Arte, come il versante letterario di un nuovo modo di fare teatro, attento alla scena e soprattutto alle esigenze del pubblico². Questo è il punto in comune tra due esperienze così lontane, da un lato quella di mestieranti abili, veri professionisti del teatro moderno, e dall'altro quella di un letterato «accademico»; inoltre esso è la spia significativa dell'impegno di Della Porta nei confronti della produzione teatrale, più massiccio di quanto lo stesso

¹ In particolare G.L. Clubb, *G.B. Della Porta Dramatist*, Princeton, University Press, 1965, e inoltre: R. Sirri Rubes, *L'attività teatrale di G.B. Della Porta*, De Simone, Napoli 1968; per i rapporti con la Commedia dell'Arte cfr. F.C. Greco, *G.B. Della Porta fra improvvisazione e tradizione comica*, estr. da «Critica Letteraria», dic. 1973. Sulla lingua del teatro dell'aportiano si veda il fondamentale lavoro di Altieri Biagi, *Appunti sulla lingua della commedia del '500*, in «Atti del convegno sul tema: Il teatro classico italiano nel 500», Acc. Naz. dei Lincei, Quad. 138, Roma 1971, poi in *La lingua in scena*, Zanichelli, Bologna 1980. Sulla connessione tra l'attività teatrale e quella scientifica F.C. Greco, *Letteratura e scienza in G.B. Della Porta*, in «Critica Letteraria», V, 1977, pp. 93-120. Recentissimo l'intervento di G. Fulco sull'attività collezionistica dell'autore: *Per il «museo» dei fratelli Della Porta*, in: *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di Mario Santoro*, S.E.P., Napoli 1987, pp. 105-176. Per una bibliografia meno recente si veda il saggio di P. Gherardini, *Problemi critici e metodologici per lo studio del teatro di G.B. Della Porta*, in «Biblioteca teatrale», I, 1971, pp. 137-159, che contiene in appendice un catalogo di saggi e biografie su Della Porta e, in nota, l'elenco di tutti i documenti validi ad illuminarne la biografia.

² Il circolo autore-opera-pubblico è coscientemente tenuto strettissimo dall'autore: nel prologo ai *Duoi fratelli rivali* Della Porta afferma che solo «l'applauso universale de' dotti» può testimoniargli il valore della sua opera. Per la lettura delle commedie si è utilizzata l'edizione di R. Sirri Rubes, *G.B. Della Porta, Teatro*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1978-85. Per le ultime opere, secondo l'ordine di prima stampa, non ancora edite, si è consultata l'edizione a c. di V. Spampanato, Bari, Laterza, 1910-11.

autore voglia denunciare nei prologhi delle commedie. Questo impegno porta lo scrittore e lo scienziato, entrambi, lontano dalle posizioni dell'ortodossia, grazie ad una ricerca scientifica tanto inesausta, quanto a tratti ingenuamente disorganica, e grazie ad una scelta poetica che vuole emancipare il genere comico dalla pura letteratura. Quindi la sfera del «negotium» e quella dell'«otium» appaiono estremamente collegate sebbene l'autore si premuri di separarle accuratamente³, svelando una circolarità di *topoi* e presenze significative. Vediamo come.

2. L'analisi del rapporto tra «otium» e «negotium» può risultare produttiva rispetto al problema del metodo scientifico e, in particolare, del linguaggio ad esso appropriato. Il rifiuto⁴ di un sapere vetusto, di stampo aristotelico, viene dichiarato sulla scena esasperando i tratti di quei personaggi portatori per eccellenza di quel sapere, i pedanti. Sappiamo che Della Porta aveva rimesso in primo piano l'indagine diretta e sperimentale della natura, attraverso un'indagine scientifica di tipo pre-galileiano (priva, cioè, di modelli scientifici formulati «a posteriori»)⁵. Di ciò rende testimonianza il bel brano tratto dalla *Chirofisonomia*, nel quale si legge un vero e proprio elogio della mano⁶, un invito, cioè, ad esperire la realtà naturale secondo un pro-

³ Infatti Della Porta dimostra più volte il desiderio di tenere separate la sfera del «negotium» da quella dell'«otium» letterario, per ragioni di cautela nei confronti della vigile Inquisizione post-tridentina, con la quale egli ebbe più di un incontro non «desiderato». Per i rapporti dell'autore con la Chiesa cfr. L. Amabile, *Il Santo Officio della Inquisizione in Napoli*, narrazione con molti documenti inediti, Città di Castello, Lapi, 1892; G. Aquilecchia, *Appunti su G.B. Della Porta e l'Inquisizione*, in «Studi secenteschi», IX, 1969, rist. in *Schede di italianistica*, Einaudi, Torino 1976; ancora, il più recente apporto è di P. Lopez, *Inquisizione, stampa e censura nel regno di Napoli fra '500 e '600*, Napoli, Ed. del Delfino, 1974, insieme al già citato Greco, *Letteratura...* Sull'attività accademica dell'autore vedi: G. Gabrieli, *G.B. Della Porta Linceo*, estr. da «Giornale critico della filosofia italiana», Milano-Roma, VIII/1927, f. V.

⁴ L'indagine scientifica dellaportiana si inserisce nella Napoli di fine '500, che ha vissuto l'amara esperienza di Bruno e Campanella. Il pensiero filosofico di entrambi aveva avuto il merito di ricondurre l'indagine sulla natura a modelli non estrinseci ad essa, facendo sì che fossero una volta per tutte superati i vecchi concetti aristotelici di «forma» «potenza ed atto» ecc. Sul contesto scientifico napoletano di questo periodo si veda N. Badaloni, *Fermenti di vita intellettuale a Napoli dal '500 alla metà del '600*, in AA.VV., *Storia di Napoli*, V, tomo I, pp. 641-689, ediz. Storia di Napoli, 1972; dello stesso autore: *Vita religiosa e letteratura tra Riforma e Controriforma*, in: *La letteratura italiana: Storia e testi*, a c. di C. Muscetta, Laterza, Bari 1973, v. IV e B. De Giovanni, *Magia e scienza nella Napoli seicentesca*, in: AA.VV., *Civiltà del '600 a Napoli*, ottobre 1984-aprile 1985, Napoli, Electa, pp. 29-40.

⁵ Della Porta occupa un posto importante nel processo di emancipazione della tecnica rispetto alla scienza; egli riteneva che proprio tale emancipazione avrebbe reso l'età moderna superiore a quella degli antichi; come afferma nel cap. I, par. 4, della *Magia naturale* libri III, trad. P. Sarnelli per A. Bulifon, Napoli 1677, rist. anastatica a c. di M. Gliozzi, Ferro, Milano 1970: «veggano gli huomini dotti quanto la nostra età avanza quella degli antichi, perché molti di loro hanno scritto cose, che giamai non videro, ò sperimentato».

⁶ «Numerosa è la moltitudine delle Arti, che con l'aiuto di questo membro esercitiamo. Vi è l'arte nobilissima di dipingere, formare e scolpire, lo scintillante, e quasi

cesso induttivo, diretto. Dall'altra parte gli aristotelici, pur essendo molto attenti alla natura, continuavano ad interpretarla secondo categorie aprioristiche ed astratte, imbrigliandola in schemi dialettici che non tenevano conto dell'indagine empirica⁷. Questo fu uno dei fattori che portò alla crisi della retorica umanistica, che si consumò da Bembo in poi riducendo la lingua a puro contenitore da riempire via via di significati astratti dalla realtà e, quindi, provvisori⁸. Della Porta vive nel pieno di questa crisi, ma mostra di non esserne coinvolto: la dialettica come puro piacere intellettuale, infatti, non lo interessa, perché contraddice il suo modo di procedere, sia scientifico che drammaturgico. Per questa ragione, la tematica di un sapere senza contatti con il reale, e di un linguaggio che lo riflette, viene ironizzata nelle commedie attraverso un processo di «intensificazione»⁹ che esaspera, di ogni carattere, i tratti, fino a farlo esplodere, con un effetto di comicità spesso irresistibile. Ad esempio, ogni tirata del pedante viene «riaddomesticata» da un servo, che riduce a quotidiano il significato oscuro di parole fondamentalmente prive di senso:

«P.: Per mostrarvi la mia largitudine vo' far un munuscolo di cinquanta vocabuli ciceronei abstrusi e reconditi.

L.: Che ceci conditi son questi che mi volete dare, di mele o di zucchero?»¹⁰

Il servo ha quindi il compito, drammaturgicamente, di ricondurre le situazioni all'evidenza fenomenica. Spesso ciò avviene con l'introduzione della tematica tattile (ad esempio nella *Fantesca*, dove si sviluppa lungo i cinque atti), informando di sé lo stesso intreccio. Fin dall'esordio, l'androgina di Essandro, travestito da Fioretta, è indice di una realtà duplice, sfuggente, che può essere sciolta dalla sua imbarazzante ambiguità solo con una sbrigativa indagine empirica: il protagonista rivela alla «rivale» Nepita la propria natura maschile ma, dinanzi alla sua incredulità, l'unica via di uscita è data dal tatto:

divino maneggiamento de gli organi per la musica... con le mani penetriamo le viscere della terra cavandone fuori la pretiosa merce de' metalli... Ardisco dire, che senza la mano... l'uso della ragione... sarebbe stato egli manco, e privo d'ogni operatione & affetto» G.B. Della Porta, *Chirofisonomia*, trad. P. Sarnelli, appreso A. Bulifon, 1672, libro I, pp. 29-30.

⁷ Cfr. L. Geymonat, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Garzanti, 1970; v. II, il '500 ed il '600, cap. IV.

⁸ Cfr. G. Mazzacurati, *La crisi della retorica umanistica nel '500*, Liguori, Napoli 1961.

⁹ Greco ha individuato un carattere particolare della scrittura dellaportiana: assunte dalla tradizione le costanti del teatro (lingua, personaggi, situazioni, intrecci), l'autore le sottopone ad un processo di «intensificazione», che porta all'esasperazione e quindi alla frantumazione degli schemi e dei valori precedentemente accettati, e quindi alla produzione di nuovi sensi: F.C. Greco, *La scrittura teatrale di G.B. Della Porta*, estr. «Annali della Fac. di Lettere e Filosofia di Napoli», vol. XV, n.s. III (1972-73).

¹⁰ *L'Olimpia*, atto IV, sc. 8.

«E.: Tu pensi ch'io sia femina, ed io son maschio.
 N.: E può esser questo vero?
 E.: Come ascolti, e si può toccar la verità con la mano.
 N.: Come mai non m'hai fatto prima toccar con la mano questa verità?»¹¹.

L'accertamento diretto può essere in altri casi unica soluzione ad una situazione altrimenti inestricabile; Erasto, nella *Cintia*, reclama la sua Amasia, che non è altri che Amasio in vesti di donna. Pur avendolo incontrato più volte, il giovane continua ad ingannarsi circa la sua identità. Pedofilo, padre di Amasio, interviene a svelargli la dolorosa verità:

«P.: Io, per non rompermi con te oggi tutto il capo, avendoti manifestato quello che importa più, vo' manifestarti quello che importa meno. Amasio, va' dentro insieme con lui e fagli conoscere se sei femina o maschio.»¹².

Inoltre, lo straniamento prodotto dal linguaggio pedantesco può venire scaltramente utilizzato da altri personaggi come trappola e labirinto nel quale, se occorre, far perdere addirittura l'identità altrui; nella *Fantesca*, il furbo Panurgo utilizza una logica ferrea, ma solo verbale, per confondere i due goffi interlocutori, due pedanti, ingannandoli con le loro stesse armi, laddove basterebbe appellarsi alla propria autocoscienza ed all'evidenza della propria identità ed esistenza per sciogliere l'assurda situazione, che permane invece nel dubbio e nell'ambiguità:

«N.: (tra sé) Questi m'ave obtuso e retuso il cervello e postomi in tanta ambage che omai non so discernere se io sia io o un altro.
 (a voce alta) Se tu sei me, io non posso esser io; e se io non son io, sarò un altro; e quello chi è, o chi fu? Se tu non vuoi dirci io chi sia, né costui né tu stesso, dicci almeno: chi sei di noi duo?»¹³.

Dall'ironia che trapela da tutti questi esempi si può dedurre la concezione che Della Porta ha del linguaggio: esso deve aderire alle cose, riflesso diretto di esse, e se ciò non sempre accade, perché l'interlocutore si perde nei meandri della forma, è necessario accertarsi direttamente della realtà; portatori di questa logica più terrestre sono i servi, che hanno la funzione di contrappunto rispetto a chi, innamorati, pedanti e capitani, non è capace di altrettanta concretezza. In tal modo si infrange la barriera di un linguaggio come quello pedantesco che dà vita più o meno consapevolmente a una «società di discorso»¹⁴

¹¹ *La Fantesca*, atto I, sc. I.

¹² *La Cintia*, atto IV, sc. 4.

¹³ *Idem*, atto IV, sc. 8.

¹⁴ Interessante, a proposito dei meccanismi linguistici sottesi alla creazione di élites culturali anche in funzione reazionaria, il saggio di M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 1970.

che protegge e conserva un certo sapere gelosamente, distribuendolo secondo precise regole, sempreché i detentori non vengano spossessati della loro posizione di potere. In Della Porta, invece, vive la volontà di allargare la cerchia dei dotti e di accrescere il sapere, nel tempo, anche attraverso gli errori¹⁵.

3. La percezione induttiva è l'unica ad essere valida perché la natura stessa trasmette dei segnali-indice che vanno decodificati in base alla forma che presentano a chi sa guardarli. All'interno di ogni singolo «signum» non vi è separazione tra anima e corpo, forma e contenuto, e ciò che appare all'esterno non è altro che l'espressione di ciò che vive all'interno. Questa teoria trova la massima espressione, come sappiamo, nel trattato di *Fisionomia dell'huomo*¹⁶, ma è pure rinvenibile in alcune dichiarazioni fatte da personaggi delle commedie. Qui però il problema di come «leggere» la realtà si fa più complesso e sfaccettato, perché non sempre la verità viene riconosciuta come tale dai personaggi; talvolta anzi è proprio l'evidenza di questa a trarre in inganno. Nell'inganno, infatti, la verità si nasconde proprio nel momento in cui è svelata, secondo un modulo tipico del Manierismo; è il caso della *Trappolaria*, nella quale il servo imbastisce uno spettacolo di finzione al centro del quale involontari protagonisti sono le sue «vittime»; ed è così che, nella prospettiva di chi non gestisce i meccanismi dell'intreccio, vita e teatro si confondono. Nella *Cintia*, la protagonista, in panni di uomo, a chi vuole indurla all'amore per Livia risponde facendo espliciti riferimenti alla propria natura femminile. Le parole però non bastano a svelare la realtà, anzi, l'ammantano di ulteriore mistero. Ciò può avvenire perché i personaggi dell'aportiani, i più incauti, i meno scaltri, si muovono a tentoni in un universo irto di pericoli ed inganni, che solo alcuni sono in grado di interpretare correttamente. Ecco le ragioni che Melitea adduce per non aver svelato fino al quinto atto la propria vera identità, mancando di utilizzare gli oggetti utili all'agnizione:

¹⁵ Così scrive nel proemio al *De aeris transmutationibus*: «Nec me paenitebit ex meis erroribus alios praestantiori doctrinae et ingenii doctiores factos (esse)».

¹⁶ Numerosi sono i riferimenti, nelle opere di Della Porta, al rapporto forma-contenuto. L'obiettivo dell'indagine scientifica è andare oltre la potenza visiva delle cose, ricavando i significati dai segni e dalle loro qualità. La natura non ammette separazioni, la sua unità è data dalla sua circolarità; allo stesso modo, all'interno di ogni singolo «signum», anima e corpo si armonizzano perfettamente. Se ad un corpo preciso conviene un'anima precisa, è possibile quindi fornire una griglia interpretativa della psicologia umana, partendo dall'aspetto fisico di ognuno. E ciò che l'autore fa nella *Fisionomia dell'huomo*, trad. G. De Rosa, appresso T. Luongo, Napoli 1658, da cui traggio il seg. brano (cap. I, par. 2) in cui l'autore dichiara esplicitamente di credere in questo rapporto di similitudine: «l'anima e il corpo con tanta corrispondenza s'amano fra loro, che l'uno è cagione del gaudio e del dolor dell'altra, ne mai la natura fece un'animal ch'avesse il corpo di uno e l'anima d'un altro».

«Sposo mio, i segni son segni a coloro che li conoscono. Ma appresso quelli che non sanno che cosa sia, mi potrebbero piuttosto esser cagione di cattiva fama, dubitando che l'abbi per alcun ladroneccio o che alcun innamorato me l'abbi donato.»¹⁷

Poiché non tutti sono in grado di capire, per evitare il pericolo di un'interpretazione deviante o maliziosa, Della Porta dichiara nell'introduzione alla *Magia naturale*:

«Questo solo dirò, che le cose altissime, e degne di grandissimi Principi, l'habbiam velate con qualche leggiadro artificio... ma non talmente oscurate, ch'un ingegnoso non le possa scoprire, e servirsene tanto chiaramente, né tanto chiaramente ch'ogni ignorante, e vil huomo le possa intendere.»¹⁸

Spesso ancora nella *Magia* lo scienziato mostrerà il timore di interpretazioni scorrette o di potenziali utilizzi stregoneschi dei propri risultati ed esperimenti. Alla cautela che occorre nel comunicare e nell'interpretare deve quindi aggiungersi il momento della verifica diretta, basata sull'esperienza. Se significanti e significati possono essere per lo più saldati, garantendoci la sicurezza dell'interpretazione, ciò non può impedire che all'uomo sfugga la realtà ed il caos e la frammentarietà imperino. Anche la lingua riflette, nel discorso di taluni personaggi, come si è visto, lo slittamento che può verificarsi tra il piano delle forme e quello dei contenuti; ci soccorre, allora, come unica vera garanzia interpretativa, l'esperienza come conoscenza senza filtri.

4. Vorrei suggerire un ulteriore punto di contatto tra produzione scientifica (o meglio, in questo caso, «curiosa») e teatrale: la contiguità di numerosi moduli linguistici e retorici presenti nelle commedie con quelli indicati in un'operetta «minore», l'*Arte della Memoria*¹⁹. Ho considerato il trattatello come un'ipotesi di «repertorio» teatrale, ai fini di una più precisa composizione delle commedie; ciò getta luce sui rapporti con la Commedia dell'Arte, più volte indicati dalla critica nell'accentuazione grottesca del linguaggio e dei caratteri²⁰: il ricorrere comune ad un repertorio, infatti, postula una modalità di approccio costitutivo al testo teatrale assai simile, anche se generata da motivazioni diverse.

Per i comici dell'Arte, il testo andava ridotto all'insieme dei suoi

¹⁷ *La Carbonaria*, atto IV, sc. 7.

¹⁸ *Della magia naturale del signor G.B. Della Porta*, cit. Libro II, cap. XII.

¹⁹ L'opera ebbe due edizioni, una in volgare, *L'arte del ricordare* del sig. G.B. Della Porta, in Napoli, appresso di Mattio Cancer, 1566 (ristampa 1583), ed una seconda in latino: *Ars reminiscendi*, apud Ioan Baptistam Subtilem, Neapoli 1602.

²⁰ Al proposito si veda: G. Pullini, *Stile di transizione nel teatro di Della Porta*, in: «Lettere italiane», Firenze 1956; R. Sirri Rubes, *L'attività teatrale...* cit. Inoltre N. Borsellino, *Il teatro del '500*, Laterza, Bari 1973 e dello stesso autore *Il comico*, in: *Letteratura italiana*, a c. di S. Asor Rosa, vol. V, *Le questioni*, Einaudi, Torino 1986, pp. 412-33.

materiali costitutivi, passando così dal personaggio alla funzione, dal testo alla struttura, e scomponendo l'opera in parti e ruoli che andavano a costituire la «sapienza» dell'attore²¹. Veniva così infranto il mito dell'invenzione letteraria del testo drammatico, che acquisiva piuttosto le caratteristiche di schema preordinato, all'interno del quale la chiave retorica era fondamentale nel soccorrere la memoria dell'attore²². I comici procedevano così verso una sempre maggiore formalizzazione del linguaggio teatrale, anche intensificando la presenza di un certo tipo di gestualità grottesca sulla scena, per ragioni prevalentemente commerciali. Una pratica teatrale non «disinteressata», che puntava su un virtuosismo retorico raddoppiato in quanto non affidato alla scrittura, bensì, apparentemente, «improvvisato».

Pur non abdicando alla letterarietà piena della produzione teatrale, in quanto nel suo caso alla figura dell'attore del repertorio si sovrappone quella del commediografo, anche Della Porta si muove verso una formalizzazione del «genere», creando un paradigma utile alla composizione di commedie che sono ormai più teatro che letteratura.

5. Prima di passare in rassegna i «topoi» retorici presenti nell'*Arte della memoria* e ricorrenti anche nelle commedie, è necessario dedicare molto brevemente l'attenzione al trattatello dell'aportiano²³: esso si inserisce nella scia di una tradizione antichissima²⁴ del genere «arte della memoria», in particolare nel filone di ascendenza aristotelico-

²¹ Un'operazione simile era stata compiuta, qualche anno prima dell'affermarsi definitivo della Commedia dell'Arte, da Piccolomini nella sua *Sfera del mondo*. Di quest'opera e dei suoi collegamenti con il teatro del '500 si occupa D. Seragnoli in: *La struttura del personaggio e della «fabula» nel teatro del '500*, in AA.VV., *Il teatro del Rinascimento*, a c. di F. Cruciani e D. Seragnoli, Il mulino, Bologna 1987.

²² «La retorica manieristica si mostra nella sua essenza meccanica di motore utile ad offrire, a comici già padroni dei temi fondamentali della propria parte e di modelli mnemonici che ne offrono piani di sviluppo esemplari, un inesausto dinamismo stilistico al fluire del recitare «improvviso», R. Tessari, *La Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Mursia, Milano 1981-84, p. 90.

²³ Risulta effettivamente una certa contiguità degli artifici presenti nell'opera dell'aportiana con quelli ricorrenti negli Zibaldoni e nei generici dell'Arte. Questi ultimi sono, proprio in quanto «tracce» di possibili battute, la fonte più diretta per uno studio della lingua della commedia dell'Arte. Se ne è occupato P. Spezzani, a proposito di Perrucci, in: AA.VV., *Lingua e struttura del teatro italiano del Rinascimento*, Liviana, Padova 1970, pp. 357-438. Come risulta dall'analisi dello studioso, nell'*Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* di Perrucci (1699) vengono suggeriti degli artifici, come la metafora continuata o la paronomasia, cari anche al Della Porta trattatista e commediografo. Ad es. Perrucci indica come necessario patrimonio dei comici la conoscenza di figure tra le quali l'antitesi, anche ai fini della memorizzazione teatrale; nel trattato sulla memoria Della Porta, dal canto suo, riprende da Aristotele il procedimento «a contrario», e, quel che è più significativo, lo utilizza come meccanismo «profondo» a livello sia verbale che compositivo nelle opere teatrali.

²⁴ Abbiamo tre fonti classiche (Cicerone, Quintiliano e l'*Ad Herennium*) che codificano la memoria come parte della retorica; da quel momento l'arte della memoria si svi-

tomistica²⁵. L'opera presenta un carattere vistosamente pratico-ludico, scevro da ogni implicazione esoterica o concettuale; le 'images' e i 'loci' hanno una fisicità quasi tangibile²⁶, in un gioco continuo di riflessi tra il piano verbale e quello visivo. L'artificio verbale è dominante: le parole da memorizzare subiscono una serie di trasformazioni a livello del significante; l'artificio viene poi tradotto in immagine²⁷.

Ora, tutti i giochi di scomposizione, enjambement, paronomasie, salti metaforici e polisemie caratterizzanti il processo volto alla memorizzazione vanno a costituire il repertorio per la composizione dei dialoghi teatrali, ottenendo in tal modo una piena godibilità scenica, quasi conservassero la sinteticità delle immagini ad essi associate nel trattato. L'artificio più frequente, e più comune all'opera teatrale e a quella memorativa, è la paronomasia; numerosissimi sono gli esempi nell'*Arte della memoria*: oratore/aratore; nix/nox; calamita/calamità, ecc. La parola, dopo la commutazione di una sola lettera, risulta di più facile rappresentazione e, quindi, più agevolmente memorizzabile. Non si contano le paronomasie nelle commedie; l'esempio più citato è la chiusa della terza scena del primo atto dell'*Olimpia*: «B.: Mastica, son tua schiava. M.: Ed io tua chiave.» Oltre all'immediato compiacimento formale, dovuto all'assonanza di due parole lontane nel significato, la coppia schiava/chave ha anche valore compositivo, rimandando alla scena precedente e riallacciandosi al tema sessuale; quello che più colpisce della battuta è la sinteticità, mentre probabilmente era accompagnata da un loquace gesto del servo. Talvolta la paronomasia può avere effetto di ridondanza:

«Io uscirò d'aver a far con te, che sei impostato ed impastato di bugie.»²⁸

oppure valore di contraddizione:

«O amore, come sei amaro!»²⁹

luppa attraverso i secoli mutando via via le proprie finalità: con la Scolastica acquista valore di virtù prudenziale, mentre con Lullo si arricchisce di risonanze platonico-esoteriche attive anche nel Rinascimento (Bruno, Camillo), ma che non rinveniamo nel trattato dell'aportiano. Sull'argomento, fondamentale a tutt'oggi è il testo di P. Rossi, *Clavis universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960; e soprattutto F. Yates, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972.

²⁵ Tommaso aveva sottolineato l'importanza dell'immagine come ponte sensibile per approdare agli «intelligibilia»; l'opera di Della Porta privilegia in effetti l'aspetto iconico nella trattazione.

²⁶ Si veda ad esempio come l'autore tratta i «luoghi» della memoria: «E finalmente siano questi luoghi chiari e luminosi, perché avendo a locarvi dentro la pittura delle parole, la poca luce farebbe lor foschi i colori» *L'arte del ricordare...* cit., cap. 4.

²⁷ L'artificio è del resto punto comune a tutte le opere di Della Porta, tramite metaforico fra scienza e società nella *Magia naturale*, e luogo funzionale al gioco scenico nelle opere teatrali.

²⁸ *La Trappolaria*, atto III, sc. 4.

²⁹ *Idem*, atto I, sc. 2.

Simile alla paronomasia, ma probabilmente derivata da un processo logico di «diminuzione» (ricordiamo che nel trattato memorativo le parole potevano subire cinque tipi di trasformazione: aggiunta, diminuzione, trasporto, cambiamento, divisione) è questa coppia con valore di intensificazione:

E.: Ti scoprirò cose che non pensasti mai.

M.: Piglia da me ogni sicurezza che vuoi.

E.: Ma avverti che sono cose d'importanza, non da pugne ma da pugnali...³⁰

Nella *Carbonaria* la sostituzione di una sola lettera riesce a logorare dall'interno la tematica petrarchesca di un amore pseudo-platonico di cui l'Innamorato è il depositario per eccellenza. Così il servo Forca all'innamorato Pirino:

«Tutta la notte v'ho inteso sospirare, non so se da amore o umore»³¹

Il contrasto qui è fortissimo, ma notevole è la sinteticità e l'immediatezza con la quale la tematica amorosa viene scardinata. L'alterazione fonematica può procedere per accumulo, sino ad ottenere l'allitterazione:

«L.: Prima sarò morto che sia pesta la pasta per questo pasto!»³²

In tutti questi casi

La tecnica dell'ornato è praticata con calcolo teatrale. Rivolta all'effetto immediato da consumare in platea, si giova delle paronomasie e dell'antitesi in primo luogo, come figure di parole che più direttamente colpiscono l'uditorio per la vistosa stranezza, o, che è lo stesso, per la bravura»³³

Il gioco dell'antitesi richiama il procedimento «a contrario» con cui nel trattato memorativo si risolve il problema dell'immediata rappresentabilità delle parole non dotate di immagini. Nella *Carbonaria* il gioco di antitesi si ottiene mediante un mutamento morfologico da attivo in passivo:

«F.: Farò che muti nome, e da Forca che sei diventerai un appiccato.»³⁴

La battuta ci richiama alla mente la gustosissima rettifica di Narticoforo circa il nome del capitano:

³⁰ *La Fantesca*, atto I, sc. 1.

³¹ *La Carbonaria*, atto I, sc. 1.

³² *Gli duoi fratelli rivali*, atto I, sc. 4.

³³ R. Sirri Rubes, *L'artificio linguistico di G.B. Della Porta*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli-Sez. Romanza», 1978, XXI, pp. 59-112, p. 80.

³⁴ *La Carbonaria*, atto I, sc. 5.

«N.: Oh, come m'hai difeso capitan Dante! ti dovereste piuttosto chiamar Recipiente che Dante!»³⁵

Ancora, sintesi ed epentesi si susseguono nel contrasto tra il Capitano ed il Parassita:

«G.: O che manigoldo amorevole, o che franca lancia.
T.: O che franca pancia: ti farò dir altrimenti quando ti vedrai intorno questo fianco di belovedo.»³⁶

6. L'elenco potrebbe continuare a lungo, ma ciò che preme sottolineare è la circolarità di questi artifici che, comuni ad opere appartenenti a generi diversi, dovevano evidentemente soddisfare le esigenze e le attese di un pubblico colto, che amava ritrovare e riconoscere sulla scena questi elementi. Un pubblico il quale, più che essere sollecitato a livello ideologico, voleva identificarsi nella raffinata bravura della scrittura³⁷.

Della Porta, quindi, non trascura affatto la letterarietà intesa come decoro e rispetto per le leggi attinenti al genere, ma contemporaneamente opera uno scarto rispetto ad essa, rinunciando al mito dell'«invenzione» letteraria: la scelta di un repertorio, infatti, privilegia il carattere più operativo che ideativo dell'opera d'arte. Questo è tanto più significativo se si pensa che nel '500 si assiste ad una netta prevalenza del secondo sul primo: il fine più nobile dell'arte era la speculazione, per cui veniva posto in particolare evidenza il contenuto o «subbietto», indipendentemente dai mezzi specifici di realizzazione³⁸.

Della Porta riprende sì tematiche e situazioni tradizionali, ma pone in primo piano gli strumenti retorici e poetici (codificandoli nel ripeterli insistentemente nelle commedie) ed esaltandone la funzione meccanicamente costitutiva ed il carattere topico. In tal modo egli si poteva rifare immediatamente ad un paradigma noto al pubblico e, quindi, di sicuro successo. Il «messaggio» teatrale viene subordinato ai mezzi specifici di realizzazione; la ripetività dello schema crea un insieme vero e proprio di regole, non prescrittive, ma scaturenti dalla

³⁵ *La Fantesca*, atto IV, sc. 5.

³⁶ *La Sorella*, atto III, sc. 8.

³⁷ «Ludovico Dolce consigliava agli autori di 'scrivere regolatamente ornatamente, et artificiosamente' per essere 'letti e lodati' da' gli homini giudiciosi e dotti». L. Dolce, *Modi affigurati e voci scelte et eleganti della volgar lingua*, appresso G.B. e M. Sessa, Venetia 1564, cit. in Shearman, *Il Manierismo*, Spes, Firenze 1983, p. 107.

³⁸ F. Bologna attribuisce il processo sia alla religione, che proclamava la superiorità dello spirito sulla materia, durante il periodo di rinnovamento morale in risposta alla Riforma, sia alla rinascita, da un punto di vista strettamente sociale, dell'aristocrazia feudale, che comportò una svalutazione dell'operare: le azioni non potevano riscattare socialmente, in quanto erano comunque il sangue e la nascita a decidere e a sancire un ordine prestabilito che si faceva risalire alla volontà divina. Si veda F. Bologna, *Il problema metodologico*, in: *Storia dell'arte italiana*, v. I, *Questioni e metodi*, Einaudi, Torino 1979, pp. 161-282.

prassi teatrale, che vanno a definire più precisamente il «genere» commedia. Per far ciò, l'autore si basa su parametri non estrinseci, come la moralità o i precetti aristotelici, bensì sull'apprezzamento del pubblico, la piacevolezza del complicato nell'intreccio, la necessità di personaggi «a tutto tondo» che, pur non essendo ancora caratteri, hanno già in sé compiutezza teatrale.

7. Inoltre questa particolare scrittura teatrale realizza una teatralità forte già a livello del testo scritto. Ciò può avvenire grazie all'attenzione dell'autore per i linguaggi non-verbali, come quello iconico e quello gestuale. È notevole, infatti, nell'*Arte della Memoria* dell'aportiana, il tentativo di sostituire al «medium» verbale quello iconico, con l'utilizzazione di «images agentes», i geroglifici, ecc., come la tradizione voleva. Nel ripercorrere il trattato balza agli occhi che Della Porta è fortemente incline alla ricerca di un linguaggio alternativo a quello verbale, con una particolare attenzione alla trattazione delle «images»:

«... là dove noi ritrovando una persona diritta in quel luogo, e sapendone tutti i costumi, e conditioni (come diremo appresso) in un punto nell'atto desiderato l'accomodiamo; e potremo spogliarla e vestirla e figurarla in tutte quelle fattezze e modi che parrà che bisogni»³⁹.

L'autore si configura così come «corago» della memoria; colui che vuole ricordare intraprenderà una vera e propria regia delle «images». Come per i tipi teatrali è necessaria la conoscenza dei «mores», allo stesso modo per le «images» è necessaria la conoscenza dei costumi e delle condizioni di queste. E così in alcune commedie, ad esempio *Il Moro* e *Gli duoi fratelli rivali*, la varietà di comico e serio genera piacevolezza, così per le «images» si sceglieranno donne amate, matrone bellissime, frati, fanciulli, ma anche buffoni:

«che fra loro facciano varia mescolanza, e di tutti questi bisogna saperne i costumi, e i lor fatti a pieno con le cose di lor accadute, e le giucose principalmente»⁴⁰.

Ad una vera e propria «fabula» teatrale fa pensare la trattazione della memoria di concetti:

«Et in questo mi piace imitar i pittori, over i poeti Tragici, o Comici, che sempre rappresentano la lor favola con quelle più puoche persone che possono. Né è historia così piena di varietà di cose, che dieci persone non bastino a rappresentarla.»⁴¹

³⁹ *L'arte del ricordare del sig. G.B. Della Porta...* cit. cap. 6.

⁴⁰ *Idem*, cap. 7.

⁴¹ *Idem*, cap. 8.

Oltre le «images», la comunicazione alternativa prevede anche i gero-gli-fici, «imagini in vece di lettere», in cui ritorna la stessa simbologia delle Imprese e degli Emblemi, e soprattutto il Gesto, cui è dedicato un intero capitoletto:

«Qual è quella pittura figurata in un decente gesto, quantunque taccia, che non paia che raggioni, e esprimi i suoi concetti più che la voce viva? Un muto esprime co'l Gesto ciò che egli desidera, usando le mani in vece di lingua».⁴²

Viene creato in tal modo un vero e proprio paradigma comunicativo alternativo a quello verbale⁴³.

Sappiamo bene che con la Commedia dell'Arte il Gesto aveva assunto dignità nuova, rispetto alla tradizione accademica che privilegiava il Verbo; il teatro, in questo senso, per Flaminio Scala è innanzitutto «azione»:

«Chi adunque vorrà azzioni imitare, con le azzioni più se gli appresserà, che con le parole, nel genere comico... perché i sensi, da i sensi più agevolmente vengono mossi, che dalle cose che sono in astratto, accostandosi sempre il simile volentieri al suo simile»⁴⁴.

E ancora:

«Ogni minimo gesto, à tempo et affettuoso farà più effetto che tutta la filosofia d'Aristotile»⁴⁵.

Una inedita apologia del gesto, questa dello Scala, che segue una prospettiva addirittura anti-umanistica. Anche Della Porta affermava, a proposito del linguaggio dei muti, che un gesto può esprimere «più che la voce viva». Similmente, l'edonismo delle sue scelte linguistiche⁴⁶, e la presenza in alcune commedie del modulo plurilinguistico, rivelano un'attenzione alla comunicazione in cui la parola si fa quasi plastica, non solo «segno» ma anche «oggetto» teatrale.

8. Questo particolare aspetto, insieme con la volontà, cui già si è accennato, di una più precisa definizione dello «specifico» teatrale rispetto alla letteratura, porta lo scrittore su posizioni lontane da

⁴² *Idem*, cap. 20.

⁴³ «Chi non giudica che dinoti umultà un capo che sta inchinato alla destra, un ritto arroganza, piegato innanzi accetti, et pendente indietro nieghi? e che con bocca, mani, e con ogni altro membro del corpo non si possono dimostrare infinite passioni, e parole?», *ibidem*.

⁴⁴ F. Scala, Prologo a *Il finto marito*, Venetia 1619, cit. in: R. Tessari, *La Commedia dell'Arte...* cit., p. 123.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Per la categoria di «edonismo» cinquecentesco si veda C. Segre, *Lingua, stile e società*, Feltrinelli, Milano 1976.

quelle della trattatistica «ufficiale», e in particolar modo da quella religiosa. Per comprenderne le ragioni è necessario fare un rapido excursus sulle posizioni «ortodosse» della trattatistica cinquecentesca.

Durante l'arco del '500 si realizza in campo teatrale un processo di regolarizzazione di stampo fortemente teoretico, che prende il via dalle prime traduzioni della Poetica di Aristotele, circoscrivendone la ricchezza speculativa; i trattatisti insistono sull'esemplarità morale, sul «docere» più che sul «delectare». Sempre in osservanza al principio di verosimiglianza, il commediografo deve stabilire la «fabula», sulla quale va elaborato un discorso chiaro e aperto. Attraverso la minuziosa descrizione di regole, l'opera viene ridotta ad un «manufatto» letterario, confezionato in serie. A quest'ordito viene sovrapposta una spiccata catechesi: Pino da Cagli⁴⁷ mette l'accento sulla necessità di nozioni di filosofia morale per la giusta realizzazione dei caratteri teatrali, e profila l'immagine del commediografo come «buon giardiniere» che sappia distinguere tra le erbacce le piante benefiche. Riccoboni⁴⁸, attraverso una sottile casistica che sfocia nel piacere delle sottili distinzioni tra il genere «commedia» e gli altri, elabora una teoria teatrale postulante una sorta di catarsi attraverso il ridicolo. Del Bene⁴⁹ collega il diletto derivante da una commedia all'onestà dei suoi costumi: il disonesto è infatti di per sé spiacevole, soprattutto se rappresentato, più che raccontato, sulla scena teatrale. Oltre alla coscienza della fascinazione teatrale, che ci richiama la nota condanna del Borromeo⁵⁰, Del Bene dimostra di voler giustificare, con la teoria dell'*utile-dulci*, gli attacchi all'immoralità del teatro, finalizzandoli all'estetica ed al «puro» piacere della fruizione: il disonesto, infatti, non diletta, anzi, si limita a destare noia nello spettatore. In tal modo l'autore aggirava l'ostacolo di una troppo dichiarata funzionalità catechetica, cui poteva venire obiettato di inficiare il valore artistico del prodotto, mostrando invece una diretta connessione tra moralità e piacere. Se tutti questi trattatisti e polemisti riducono la ricchezza teatrale ad una ripetitività desemantizzante, ponendo in risalto l'aspetto quasi «artigianale» dell'opera, sono essi stessi però che si occupano di svilire proprio questo aspetto. Varchi⁵¹, ad esempio, pone ad un gradino infe-

⁴⁷ B. Pino, *Breve considerazione intorno al componimento de le comedie de' nostri tempi*, in: B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del '500*, Laterza, Bari 1970, v. I, pp. 517-29.

⁴⁸ A. Riccoboni, *De re comica ex Aristotelis doctrina*, (1579) in B. Weinberg, *Trattati...* cit., v. III, pp. 255-76.

⁴⁹ G. Del Bene, *Due discorsi*, (1574) in B. Weinberg, *Trattati...* cit., v. III, pp. 175-204.

⁵⁰ «nei teatri, invece, dove gli attori si presentano sulla scena a recitare, l'anima viene contaminata da pensieri impuri, gli occhi dalla vista di cose immorali, le orecchie dal suono di parole oscene e nessuna parte, insomma, può rimanere immune dall'immoralità» F. Borromeo, *Lettera a Filippo II* (1 febbraio 1597) in: F. Taviani, *La Commedia dell'Arte nella società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1969, v. II *Storia e documenti*, p. 42.

⁵¹ B. Varchi, *Lezione della maggioranza delle arti* (1546) in P. Barocchi, *Trattati d'arte del '500 tra Manierismo e Controriforma*, Laterza, Bari 1960-62, v. I, pp. 3-58.

riore l'arte come tecnica rispetto alla scienza, poiché le cose artificiali, prodotte dalla mano dell'uomo, sono meno degne di quelle naturali, create da Dio. Al piano dello stile, veniva quindi contrapposto quello più alto dei contenuti, rispetto ai quali pure esistevano precise direttive da seguire al fine di ottenere una piena moralità della narrazione. I significati, calati in quelle forme già ridotte ad un controllabile meccanismo «contenitore», erano in tal modo il luogo del riscatto del teatro, in quanto ad essi era affidato il messaggio catechetico e pienamente didascalico. Così, secondo la teoria dell'*utile-dulci*, bello e buono si implicano, anzi il bello viene finalizzato all'utilità, perdendo pertanto la propria autonomia.

È in questo contesto che Della Porta si muove cautamente tra l'intenzione moralistica che permea, abbastanza superficialmente, alcune sue opere, come la *Penelope*⁵², e la volontà di tutelare la propria libertà compositiva. Quando nel prologo dell'*Olimpia*, parlando della propria opera come di una donna, afferma:

«A me sta il menarla dove mi piace, le sono (per dirvela onestamente) come un rufiano»

c'è certamente orgoglio indipendente nelle sue parole; il rapporto con l'opera dichiarato come diretto, non violato da ingerenze esterne. La stessa indipendenza Della Porta mostra nel profilo tracciato dal Barbarito nell'introduzione alla *Penelope*, in cui si accenna all'intenzione dell'autore di compilare un trattato di poetica comica, purtroppo mai pervenutoci:

«Appresso vedrete le altre opere spirituali e le comedie... sperando forse di far stampare anche un trattato dove si vede l'arte vera di comporre intesa sin ora da pochi, con le regole cavate non pur d'Aristotile, e dalle antiche comedie, ma inventate ed osservate da lui in altre maniere da quel che han fatto tanti altri moderni»⁵³

Le regole non sono immutabili, ma dipendono dal bisogno nuovo di rapportarsi con successo alle esigenze del pubblico contemporaneo. Ancora, rispetto al rapporto tra forma e contenuto la bellezza non è data da una vaga moralità sovrapposta all'opera teatrale, bensì dalla proporzione delle sue parti, armonia che ha in sé, autosufficientemente, le sue leggi. Esempio è a questo proposito il prologo dell'*Olimpia*:

⁵² In quel caso, infatti l'insistenza su principi di devozione e rigore morale sono più da attribuire all'esplosione di una poetica codificata che ad una sincera adesione alla morale cristiana di stampo controriformistico. Non a caso tali stucchevoli professioni di ortodossia sono assenti in tutte le opere appartenenti al genere «comico».

⁵³ G.B. Della Porta, *Teatro...* cit., p. 35.

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

La bellezza non ha bisogno di alcuna legittimazione morale; infatti:

«Se fusse un poco vana o lascivetta, iscusatela; che il bello e 'l buono non pottero mai imparentarsi insieme; ché se privaste una donna di tutte le vanità, forse non ci restarebbe cosa veruna, non sarebbe più donna.»

E non sarebbe più commedia, quindi, se privata di quegli artifici che ne costituiscono il nocciolo. Se Del Bene suggeriva di punire i personaggi «viziosi» alla fine della commedia, Della Porta invece ne esalta i caratteri, attraverso il meccanismo dell'intensificazione, quasi li idealizzasse «a rovescio»:

«Or drizzisi un trofeo all'inganno, un mausoleo alla fraude, un'arca trionfale alla bugia, un colosso alla falsità»⁵⁴.

È l'irresistibile suggestione per l'intreccio ed i caratteri esasperati e grotteschi a dettare questo gusto per la furfanteria, che non è mai proposito di denuncia sociale. Assente, infatti, appare in Della Porta ogni rinvio alla società ed alle ragioni politiche. È solo la 'forma' a fare della commedia un'opera degna della scena; l'attenzione a questo aspetto formale è una costante della produzione comica dell'autore, ora traducendosi in puro gioco, come nell'*Arte della Memoria*, o nella bizzarra *Crittografia*, ora divenendo in teatro veicolo di un'inevitabile quanto involontaria oltranza significativa.

9. Vediamo quindi che esiste una certa critica d'arte, di cui Gilio e Paleotti sono fra i maggiori esponenti, che trascura la qualità stilistica del lavoro dell'artista ed esalta piuttosto il suo valore devozionale ed edificante. Tale critica è inoltre caratterizzata da un forte accento antimanieristico, se per 'manierismo' s'intende uno spiccato gusto dell'ornato, come è stato definito, «stile dello stile»⁵⁵. Secondo questi trattatisti, l'arte non ha in se stessa le ragioni del proprio valore, ma le rinviene all'interno della regola cristiana⁵⁶. Ciò che risulta, soprattutto,

⁵⁴ *Gli duoi fratelli rivali*, atto IV, sc. 4.

⁵⁵ Per questa definizione della categoria «Manierismo» si veda J. Shearman, *Il manierismo*, Spes, Firenze 1983.

⁵⁶ «La teologia viene dunque a scindere in senso contenutistico la problematica dell'artefice, proprio perché riduce la sua arte ad un mezzo dimostrativo i cui fattori sono ancora quelli dell'oratoria e delle poetiche classicistiche (dilettare, insegnare e commuovere), ma rigidamente razionalizzati e classificati». P. Barocchi, *Trattati d'arte del '500...* cit..

tutto in Paleotti, è un'avversione al tecnicismo, se alieno da contenuti ben mirati e controllati, e la paura che esso possa farsi veicolo di valori laici, alternativi. Egli infatti condanna apertamente la Commedia dell'Arte in uno scritto del 1578; come chiarisce Taviani⁵⁷, quel tipo di teatro costituiva per i controriformati un pericolo proprio quando realizzava in pieno la propria specificità, rapportando scena e pubblico in maniera più immediata, e ponendosi come vera «persuasione alla teatralità» e, quindi, alla vita effimera. Al tecnicismo della Commedia dell'Arte si opponeva una poetica del chiaro e dell'evidente: infatti, nella prospettiva di questi trattatisti, l'evidenza pedagogica del contenuto sarebbe stata in grado di smorzare la temibile tecnicizzazione del teatro dell'Arte. Una tecnicizzazione cui invece Della Porta, proprio come i comici dell'Arte, dedicava molta attenzione ed energie nella composizione delle commedie; l'interesse per la realizzazione tecnico-letteraria⁵⁸ prevale in lui sull'intento moralistico e sulla necessità di un «subbietto» «nobile» e «virtuoso» che la poetica dell'*ut pictura poësis* aveva formulato. L'artificio è, anzi, una categoria fondante per la lettura di tutte le opere di Della Porta, non solo quelle letterarie⁵⁹. Per quanto riguarda il teatro, l'uso di nomi allusivi, il dialogare per metafore e per antitesi, il gioco delle ripetizioni e delle assonanze, sono un inesausto rivolgersi al pubblico. La svalutazione della funzione referenziale della lingua costituisce il punto di partenza per queste operazioni. La lingua infatti trascolora in pura musicalità, facendone evaporare il significato:

«non aver fede né osservar fede né dar fede alle fedi d'altri»⁶⁰.

L'optare per una comicità del significante, mirando all'effetto di meraviglia in platea, comporta lo svuotamento tematico della lingua e, quindi, in conclusione l'impossibilità di un chiaro e aperto impegno morale. L'autore rilascia in merito solo dichiarazioni riguardanti il piano formale, il *labor limae* relativo alla realizzazione dell'opera (prologo alla *Trappolaria*) rientrando con queste posizioni all'interno di quella categoria di «edonismo» cinquecentesco individuata da Segre⁶¹.

Alla mancanza di una poetica dell'evidenza fa contrappunto quella delle complicazioni formali, a vari livelli; nell'intreccio:

⁵⁷ F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca...* cit.

⁵⁸ Il problema è stato esaurientemente analizzato nel già citato saggio di R. Sirri Rubes, *L'attività teatrale di Della Porta...*

⁵⁹ L'artificio non è, infatti, il filtro solo teatrale che unisce autore e pubblico, scena e platea; nel brano introduttivo alla *Magia naturale*, l'autore sovrappone il piano linguistico a quello scientifico, ed in tal modo «consegna all'artificio retorico ed al tramite linguistico il ruolo e la funzione mediatrice tra scienza e società»: F.C. Greco, *Letteratura e scienza* in G.B. Della Porta, estr. da «Critica letteraria», V, 1977, fasc. I.

⁶⁰ *Lo Astrologo*, atto I, sc. I.

⁶¹ C. Segre, *Lingua, stile e società...* cit.

«se miri più adentro, vedrai nascer peripezia da peripezia ed agnizione da agnizione»⁶².

secondo le modalità del raddoppiamento e dell'intensificazione dei personaggi, esasperati nei tratti fino al grottesco. Tutta questa struttura teatrale è realizzata seguendo le leggi e le forme dello specifico prescelto, il teatro⁶³.

10. Sebbene aspre e roventi fossero le polemiche nei confronti della Commedia dell'Arte, i religiosi post-tridentini, d'altro canto, non rifiutavano lo spettacolo «in toto», ma erano piuttosto alla ricerca di forme che potessero sostituire le azioni e rappresentazioni precedenti. Se erano state proibite le rappresentazioni sacre degli eventi biblici, dalle forme mimiche e buffonesche, contrarie quindi a quell'ideale concetto di santità, aulico ed eroico, elaborato dal Concilio, erano visti di buon grado quegli spettacoli messi in scena da giovani studenti nei collegi gesuitici, spettacoli che inquadravano il tema del martirio del santo in una cornice classica attraverso l'uso di intermezzi con personaggi mitologici o anche biblici, e che puntavano sulla spettacolarità ed il carattere sontuoso della rappresentazione. Ci si appropriava, in tal modo, di quei mezzi tecnici e spettacolari tipici del teatro profano, che costituivano proprio l'idolo polemico dei religiosi. Questi mezzi, però, venivano accortamente caricati di nuovi e ben più gravi significati. La mitologia, in questo senso, veniva rivitalizzata dalla morale cattolica⁶⁴. Anche in ambito figurativo sacro, l'utilizzazione di schemi retorici e figurativi profani era tollerata solo se priva di divagazioni

⁶² Prologo a *Gli duoi fratelli rivali*.

⁶³ La realizzazione di un linguaggio di stampo fortemente teatrale viene raggiunta dall'autore anche grazie ad una notevole sensibilità di tipo iconico, che lo porta a prestare una certa attenzione ai linguaggi non verbali, come quello gestuale. L'iconicità, carattere comune a tutte le sue opere, che fanno infatti largo uso dell'immagine come supporto al testo scritto, si realizza in una parola teatrale dalla musicalità plastica, quasi già immagine scenica. Ciò si verifica, ad esempio, nei nomi dei servi (Trappola), dei parassiti (Panfago), dei capitani (Dragoleone), che sembrano sviluppare già un'azione «in nuce». Frequenti sono i dialoghi per i quali si può immaginare una mimica e nei quali è ravvisabile quella «terza articolazione» del testo teatrale di cui parla Serpieri, unità performativo-deittica, che rende il testo disponibile ad una segmentazione specifica preparandolo alla «messinscena»; *Ipotesi di segmentazione del testo teatrale*, in: AA.VV., *Letteratura e teatro*, a c. di R. Scrivano, Zanichelli, Bologna 1983, p. 69. Ad esemplificazione di questa «unità performativo-deittica» che Serpieri indica come elemento segnalante un certo grado di «teatralità», si vedano questi passi: «L.: Deh, lasciami leggere tutto oggi, che mentre leggo questa parmi che ragioni seco! M.: Fermati, dove vai? L.: Vo a casa di Giulio a trovar le vesti per vestirmi da turco e venir or ora a casa vostra. M.: Ascolta, aspetta» *Olimpia*, atto II, sc. 6. Vi è qui un chiaro orientamento perlocutivo tra gli interlocutori, che fa presupporre la dialogicità, quindi, la teatralità del rapporto.

⁶⁴ Non a caso l'*Adone* del Marino veniva considerato opera licenziosa perché distillava il piacere della lettura senza né impeto né pudore, cioè si offriva ad una fruizione freddamente sensuale, grazie alla sua cristallina perfezione.

e concessioni formali. L'evidenza e l'atrocità del martirio non dovevano avere nulla di «gratuito», di fine a se stesso: questo atteggiamento, sostanzialmente anti-manieristico, ignorava la bravura tecnica del pittore, considerata puro «mezzo» per veicolare pii significati. Seguendo la terminologia di Barthes, potremmo definire questa operazione una rivisitazione «metalinguistica» o «mitica» del linguaggio, non solo verbale⁶⁵. Consideriamo il linguaggio teatrale con le sue componenti verbale, visiva, auditiva, e le sue unità date dal tipo, dalla situazione e dall'intreccio, come un sistema associativo di significanti e significati, cioè una catena di segni; nel metalinguaggio il primo sistema, cioè il linguaggio teatrale dato dalla tradizione, che indicheremo con ERC (il piano dell'espressione è in relazione con il piano dei contenuti) diventa semplice significante di un secondo sistema, che sarà (ERC)EC2. Il primo sistema ERC viene detto

«linguaggio oggetto perché è il linguaggio a cui il mito si aggancia per costruire il proprio sistema»⁶⁶.

Chiameremo quindi «metalinguaggio» il secondo sistema, formatosi parassitariamente agganciando una serie di segni del primo sistema. I nuovi contenuti, che abbiamo indicati con C2, sono, nel nostro caso, la catechesi cristiana e la sua morale, se, come affermava Paleotti, le immagini non hanno altro fine «che di unire gli uomini con Dio, che è il fine della carità». Nel trattato di L. Gambarà, *Tractatio de perfectae poesos ratione*⁶⁷, l'influenza post-tridentina si sente nel fatto che ogni forma artistica è condannata, a meno che non serva a scopi didattici, cioè al dogma e alla morale cristiana; ciò implica che la specificità del sistema significante teatrale veniva trasceso dei contenuti dell'ortodossia cristiana, travasata in quelle forme con un'operazione tanto meccanica quanto accorta.

Il senso del sistema ERC è già di per sé una forma piena, il cui significato è dato insieme dalla tradizione e dagli apporti innovativi di ogni autore; l'operazione mitica attuata dall'ideologia controriformista ne fa invece una forma vuota, parassitaria⁶⁸. La forma originaria viene così utilizzata e svuotata del suo valore primario, in quanto indotta alla resa di contenuti calati dall'esterno. L'operazione porta non solo allo svuotamento, ma a una vera e propria appropriazione. Non è che la forma del mito, cioè il nuovo sistema significante, sop-

⁶⁵ Si è utilizzato per queste riflessioni il saggio di R. Barthes, *Il mito, oggi*, in: *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974, pp. 188-238, che qui si è utilizzato per l'ambito teatrale.

⁶⁶ R. Barthes, *Il mito, oggi...*, cit., p. 197.

⁶⁷ Il trattato è del 1576, ripreso da B. Weinberg, *Trattati...* cit., v. III, pp. 205-234.

⁶⁸ La storia del senso ERC evapora, resta solo la «lettera»: la sua povertà esige allora una significazione che la riempia: essa consta appunto nel significato didattico e morale. La forma del primo sistema ERC è sottoposta dal mito ad un processo di «naturalizzazione». La storia del senso viene convertita in «natura» e quindi, come tale, in «verità».

prima del tutto il senso originario, «semplicemente lo impoverisce, lo allontana, lo tiene a disposizione»⁶⁹. Il teatro gesuitico aveva adottato infatti alcuni elementi del teatro profano, come l'uso di intermezzi e di tasselli classicheggianti, per finalità che ne trascendessero la primitiva significazione: la spettacolarità intesa come pura piacevolezza (manieristicamente intesa), l'abbandono edonistico al ritmo delle musiche e delle danze.

11. Della Porta, invece, non sovrappone alle strutture del comico alcuna intenzionalità che non sia specificamente «teatrale», mirando solo ad incontrare il gusto del pubblico con ogni mezzo che il decoro e il gusto gli permettono. Ma anche se egli non affida alla scrittura alcun tipo di «messaggio», pure non può evitare che dall'elaborazione tecnica scaturiscano significati, sia pure inintenzionali. Quando Della Porta tenta di eludere l'impegno extra-letterario, la materia stessa della sua opera lo tradisce, quasi come se, una volta «partorita», visse di vita propria. La coscienza della difficoltà di controllo sull'opera è suggerita dall'atteggiamento dell'autore così come ci viene descritto nell'*Elogio funebre*:

«E se ben haveva composto comedie con fine di buona moralità, tuttavia si faceva ordinariamente scrupolo di sentirle, quando ci era invitato, non essendo sicuro che tendessero a buon fine, come egli in tutte haveria voluto»⁷⁰.

Il teatro, quindi, dice e comunica comunque, tra le pieghe di un discorso apparentemente solo «formale»⁷¹, attraverso l'interscambiabilità dei ruoli, la mobilità dei tipi, la moltiplicazione dei personaggi, l'iterazione nella differenza delle situazioni che proiettano una possibile realtà alternativa a quella contemporanea. Rispetto all'operazione metalinguistica precedentemente analizzata, Della Porta si muove secondo schemi praticamente opposti, costruendo un sistema teatrale che lascia scaturire involontariamente dal testo i contenuti. Prendiamo, ad esempio, il suo modo di procedere rispetto al personaggio: esso passa attraverso molte funzioni, ma solo per tornare al punto di partenza, cifra dell'uomo rinascimentale e della sua difficoltà a svolgere nella società funzioni che gli sono interdette dal ruolo⁷². Anche

⁶⁹ R. Barthes, *Il mito, oggi...* cit., p. 200.

⁷⁰ *Elogio accademico di G.B. Della Porta*, in: G. Gabrieli, *G.B. Della Porta Linceo*, estr. da «Giornale critico della filosofia italiana», VIII/1927.

⁷¹ Su questa «oltranza» significativa della produzione dell'aportiana, si veda F.C. Greco, *Letteratura e scienza...* cit..

⁷² In quegli anni la politica del conte di Lemos, mirante a rilanciare gli interessi madrileni nei territori governati, portò ad un accentramento del potere nelle mani dei prefetti, di contro alle tendenze autonomistiche. Contemporaneamente si realizzò un'accentuata gerarchizzazione e formalizzazione burocratica: la tendenza culturale era quindi di occuparsi principalmente di letteratura, con l'accurata esclusione della politica; per l'argo-

l'intreccio può costituire il luogo dell'oltranza significativa, laddove suggerisce, nella ricomposizione finale degli eventi, un non del tutto ricomposto ordine della realtà, che non risarcisce lo spettatore di ciò cui ha assistito; nei *Duoi fratelli rivali*, ad esempio, il lieto fine non basta, come è stato notato⁷³, a cancellare le ombre precedenti: nonostante don Ignazio sposi Carizia, e don Flaminio Callidora, non si riesce a dimenticare il rischio di un possibile duello fratricida. Così come non vengono decantate le incongruenze di comportamento di don Flaminio, ora scellerato, ora pentito, ora nuovamente baldanzoso nei suoi propositi di vendetta. L'armonia comica, in realtà, non può ricomporsi neppure nella *Turca*: il bellissimo dialogo tra Rais e il boia (atto IV, sc. 6), nonostante il tono scherzoso, lascia un senso di inquietudine, continuando a proiettare la macabra ombra della forza su tutta la vicenda. Se l'autore mira al consenso del pubblico, quell'«applauso universale de' dotti» che solo può stabilire il «come» e il «cosa» del teatro, questo rapporto deve realizzarsi connotando in senso fortemente teatrale le commedie, che perdono così ogni carattere narrativo e didascalico. Ciò, da un lato, avvicina Della Porta alle nascenti esperienze della Commedia dell'Arte⁷⁴, dall'altro lo allontana dalle posizioni dell'ortodossia, come si è visto. Per questa ragione lo scrittore-scienziato napoletano si colloca in una posizione originale nel panorama teatrale di fine '500, gettando le basi per il moderno teatro letterario che troverà in Goldoni la sua piena realizzazione.

mento si veda: A. Quondam, *La politica culturale del conte di Lemos*, in: *Dal Manierismo al Barocco. Per una fenomenologia della scrittura poetica tra '500 e '600*, Napoli, Società Storia di Napoli, 1972.

⁷³ I. Sanesi, *La commedia*, Vallardi, Milano 1911, 2 voll., pp. 352-359.

⁷⁴ Sul contesto teatrale nel quale operò Della Porta si veda innanzitutto B. Croce, *I teatri di Napoli, sec. XV-XVIII*, Berisio, Napoli 1968 (ristampa dell'ed. Pierro, 1891), 2 voll. e inoltre M. Prota Giurleo, *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e la maschera*, Napoli 1962. Cfr. anche i più recenti R. Sirri Rubes, *Schede per il teatro del Rinascimento*, Il Tripode, Napoli 1965 e N. Borsellino, *Il teatro del '500...* cit. Più specificamente per la Commedia dell'Arte si veda R. Tessari, *La Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra...* cit. e le due fondamentali monografie di F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca, La fascinazione del teatro* cit. e F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Usher, Firenze 1973.

LORELISA COSTA

ESPRIT/MATIÈRE, AMOUR/BONHEUR:
ASPETTI DEL LINGUAGGIO TEILHARDIANO

I - Questa riflessione riguarda alcuni termini di uso comune che, nel linguaggio del paleontologo Pierre Teilhard de Chardin, assumono caratteristiche originali perché servono a spiegare delle opzioni di fondo del suo pensiero, strettamente motivate dalla ricerca sul campo, fatta per lunghi decenni in Asia e in Africa. Tale ricerca ha avuto per supporto indubbie tensioni escatologiche in continua elaborazione poiché, al rigore dello scienziato, si univa il bisogno di trovare una sintesi complessiva a quello che lo porterà alla sua opera principale: *Le Phénomène Humain*¹.

Il binomio *Esprit-Matière* costituisce il nucleo centrale dei più importanti scritti teilhardiani². Pertanto, obiettivo di questo lavoro, è anche quello di individuare, all'interno del testo, la «collocazione» di questo binomio essendo il «ritaglio» di un impianto lessicale di rilevante spessore che continua a suscitare grande interesse a partire da un'attenta quanto paziente ricerca dei vari periodi di esplorazione geologica di un gesuita fuori dall'ordinario³.

Teilhard, infatti, riesce a ridefinire, per mezzo del linguaggio da

¹ P. Teilhard de Chardin (d'ora in poi: T.Ch.) *Le Phénomène Humain*, Œuvres 1, Seuil, Paris 1955.

² Tutta l'opera di T.Ch. è pubblicata da Seuil: *Œuvres* voll. 11, Paris, 1955-1973; *Cahiers Teilhard de Chardin*, édit. Fondation Teilhard de Chardin, Seuil, Paris, depuis 1958; *Hymne de l'univers*, Seuil, Paris 1961; ed inoltre, *Lettres de voyage* (1923-1955), Grasset, Paris 1956; *Écrits du temps de la guerre* (1916-1919), Grasset, Paris 1965; *Accomplir l'homme*, (Lettres inédites 1926-1952), Grasset, Paris 1968.

³ L'attività di ricerche geologiche in Cina, per T.Ch., comincia nel 1923 quando partecipa con il padre Licent, fondatore del Museo Hoango-Paiho di Tientsin, alla esplorazione della regione degli Ordos e dove, insieme, scoprono le tracce dell'uomo paleolitico; l'anno successivo ci sarà la campagna di primavera, ai confini orientali del Gobi. Un secondo periodo a Tientsin, dopo un breve intervallo in Francia, sarà nel 1926 dove partecipa a un viaggio nella vallata del Sang-Dan-ho e ad un altro in Mongolia orientale. Dal 1929 è nominato consigliere del Servizio geologico nazionale cinese e nel 1931, su invito della Citroën, partecipa come geologo alla «Crociera gialla». Questo lungo periodo, che lo vede prevalentemente in Cina, è intervallato da altri brevi periodi tra la Francia, l'Africa e gli Stati Uniti. E del 1931 la scoperta di maggior rilievo, fatta con l'abbé Breuil: il *Sinanthropus*, l'uomo faber.

lui adoperato, il vecchio e il nuovo, mettendo il lettore moderno di fronte ad una problematica di grande attualità.

Per fare un rapido paragone e con le dovute proporzioni, si potrebbe dire che l'originalità del linguaggio teilhardiano pone il lettore nella stessa situazione di colui che si trova, oggi, di fronte alla non conoscenza dei linguaggi multimediali che vedono l'introduzione e l'uso di una terminologia legata ai tempi che viviamo, fatti di grandi trasformazioni tecnologiche.

Per consentire una comunicazione e una informazione più completa, l'introduzione di tali linguaggi ha evidenziato una insufficienza lessicale rispetto, appena, a vent'anni fa, quando si era ancora agli albori di una diaspora del post-industriale.

Si tratta, in questo caso, non tanto di inserire e imparare dei termini in voga, subentrati rapidamente a questi «spazi» vuoti della lingua (si pensi agli anglicismi o ai francesismi che, nella nostra lingua, contribuiscono al diffondersi di aspetti settoriali della teoria dell'informazione), quanto di capire l'ambito culturale che li genera e li usa, mettendo in moto un circuito di ragionamento nel momento in cui si ricorre ad essi facendoli acquisire, nella maggior parte dei casi, in maniera automatica.

Rifare il percorso all'indietro ci consente di smontare gli automatismi a vantaggio di meccanismi di acquisizione linguistica più lineare, più razionale, per capire non solo il linguaggio dell'emittente che ricorre ad un codice in continuo arricchimento, ma anche quello del destinatario, obbligato a darsi degli strumenti di apprendimento non sempre scontati.

Per le dimensioni più ridotte e per l'aspetto specifico del fenomeno stesso, nel caso del linguaggio teilhardiano non siamo, evidentemente, di fronte all'esempio appena citato; ma siamo però in presenza di un fenomeno che, quanto meno, ci fa interrogare sul perché Teilhard de Chardin copra gli «spazi» vuoti ricorrendo, per l'esplicitazione del suo pensiero, sia alla introduzione di termini nuovi, sia a una «diversa» lettura di termini usuali, al di fuori di ogni automatismo che avrebbe potuto venirgli da lunghe separazioni dall'Europa⁴.

L'ipotesi da cui partiamo ci sollecita a «rivisitare» alcuni termini più ricorrenti, percorrendo la loro collocazione testuale più significativa perché, agli inizi degli anni '60, dopo la morte di Teilhard (1955) e in pieno sviluppo della stagione conciliare giovannea, la pubblicazione dei suoi scritti diventa un momento di grande riflessione negli

⁴ Separazioni dovute a motivi di ricerca scientifica, certamente, ma anche — occorre dirlo — ad un «confinio» a cui l'autorità ecclesiastica lo aveva costretto, impedendo per lungo tempo la pubblicazione dei suoi scritti. Anche dopo la morte di Teilhard, su *L'Osservatore Romano* del 30 giugno-1 luglio 1962 appare un «monitum» della Suprema Sacra Congregazione del Santo Uffizio in cui si parla di ambiguità e di gravi errori presenti nell'opera di T.Ch., tali da offendere la dottrina cattolica!

ambiti più diversi, per collocazioni ideologiche e filosofiche molto articolate e distanti tra di loro⁵.

Nel 1951, qualche anno prima della sua morte, nell'abbozzare su un foglio una lista di parole sotto il titolo *Faire un «lexique» des mes termes (notions)*, Teilhard si trova in una situazione di grande tensione che lo spinge a ridefinire il suo pensiero in un costante sforzo di chiarezza e attraverso un'operazione di estrema sinteticità: definire cosa significano esattamente le sue «parole»⁶.

In appendice ad un ampio e articolato lavoro critico sul pensiero e l'opera di Teilhard de Chardin, anche Emile Rideau affronta in poche pagine, di estrema e stimolante densità, il problema del vocabolario e del linguaggio teilhardiano⁷, insieme a quello di uno stile le cui caratteristiche, di *clarté* e *netteté*, sono il dato emergente dai risvolti di un pensiero articolato in:

«paragaphes, de longueur comparable et moyenne, unifiés sur l'axe d'une idée maîtresse annoncée, comme il se doit, dans la phrase initiale: paragaphes groupés dans une unité plus large, dont ils sont les éléments progressifs»⁸.

È nostra opinione che tutta la complessa produzione saggistica e letteraria di Teilhard de Chardin costituisca una tangibile documentazione di quello che è un filone inesauribile di *creatività linguistica* che fa un uso articolato della metafora e della analogia, ricorrendo a immagini luminose come quelle dell'acqua e del fuoco o immagini «concrete» come la pietra e il ferro⁹. Lo si tocca con mano anche nella

⁵ Cfr. Sir A. Toynbee, *Vision d'unité*, in *Cahiers 2, Reflexions sur le bonheur*, Seuil, Paris 1960, pp. 125-127: «Il balaye les barrières entre les disciplines spécialisées qui séparent les mandarins académiques, parce qu'il possède un intellect qui voit au-delà des conventionnelles dichotomies de la pensée: par exemple, la dichotomie entre 'matière' et 'esprit'. (...) On a besoin de mots nouveaux pour exprimer des idées nouvelles, et les mots que Teilhard a frappés de son coin sont les mots évocatifs d'un poète»; cfr. Sir Julian Huxley, *Le Phénomène Humain*, in *Cahiers 2*, pp. 98-99: «Chez le Père Teilhard la force et la pureté de la pensée (...) ont donné du monde un tableau qui est non seulement d'une rare clarté mais impliquant des conclusions qui emportent l'assentiment. Le premier phénomène qu'il faut noter et souligner, c'est celui de l'unité. Le cosmos, avec toutes ses gigantesques dimensions d'espaces et de temps est un seul processus d'évolution. Et ce qui évolue est aussi d'essence unitaire, une seule étoffe universelle qui possède à la fois des propriétés matérielles et mentales nécessairement combinées. Le second phénomène est la direction de l'évolution. (...) Un aspect particulièrement significatif de ce développement à sens unique est la tendance de ces propriétés mentales à devenir plus manifestes en valeur absolue et de plus en plus importantes relativement aux matérielles. Le Père Teilhard, en un endroit, parle de la Matière et de l'Esprit comme de 'variables conjuguées', dont les rapports réciproques et les développements quantitatifs pourraient être, théoriquement au moins, exprimés dans un graphique d'évolution».

⁶ Su tutto il problema del linguaggio teilhardiano, uno dei più attenti studiosi è Claude Cuénot, (Preface à) *Nouveau lexique Teilhard de Chardin*, Seuil, Paris 1968, pp. 5-36.

⁷ E. Rideau, *La pensée du Père Teilhard de Chardin*, Seuil, Paris 1965, pp. 576-596.

⁸ *idem*, p. 591.

⁹ Claude Cuénot ricorda come, verso i sei-sette anni, Teilhard sia attratto dalla materia poiché tutto ciò che è consistente si configura come l'attributo fondamentale dell'es-

fitta corrispondenza dall'Estremo Oriente con l'Europa, durata un lungo arco di tempo, e da cui emerge la necessità del paleontologo di dare al suo lavoro anche un supporto di *fantaisie littéraire* che lo aiuti a definire la sua ipotesi scientifica fondamentale: la graduale evoluzione della Vita è il percorso obbligato che permette la spiegazione dell'Avvenire.

In una lettera scritta da Ning-Hia-Fou il 30 settembre 1923 Teilhard scrive:

«Pendant les longs loisirs de la traversée, je compte commencer à rédiger mes notes géologiques du voyage. Si j'en ai le temps, je voudrais fixer aussi (si cela «vient») une fantaisie littéraire, au dessous philosophique, sur mes impressions de Mongolie. Je voudrais dans un cadre descriptif faire passer cette idée que l'exploration du passé et de l'espace, en soi, est vide et décevante, la véritable science étant celle de l'avenir réalisé graduellement par la vie, et mon dernier mot serait que, pour voir l'Asie centrale d'un regard réconforté et confiant, il faut la regarder au crépuscule, alors que le soleil, emportant avec lui toute la gloire de l'Extrême-Orient, descend derrière les montagnes de l'Ouest pour se lever sur notre civilisation occidentale»¹⁰.

Dunque, l'evoluzione della Vita è scandita dalla storia della Materia e per rintracciare gli elementi esplicativi, Teilhard sa esplorare nel profondo di una lingua per fare emergere tutto quello che c'è «dentro» il concetto di *Matière*, al fine di illustrare meglio il pensiero.

In definitiva egli non fa altro che tracciare un percorso narrativo che ci consenta di vedere cosa sta dietro questo e altri vocaboli «teilhardiani» e non.

Nella fattispecie siamo di fronte all'osservazione di un pensiero che ha, nell'*Esprit*, il punto di arrivo di un percorso iniziato dal concetto di *Matière*, visto da un paleontologo.

Ma perché «narrare»? Perché, con gli scritti di Teilhard, ci troviamo di fronte ad un impianto lessicale di enorme spessore che esprime nuove intuizioni rispetto alla vastità e alla ricchezza che, singolarmente e dall'interno di una lingua, ogni termine consente. Sia esso di nuova produzione o sia esso di originale «riscrittura»¹¹.

sere: «Le sue preferenze sono per il necessario, il generale, il naturale. È ciò che spiega l'adorazione di un 'Dio' di ferro (pezzo d'aratro, testa esagonale e metallica di una colonnetta di rinforzo sporgente al livello del pavimento della stanza dei bambini, schegge d'obici raccolte con amore su un vicino campo da tiro). Nessun paganesimo in queste fanciullaggini, perché il senso della consistenza si identifica con quello della pienezza e, com'è naturale, questa consistenza è ricercata nel duro. Questo 'Dio' di ferro è la prima maschera dell'assoluto, la prima incarnazione del senso cosmico». (C. Cuénot, *Teilhard de Chardin*, Seuil, Paris 1963; ed. it. Il Saggiatore, Milano 1964, pp. 22-23).

¹⁰ Cfr. *Lettres de voyage*, op. cit., pp. 50-51. In questa raccolta di lettere, i destinatari sono diversi ma, a tutti, Teilhard riserva il racconto di giornate vissute nella esplorazione tranquilla, faticosa e decisa. La corrispondenza rimane una autentica testimonianza di colui che cerca di trovare, nella «storia» della *Matière*, un filo segreto che solo un occhio abituato e competente sa fare emergere e «leggere» nelle sue caratterizzazioni più nascoste.

¹¹ Il linguaggio di Teilhard è essenzialmente simbolico ma in costante confronto con termini che appartengono alla realtà. Per cui egli ricorre, per esempio, ad un uso delle

Al vocabolario di uso quotidiano appartengono, per esempio, termini come *voir, bonheur, amour*, carichi di un significato coinvolgente, per non dire totalizzante che, se ci permette un primo approccio alla conoscenza del linguaggio teilhardiano, ci immette, allo stesso tempo, in una riflessione in continua espansione, che sembra non avere dei limiti perché incentrata sull'osservazione attenta di processi evolutivi, di per sé molteplici e complessi, che rompono la monotonia dello stesso quotidiano.

Il termine *Voir* appartiene, in larga misura, al Prologo dell'opera principale di Teilhard de Chardin, *Le Phénomène Humain*, scritta tra il '38 e il '40, incentrata sull'evoluzione del pensiero, e quindi del fenomeno umano, dall'«interno» dei processi evolutivi della natura¹². Riprende aspetti di una cultura antropocentrica riguardante, contemporaneamente, le origini biologiche e cosmiche della storia dell'uomo:

«Ces pages représentent un effort pour voir, et faire voir, ce que devient et exige l'Homme, si on le place, tout entier et jusqu'au bout, dans le cadre des apparences. Pourquoi chercher à voir? et pourquoi tourner plus spécialement nos regards vers l'objet humain?»

Voir. On pourrait dire que toute la Vie est là (...). La perfection d'un animal, la suprématie de l'être pensant, ne se mesurent-elles pas à la pénétration et au pouvoir synthétique de leur regard? Chercher à voir plus et mieux n'est donc pas une fantaisie, une curiosité, un luxe. Voir ou périr. Telle est la situation imposée par le don mystérieux de l'existence, à tout ce qui est élément de l'Univers»¹³.

Con il termine *Voir*, Teilhard sottolinea la condizione indispensabile per vivere, per capire e possedere il senso profondo della vita nelle sue componenti strutturali ed evolutive. Alla crescita di coscienza corrisponde una crescita ontologica poiché, a seconda dello sviluppo generale «du pouvoir de réfléchir et de penser», la condizione umana

preposizioni grammaticali, indispensabili per tradurre grandi categorie mentali: «chacune représente un acte ou un geste de l'esprit» (Rideau). Per fare qualche esempio, in Teilhard, risaliamo alla etimologia latina delle preposizioni usate per esprimere determinate idee:

CUM: unità del multiplo; sintesi d'elementi, senso di un tutto; consistenza, ordine;

In, Inter, Intra, Intro: interiorità, mediazione, intimità;

Ab, Ex, Extra, De: origine, esclusione, separazione, dipendenza;

Per: mezzo, mediazione;

Sub, Super, Infra, Supra: posizioni relative all'altezza;

Trans: passaggio, mutamento, trasformazione, ecc. (E. Rideau, *La pensée religieuse...*, op. cit., pp. 577 e segg.; C. Cuénot, *Nouveau Lexique...*, op. cit.).

¹² Il termine di *Evoluzione* nel linguaggio teilhardiano assume una triplice articolazione. Vediamola:

«a) Au sens scientifique et phénoménal, loi de succession et de transformation de tous les phénomènes dans le temps (...).

b) Au sens cognoscitif, dimension de toute pensée. Permet seule désormais d'appréhender le réel.

c) Au sens ontologique et total, dimension phénoménal et temporelle d'une action transphénoménale, à savoir la création divine». (C. Cuénot, *Nouveau lexique Teilhard de Chardin*, op. cit., p. 88).

¹³ *Le Phénomène Humain, Œuvres* 1, cit., p. 25.

si caratterizza per un processo irreversibilmente positivo nel mettere l'uomo sempre più, nel tempo, davanti a suoi limiti e alle sue scoperte, dando al senso del «relativo» la dimensione corretta quando non fa che misurarsi contemporaneamente con il «nuovo» e il «diverso», ma anche con il «parziale», il «limitato».

Anche le bellissime *Lettres de voyage*, puntuali nella descrizione e nella riflessione, abbracciano, oltre agli aspetti dell'esperienza del paleontologo¹⁴, quella di un uomo a contatto con la gente dei luoghi esplorati¹⁵.

Qui è possibile verificare quanto già detto intorno al verbo *voir*, quale concetto profondo di osservazione, inteso non solo nelle sue spinte propulsive ed evolutive, ma anche come strumento di esplicitazione dei limiti della scienza:

«mon seul but, et ma vraie force, au cours de ces pages, est simplement, je le répète, de chercher à voir, c'est-à-dire à développer une perspective homogène et cohérente de notre expérience générale étendue à l'Homme. Un ensemble qui se déroule. (...) L'Homme, non pas centre statique du Monde, — comme il s'est cru longtemps; mais axe et flèche de l'Evolution, — ce qui est bien plus beau»¹⁶.

Teilhard è uno scienziato affascinato dalla complessità della Materia nei suoi strati evolutivi che hanno segnato la storia e lo sviluppo geologico della Terra, e attraverso cui è possibile leggere anche una continua e costante crescita evolutiva dell'*Esprit*.

Attraverso una ricostruzione del concetto di Evoluzione e del Senso della Terra, nei suoi vari momenti di progressivo sviluppo, Teilhard ci porta alla interpretazione o, meglio, alla «lettura» di una ipotesi progettuale fondamentalmente articolata, come si diceva, sul binomio *Esprit-Matière*.

Da questa apparente opposizione, egli ricostruisce la storia della Terra e dell'Uomo, conferisce alla «materialità» un continuum logico ed evolutivo che passa attraverso l'Uomo e la legge di *Complexité-Conscience* secondo cui la Materia, sviluppandosi, cresce in comples-

¹⁴ Su questo aspetto fortemente emergente da tutta la corrispondenza, cfr. T.Ch., *Lettres de voyage*, op. cit., pp. 77-78: «Nous avons trouvé aujourd'hui nos premiers fossiles du Gobi. Peu de choses: quelques débris de cheval, gazelle, rhinocéros... mais très fossilisés et qui permettent d'ouvrir un chapitre nouveau du tertiaire chinois. La masse de ces sables est énorme, mais ils n'apparaissent que très peu dans les éboulis, et je me demande si nous arriverons à enrichir notre maigre série d'échantillons. En tout cas, voici une trouvaille marquante: c'est une satisfaction. (...) La Mongolie du Gobi est vraiment un pays aussi sauvage et a des habitants aussi primitifs que l'Afrique centrale. De loin en loin, une lamaserie, et sur chaque pointe rocheuse remarquable, des tas de pierre appelés Obo (à la fois autel et repère pour la route) où le fidèle Mongol ajoute une pierre en passant» e cfr. inoltre pp. 28, 42, 45, 49, 50, 56, 58, 117, 174, 175.

¹⁵ Anche questo aspetto è di grande rilievo per l'accurato intreccio con quello precedente (cfr. nota 14). Cfr. pp. 44, 70, 102, 103, 115.

¹⁶ T.Ch., *Le Phénomène Humain*, *Œuvres* 1, cit., pp. 29-30.

sità. La Vita ne acquista un senso di completezza, oltre che una rinnovata definizione.

Il concetto di *Complexité* non è da intendersi come semplice aggregazione di elementi qualsiasi non organizzati, quale per esempio un mucchio di sabbia; non la semplice ripetizione geometrica e indefinita di unità, come avviene nel fenomeno universale di cristallizzazione. Bensì, per *Complexité*, è da intendere:

«(...) la *combinaison*, c'est-à-dire cette forme particulière et supérieure de groupement dont le propre est de relier sur soi un certain nombre fixe d'éléments (...) en un ensemble clos de rayon déterminé: tels l'atome, la molécule, la cellule... etc.»¹⁷.

Un «distinguo» fondamentale, dunque, tra il concetto di aggregazione o di *arrangement* che vede le cose costantemente e esteriormente incomplete, e quello di *combinaison* che vede, al contrario e in qualsiasi momento, un tipo di raggruppamento strutturalmente «achevé sur soi».

Nel diagramma (fig. 1) che rappresenta la curva naturale della complessità, l'ordinata (y) esprime in lunghezza i principali *objets-repères* individuati fino ad oggi dalla Scienza. L'asse delle ascisse (x) indica, invece, il grado di complessità degli stessi elementi.

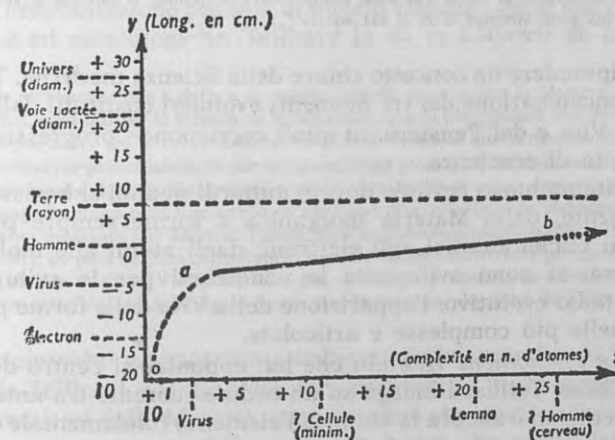


Fig. 1. — Courbe naturelle des Complexités.
a, point de Vitalisation. b, point d'Hominisation.

¹⁷ T.Ch., *La place de l'homme dans la nature*, Albin Michel, 10/18, Paris 1956, pp. 21-22.

Ci si può accorgere, guardando la curva, dell'estrema Complessità raggiunta dalla *Matière complexifiée*, e continuando il discorso di Pascal su i due Infiniti¹⁸, Teilhard de Chardin afferma che, per comprendere fino in fondo il valore dell'Uomo nell'Universo, bisogna pensare a un terzo Infinito: quello della *Complexité*.

In Fisica, ogni Infinito è caratterizzato da effetti speciali e peculiari a tale Infinito, non nel senso che esso sia il solo a possederli, ma nel senso che, in una sua scala dimensionale, questi effetti diventano sensibili e dominanti. Tale i *Quanta* nell'infinitamente piccolo e tale la *Relativité* nell'infinitamente grande. Ciò che caratterizza l'Infinito della *Complexité*, è la Vita intesa come effetto speciale della *Matière complexifiée*.

Più esattamente la *Weltanschauung* teilhardiana fa propria la fondamentale scoperta della Scienza moderna che, da Galileo in poi, vede nel dinamismo evolutivo dell'Universo un terreno di osservazione obbligatorio con strumenti scientifici appropriati che definiscono, peraltro, un metodo di lavoro che Teilhard non abbandonerà mai, costituendo anzi una sua regola di approccio scientifico di grande valore.

Il metodo teilhardiano è di una grande, stimolante chiarezza e attualità. Egli scrive:

«Le premier mouvement de l'esprit qui veut savoir en quoi consiste une chose, c'est de la mettre en pièce, c'est de l'analyser. Toute la Science est sortie de ce geste instinctif. La Science est essentiellement une analyse. Sa méthode de recherche, ses conclusions, sont dominées par ce principe que le secret des choses est dans leurs éléments, de sorte que pour comprendre le monde, il suffit d'arriver aux termes les plus simples d'où il est sorti»¹⁹.

Nel riprendere un concetto chiave della Scienza moderna, Teilhard vede la concatenazione dei tre momenti evolutivi costituiti dalla Materia, dalla Vita e dal Pensiero, ai quali corrisponde progressivamente una crescita di coscienza.

Durante un lungo periodo durato miliardi di anni si è passati, progressivamente, dalla Materia inorganica a forme sempre più complesse, dai nuclei atomici agli elettroni, dagli atomi alle molecole e, sulla Terra, si sono sviluppate le condizioni per lo sviluppo del secondo stadio evolutivo: l'apparizione della Vita dalle forme più semplici a quelle più complesse e articolate.

Con *Le Phénomène Humain* che ha, appunto, al centro della sua analisi l'Uomo, Teilhard indaga su un ordine coerente tra antecedenti e conseguenti, ed è ancora la Materia l'elemento fondamentale che precede qualsiasi ragionamento sulla struttura del pensiero umano, costituendo l'*Etoffe de l'Univers* da cui partire per cogliere, attraverso un'analisi minuziosa, la profondità dell'*Esprit*:

¹⁸ *idem*, pp. 26 e segg..

¹⁹ Cfr. voce *Analyse* in *Nouveau Lexique Teilhard de Chardin*, op. cit., p. 41.

«Historiquement, l'Etoffe de l'Univers va se concentrant en formes toujours plus organisées de Matière.

(...) L'Evolution de la Matière se manifeste à nous, *hic et nunc*, comme un processus au cours duquel s'ultra-condensent et s'inter-combinent les constituants de l'atome. Quantitativement, cette transformation nous apparaît maintenant comme une opération définie, mais coûteuse, où s'épuise lentement un élan originel. Laboureusement, de degré en degré, les édifices atomiques et moléculaires se compliquent et s'élèvent»²⁰.

La Materia, sviluppandosi, si fa più complessa: tale è il senso dell'Evolutione e il momento più alto di questa *Complexité* è costituito dalla comparsa della Vita che significa affermazione del pensiero e della coscienza riflessa. Ma negli stessi processi evolutivi, Teilhard individua elementi di vitalità di per sé autonomi e compiuti, che sono alla base teorica della legge di *Complexité-Conscience*, e che spiegano al lettore i termini di continuazione e di prolungamento, investendo a pieno titolo il concetto di *Esprit-Matière*:

«La Matière purement inerte, la Matière totalement brute n'existe pas. Mais tout élément de l'Univers contient à un degré au moins infinitésimal, quelque germe d'intériorité et de spontanéité, c'est-à-dire de conscience. Dans les corpuscules très simples et excessivement nombreux (...) cette propriété nous demeure imperceptible, comme si elle n'était pas. En revanche son importance grandit avec la complexité, ou, ce qui revient au même, avec le degré de «centration» des corpuscules sur eux-mêmes»²¹.

Ma l'esplicitazione più alta di questo binomio, nelle sue coordinate evolutive ed escatologiche, Teilhard la dà in *L'Avenir de l'Homme*:

«Je ne cherche pas à définir ce qu'est l'esprit, ni ce qu'est la Matière. Je dis seulement, sans quitter le terrain de la physique, que la plus grande des découvertes faites par notre siècle est probablement d'avoir reconnu que la marche du Temps doit se mesurer principalement par un assemblage graduel de la Matière en groupements superposés, dont l'arrangement, toujours plus riche et mieux centré, s'auréole d'une frange toujours plus lumineuse de liberté et d'intériorité. Les phénomènes de conscience croissant sur Terre en raison directe d'une organisation plus avancée des éléments, de plus en plus compliqués, successivement construits par les ressources de la chimie et de la Vie: je ne vois pas, à l'heure présente, de solution scientifique plus satisfaisante à l'énigme posée par la marche physique de l'Univers»²².

Se volessimo ulteriormente indagare sulla «marche du Temps» di cui parla Teilhard, scandita dai vari, progressivi livelli sempre più ricchi e complessi della Materia, scopriremmo che questo termine, dietro un apparente uso semplificato e conclusivo, ha avuto invece delle tappe intermedie di significati nuovi e complessi, che possiamo apprezzare entrando nel merito del ragionamento teilhardiano.

²⁰ T.Ch., *Le Phénomène humain*, *Œuvres* 1, cit., pp. 44-47.

²¹ T.Ch., *La Vision du Passé*, *Œuvres* 3, Seuil, Paris 1957, p. 316.

²² T.Ch., *L'Avenir de l'homme*, *Œuvres* 5, Seuil, Paris 1959, pp. 90-91.

In un saggio che precede la lunga esperienza cinese, *Les Noms de la Matière*, datato il giorno di Pasqua 1919²³ Teilhard, nell'affermare che nulla ci è più vicino e più distante, contemporaneamente, quanto il concetto di *Matière*, sente la necessità di dare una sistemazione ai diversi nomi e significati che, storicamente, le sono stati attribuiti. Per raggiungere questo obiettivo, utilizzerà come punto di vista il concetto di «Union créatrice»²⁴.

«La Matière est, autour de notre esprit, la profondeur d'où notre substance émerge»²⁵.

La definizione di *Matière Formelle* apre la catalogazione analizzata da Teilhard e che prosegue con *Matière Concrète*, *Matière Universelle*, *Matière Totale*, *Matière Relative*, *Matière Libérée*, *Matière Ressuscitée*, dando a questo primo approccio un'impostazione originale perché anticipa il concetto di proseguimento e di completamento che la *Matière* avrà con l'*Esprit*. Leggiamo:

«Fondamentalment, la Matière, dans un être (dans une Monade) est ce qui rend cet être unissable à d'autres êtres, de façon à former avec eux un Tout plus simple, nouveau. Elle n'est pas ce qui unit (l'Esprit seul unit). Mais elle donne prise à l'union»²⁶.

Ed è dello stesso periodo il bellissimo *Hymne à la Matière*²⁷, strutturato in tre parti.

La prima è un crescendo di benedizioni a partire dalle componenti intrinseche della Materia con le quali occorre realisticamente misurarsi, senza dimenticare nulla delle sue componenti più profonde che coinvolgono l'uomo nel darsi dei progetti di lungo respiro e guardando, contestualmente, alla concretezza della Storia:

«Bénie sois-tu, âpre Matière, glèbe stérile, dur rocher, toi qui ne cèdes qu'à la violence, et nous force à travailler si nous voulons manger.
«Bénie sois-tu, dangereuse Matière, mer violente, indomptable passion, toi qui nous dévorent, si nous ne t'enchainons.
«Bénie sois-tu, puissante Matière, Evolution irrésistible, Réalité toujours naissante, toi qui faisant éclater à tout moment nos cadres, nous obliges à poursuivre toujours plus loin la Vérité (...)»²⁸.

Nella seconda parte, il poeta Teilhard, invia un crescendo di saluto alla Materia «universelle puissance de rapprochement et d'union» e

²³ T.Ch., «Les Noms de la Matière», in *Ecrits du temps de la guerre*, op. cit., pp. 415-432.

²⁴ *idem*, p. 420.

²⁵ *idem*, p. 419.

²⁶ *idem*, p. 420.

²⁷ T.Ch., «Hymne à la Matière», in *Hymne à l'Univers*, op. cit., pp. 71-75.

²⁸ *idem*, pp. 71-72.

nella terza, in chiusura di *Hymne à la Matière*, ribadisce con forza «un universel contact avec tout ce qui se meut ici-bas», che consente l'accesso al gradino successivo attraverso il quale la Materia diventa sintesi e completezza di vita:

«...nous sentions, peu à peu, s'évanouir entre nos mains les formes particulières de tout ce que nous tenons, jusqu'à ce que nous demeurions aux prises avec la seule essence de toutes les consistances et de toutes les unions»²⁹.

II - *Amour e Bonheur* sono altri due termini di uso comune, che hanno una storia antica quanto l'affermazione del Pensiero o meglio, per dirla con un termine teilhardiano, della *Hominisation* da intendersi come il momento di passaggio della Vita dalla fase dell'istinto a quella del pensiero:

«L'Homme ne progresse qu'en élaborant lentement, d'âge en âge, l'essence et la totalité d'un Univers déposé en lui.

C'est à ce grand processus de sublimation qu'il convient d'appliquer, avec toute sa force, le terme d'*Hominisation*. L'*Hominisation*, qui est d'abord, si l'on veut, la saute individuelle, instantanée, de l'instinct à la pensée. Mais L'*Hominisation* qui est aussi, en un sens plus large, la spiritualisation phylétique, progressive, en la Civilisation humaine, de toutes les forces contenues dans l'*Animalité*»³⁰.

Nella sua realtà biologica, in quanto proprietà generale di tutta la Vita, l'*Amour*, scrive Teilhard in *Le Phénomène Humain*, non è caratteristica unicamente umana³¹; ma è pure vero che ne dobbiamo supporre la presenza, almeno a livello incoativo, «dans tout ce qui est».

L'ottimismo teilhardiano constata intorno a noi «la montée confluente des consciences», che già il Platone dei Dialoghi ci ha trasmesso, e ricerca la componente amore-energia a partire dalla struttura molecolare che consente una ipotesi confluyente di costruzione unitaria della Vita nel Cosmo:

«Sous les forces de l'amour, ce sont les fragments du Monde, qui se recherchent pour que le Monde arrive»³².

Queste opzioni di fondo non impediscono a Teilhard di vedere la realtà spesso orientata verso «un abaissement et un esclavage des consciences»³³ che suggerirebbero un diverso e contrario cammino di unificazione; ma a ciò egli non vede altra risposta che questa:

«Seul l'amour, pour la bonne raison que seul il prend et joint les êtres par le fond

²⁹ *idem*, p. 73.

³⁰ T.Ch., *Le Phénomène Humain*, *Œuvres* 1, cit., p. 199.

³¹ *idem*, p. 293.

³² *idem*, p. 294.

³³ *idem*, p. 295.

d'eux-même, est capable, — c'est là un fait d'expérience quotidienne, — d'achever les êtres, en tant qu'êtres, en les réunissant»³⁴.

Certamente questa, in Teilhard, non è una opzione rigidamente teorica che sfiora un generico Assoluto; e ciò è possibile constatarlo quando la sua riflessione rifiuta concetti estremamente sfuggenti come «Collectif» o «Anonyme»³⁵. Al contrario, la concretezza che parte dalle sue ricerche sul campo, gli permette di dare un senso preciso a termini apparentemente consolidati:

(...) sous la pression forcée d'une Terre qui se ferme, éclateront les formidables énergies d'attraction encore dormantes entre molécules humaines.

A notre sens du Monde, à notre sens de la Terre, à notre sens humain, les découvertes faites depuis un siècle ont apporté, par leurs perspectives unitaires, un nouvel et décisif élan»³⁶.

È questo il senso più pieno e più profondo, secondo Teilhard, per rintracciare il percorso dell'Evoluzione biologica anche attraverso l'Evoluzione dell'Amore, e con una ulteriore chiarezza, questa sua posizione viene espressa in uno scritto fondamentale, *L'Esprit de la Terre* (1931):

«Sous ses formes les plus primitives, dans la Vie à peine individualisée, l'Amour se distingue difficilement des forces moléculaires: chimismes, tactismes, pourrait-on croire. Puis, peu à peu, il se dégage, mais pur rester, longtemps encore, confondu avec la simple fonction de reproduction. C'est avec l'Homínisation que se révèle, enfin et seulement, le secret et les vertus multiples de sa violence. L'Amour «homínisé» se distingue de tout autre amour parce que le «spectre» de sa chaude et pénétrante lumière s'est merveilleusement enrichi. Non plus seulement l'attrait unique et périodique, en vue de la fécondité matérielle; mais une possibilité, sans limite et sans repos, de contact par l'esprit beaucoup plus que par le corps: antennes infiniment nombreuses et subtiles, qui se cherchent parmi les délicates nuances de l'âme»³⁷.

Anche la lettura teilhardiana del termine *Bonheur*³⁸ affronta, catalogandola, una problematica di estrema complessità, senza perdersi in rituali generici che tanta letteratura ha invece favorito.

Egli ci mette molto realisticamente di fronte ad una immagine che esprime tre attitudini dell'uomo posto davanti alla scalata di una cima difficile.

Ci sarà chi, sin dalle prime difficoltà, decide di ritornare sui propri passi: *des fatigués*, per i quali l'esistenza è una continua rinuncia e a cui conviene assestarsi su una posizione di comodo che esclude qualsiasi iniziativa: la definizione di Teilhard è *bonheur de tranquillité*.

Ci sarà chi — *des bons vivants* — a scalata iniziata, decide di

³⁴ *idem*.

³⁵ *idem*, p. 297.

³⁶ *idem*.

³⁷ T.Ch., «L'Esprit de la Terre», in *L'Energie Humaine, Œuvres 6*, Seuil, Paris 1962, p. 41.

³⁸ Pierre Teilhard de Chardin, *Reflexions sur le bonheur*, in *Cahiers 2*, op. cit., pp. 53-70.

godersi quello che ritiene sufficiente, cioè quello che è strettamente legato alla momentaneità dell'attimo vissuto: *bonheur de plaisir*.

Infine, ci saranno coloro — *des ardents* — per i quali la vita è costantemente una scalata, una scoperta, un continuo misurarsi con il nuovo che costituisce «un foyer de chaleur et de lumière dont il est possible de se rapprocher toujours plus».

Si tratta di un *bonheur de croissance*.

Per Teilhard de Chardin:

«L'homme heureux est donc celui qui, sans chercher directement le bonheur, trouve inévitablement la joie, par surcroît, dans l'acte de parvenir à la plénitude et au bout de lui-même, en avant»³⁹.

III - La parola in sé può funzionare, dunque, da segnale interpretabile in base al codice linguistico e alla funzione frastica, ma può anche assumere simbolismi differenti, o non assumerne alcuno. Più parole, nel loro successivo raggruppamento in frasi, costituiscono dei segnali complessi.

È il discorso, nel suo insieme, che dà significato alle singole parole; per cui, in una successione di segni verbali, il significato di ogni singolo segno è costituito da «una serie di successive esclusioni determinate dai segni vicini»⁴⁰.

Più esattamente, il significato della *parola-segnale* è determinato solo dal contesto frastico, cioè da una frase che, anch'essa, funziona da segnale, poiché qualsiasi termine, per quanto comune possa essere, ha una sua lettura sincronica e strutturale all'interno della sua collocazione testuale⁴¹.

Questo permette, ed è il caso del lessico teilhardiano, di dare originalità e interesse anche a termini che, dall'uso comune, possono essere dispersi o banalizzati, sollecitando nel lettore una costante riflessione su ciò che costituisce l'ordinario delle cose da un punto di vista che rimette in discussione il senso e la direzione dello stesso «ordinario».

Chi vuol conoscere Teilhard de Chardin, senza dovere necessariamente condividere l'approdo al punto Omega, sarà certamente coinvolto dalla capacità di questo *Chevalier errant*⁴² nel sapere usare o creare attentamente un lessico particolare che serve da percorso alla comunicazione del suo pensiero.

In questo caso può essere utile andare ad esplorare, nel testo, la *parola-segnale* che definisce i contorni di un discorso e sollecita l'interesse a ripercorrere il contesto pragmatico che l'ha prodotto.

³⁹ *idem*, p. 58.

⁴⁰ C. Segre, *Semiotica filologica*, Einaudi, Torino 1979, p. 39.

⁴¹ *idem*, pp. 45-51.

⁴² Troviamo questa definizione di se stesso in una lettera che Teilhard scrive da Tientsin, il 12 ottobre 1926, (cfr. *Accomplir l'Homme*, op. cit., p. 55). Egli afferma che la sua passione per questa vita vagante per la Cina, attorniato da tonnellate di fossili, «c'est dans l'espor de mieux alimenter en moi cette flamme à tous les grands souffles de la Terre et d'acquérir, par un peu de notoriété ou d'étrangeté, le pouvoir de me faire entendre, ne serait-ce qu'une fois et une minute, avant de disparaître».

ROBERTO MERCURI

TRAME METALINGUISTICHE NEL CANTO XVIII DELL'INFERNO

Il canto XVIII dell'*Inferno*, con il quale ha inizio la seconda parte della cantica, divide in due parti di sedici canti ciascuna l'*Inferno*, dato che il I canto è fuori computo in quanto ha funzione proemiale¹.

If. XVIII costituisce con i due canti precedenti un gruppo omogeneo che caratterizza il passaggio alla seconda fase del viaggio infernale di Dante: If. XVI rappresenta il congedo dall'alto e medio *Inferno*, If. XVIII è il canto cerniera che chiude la prima fase del viaggio e apre la seconda², in cui campeggia la figura di Gerione con la sua alta carica simbolica e di funzionalità narrativa, e che segna l'inizio del viaggio nel mondo della frode, di cui Gerione, «sozza imagina di froda», è, appunto, emblema.

Questa bipartizione del mondo infernale importa anche una differenza della qualità dei dannati; infatti un elemento fondamentale connota in modo essenzialmente diverso i dannati dell'alto e medio *Inferno* e quelli di Malebolge³: i primi, incontinenti e violenti, hanno agito e peccato istintivamente e per passione, i secondi, i fraudolenti, per mero calcolo, con un atto cosciente di ragione. La topografia della *Comedia* ha sempre un valore simbolico o comunque significativo e il dirupo, la «ripa discoscusa» che separa Malebolge dall'alto e medio

¹ Si veda su questo A. Pagliaro, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze 1967. Sulla numerologia nel Medio Evo e in Dante si vedano, oltre ai classici E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Brugge 1946; H. De Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, Paris 1959; E.R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Berna 1948; G.R. Sarolli, *Analitica della Divina Commedia. Struttura numerologica e poesia*, Bari 1974 e M. Hardt, *Die Zahl in der Divina Commedia*, Frankfurt M. 1973.

² Al motivo del viaggio Ch. Singleton (*La poesia della Divina Commedia*, Bologna 1979) ha dedicato una grande attenzione. Secondo lo studioso americano, in If. I Dante descrive una conversione mancata che sarà portata a compimento all'uscita dall'*Inferno* e descritta in Pg. I. Come altrove ho cercato di dimostrare (R. Mercuri, *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella Commedia di Dante*, Roma 1984), la conversione mancata di Dante trova il suo compimento nel momento dell'ingresso in Malebolge e dell'incontro con Gerione, come provano i ritorni macro e microstrutturali tra If. I e If. XVI e XVII.

³ Si veda E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze 1961.

Inferno, indica non solo la diversa caratura dei peccati di incontinenza e violenza rispetto a quelli di frodolenza, che appartengono a una zona più profonda e grave del male, ma implica anche uno scarto della scrittura.

La discesa in Malebolge coincide con la sperimentazione più avanzata di quel pluristilismo che è l'essenza stessa della *Comedia*⁴; ho avuto modo, altrove, di notare come sia significativo e metalinguisticamente rilevante che Dante nomini per la prima volta il titolo della sua opera in relazione all'incontro con Gerione⁵, il cui nome è riproposto all'attenzione del lettore, grazie all'*enjambement* e alla sua collocazione all'inizio del verso (*If.* XVIII, 19-20: «In questo luogo, da la schiena scossi / di Gerion, troviamoci»), proprio all'inizio dell'ingresso in Malebolge.

Dante contraddice il prescrittismo retorico medioevale basato sulla *convenientia* fra stile e argomento, realizzando uno stile caratterizzato dalla mescolanza di stile alto e di stile comico, sulla scia dell'iconografia contemporanea in cui l'estetica del brutto conviveva con quella del sublime, ad esempio nelle chiese dove mostri infernali, bestie immaginifiche e terrificanti erano raffigurati all'ingresso del tempio, inseriti nelle trame architettoniche del sacro. Non diversamente Dante opera da un lato una mescolanza di linguaggio comico e linguaggio biblico e dall'altro di linguaggio comico e linguaggio epico⁶.

A un incremento della tragicità situazionale corrisponde un incremento del linguaggio comico, gergale e grottesco. Del resto per Dante la novità della materia comporta la novità dello stile. Segnaletico di

⁴ M. Fubini (*Il canto XXVI dell'Inferno in Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi*, Milano-Napoli 1966, pp. 37-76) ha parlato giustamente di nostalgia tragica a proposito di Malebolge.

⁵ Si veda su questo R. Mercuri, *Semantica di Gerione* cit. e dello stesso *La Commedia di Dante: dall'alta tragedia al «poema sacro»*, in «Lecture Classensi», 17, 1988, pp. 113-29 e, inoltre, E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano 1963, pp. 165-73; il lucido intervento di I. Baldelli, *Sulla teoria linguistica di Dante*, in «Cultura e Scuola», 13-14, 1965, pp. 705-13, 710-13; M. Pastore-Stocchi, *Dante, Mussato e la tragedia*, in *Dante e la cultura veneta*, Firenze 1966, pp. 251-62, 261-62; E. Paratore, *Dante e il mondo classico*, in *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze 1968, pp. 25-54; la voce *Commedia*, *Titolo* di A.E. Quaglio nell'*Enciclopedia dantesca*; G. Agamben, *Comedia. La svolta comica di Dante e la concezione della colpa*, in «Paragone Lett.», XXVI, 1978, pp. 3-27; F. Ferrucci, *Comedia: l'incontro con Gerione*, in *Il giardino simbolico. Modelli letterari e autobiografia dell'opera*, Roma 1980, pp. 9-37; R. D'Alfonso, *Comico e Commedia: appunti sul titolo del poema dantesco*, in «Filologia e Critica», VII, 1982, pp. 3-41; A.A. Iannucci, *La Divina Commedia: teoria e prassi dei generi letterari*, in *Forma ed evento nella Divina Commedia*, Roma 1984, pp. 15-50; V. Russo, *Strutture innovative delle opere letterarie di Dante nella prospettiva dei generi letterari*, in «L'Alighieri», XX, 1979, pp. 46-63; dello stesso si veda il libro di grande interesse *Il romanzo teologico. Sondaggi sulla Divina Commedia*, Napoli 1984.

⁶ Si veda su questo E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano 1960 e *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956, pp. 157-88.

questa operazione è l'epiteto «nuovo» anaforicamente martellato ai vv. 22-23:

A la man destra vidi nova pieta,
novo tormento e novi frustatori

La «nova pieta», la nuova condizione dei dannati, che implica per Dante l'assenza della pietà («Qui vive la pietà quand'è ben morta», *If.* XX, 28), non comporta la perdita della *pietas* da parte di Dante *agens*, che non può derogare dal modello del *pious Aeneas*, ma significa che la pietà si connoterà in modo diverso da quella che Dante aveva provato nell'alto e medio *Inferno*, una pietà che esclude partecipazione umana, ma che si iscrive in un disegno provvidenziale di giustizia. In questo senso è significativo che lo stilema «novo tormento, novi frustatori» ricalchi quello di *If.* VI, 4 «novi tormenti, novi tormentati», dove al primo termine del *dicolon*, che rimane immutato, fa riscontro il cambiamento del secondo termine che direziona l'enfasi non sulla personalità dei peccatori, ma sui demoni in quanto esecutori della giustizia divina. Se ancora nell'alto e medio *Inferno* protagonisti sono i peccatori, qui il grande protagonista, anche nel caso di personalità rilevanti come Ulisse o Ugolino, è la giustizia divina, il Dio che giudica e punisce, nel senso che i peccatori sono antagonisti diretti di Dio, protagonisti di un'oltranza che trasgredisce i limiti intellettuali (nel caso di Ulisse che tenta di superare le colonne d'Ercole) e naturali (nel caso della possibile tecnofagia di Ugolino)⁷. E dato che la forma più grave di ingiustizia è la frode (cfr. *If.* XI, 22-24), tale peccato comporta l'intervento antagonistico della giustizia divina in una sorta di contrappasso non più particolare, ma universale e escatologico.

Il canto⁸ è costruito su una bipartizione simmetrica; in esso sono, infatti, rappresentate due bolge, una di ruffiani e seduttori con Venedico Caccianemico e Giasone e una di adulatori con Alessio Interminelli e Taide. La bipartizione è anche interna alla singola bolgia, in quanto in ambedue le bolge compaiono due personaggi, uno contemporaneo e uno antico e cioè Venedico Caccianemico e Alessio Interminelli con i quali Dante dialoga e Giasone e Taide che vengono additati a Dante da Virgilio e con i quali non c'è dialogo, a marcare la loro funzione di pura esemplarità.

Dopo la parte introduttiva, che è costituita dalla visualizzazione

⁷ Si veda su questo, dopo lo spunto di Contini (*Un'idea di Dante*, Torino 1976, pp. 125-28), l'esaustivo contributo di G. Brugnoli, *Cena Tydei*, in «Giornale Italiano di Filologia», XXXVIII, 2, pp. 221-34.

⁸ Fra le letture del canto si vedano almeno M. Barchiesi, *Arte del prologo e arte della transizione*, in «Studi Danteschi», XLIV, 1967, pp. 215-227; L. Caretti, *Dante, Manzoni e altri studi*, Milano-Napoli 1964, pp. 31-56; E. Sanguineti, in *Nuove Letture Dantesche*, II, pp. 137-60, Casa di Dante, Roma.

e dalla descrizione topografica di Malebolge (vv. 1-18) e dal richiamo a Gerione (vv. 19-21), il racconto corre su un binario di stretto parallelismo per cui la prima e la seconda parte del canto appaiono strutturate in modo rigorosamente simmetrico:

- a) la presentazione dei peccatori e la descrizione della loro pena (vv. 22-39 e 100-14);
- b) agnizione da parte di Dante del peccatore e conseguente dialogo (vv. 40-51 e 115-23);
- c) risposta del peccatore (vv. 52-66 e 124-26);
- d) ostensione degli esempi classici da parte di Virgilio (vv. 67-96 e 127-35);
- e) congedo dalla bolgia (vv. 97-99 e 135).

Dante e Virgilio, dunque, vedono una moltitudine di dannati che corrono nudi, fustigati da «demon cornuti»: sono i ruffiani e i seduttori divisi in due folte schiere separate che corrono in senso inverso l'una all'altra. Fra i ruffiani Dante riconosce Venedico Caccianemico, la cui opera di ruffiano, di procacciatore dei favori della sorella Ghisola al marchese Obizzo II d'Este (per altri Azzo VIII) allude probabilmente all'opera di ruffianeria politica di Venedico, il quale aveva favorito le mire egemoniche degli Estensi sulla città di Bologna. La condanna morale di Venedico implica quella politica degli Estensi; ritengo più probabile che il marchese vada identificato in Obizzo, il quale aveva aiutato l'armata angioina contro Manfredi e che per questo meritava il disprezzo e l'ostilità di Dante.

L'incontro con Venedico Caccianemico ha anche un'altra funzionalità che pertiene alla macrostruttura della narrazione e che si può cogliere qualora si metta in rapporto questo episodio con quello dell'incontro con i tre fiorentini nel canto XVI dell'*Inferno*. È come se, a questo punto dell'*Inferno*, Dante volesse chiamare in causa i luoghi della sua formazione poetica e culturale, cioè Firenze e Bologna e volesse rimarcare la decadenza delle due città, decadenza sottolineata dall'epiteto-spia «antico» che nella *Comedia* denota i valori positivi del passato di contro a quelli negativi del presente⁹. In *If.* XVI, come abbiamo visto, Dante incontra Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Jacopo Rusticucci i quali ricominciano «l'antico verso» (*If.* XVI, 20); l'uso di «antico» risponde a un duplice intento, quello di calare l'episodio in un'atmosfera di alta emotività — «antico» vale «eterno» a meglio rimarcare l'ineluttabilità della giustizia divina e la drammaticità della condizione dei tre dannati — e quello di enfatizzare il giudizio negativo sulla Firenze moderna, definita «nostra terra prava» (*If.* XVI, 9). Anche nell'incontro con Venedico Caccianemico, che ricorda il «mondo antico» (v. 54), l'epiteto «antico» ha un duplice valore, uno prettamente

⁹ Sul valore di *antico* nella *Comedia* si veda R. Mercuri, *Conosco i segni de l'antica fiamma*, in «Cultura Neolatina», XXXI, 1971, pp. 237-93.

emozionale che mette in rilievo l'accorata nostalgia del peccatore, l'altro soprattutto etico, segnaletico di un giudizio morale sulla città di Bologna, definita «nostro avaro seno» (*If.* XVIII, 63). Indicativo dell'omogeneità del discorso su Firenze e Bologna è il fatto che le due città siano denotate con stilemi parallelamente strutturati, cioè «nostra terra prava» e «nostro avaro seno».

Ai maggiorenti e uomini di cultura che compaiono in *Inferno* con connotazione negativa fanno riscontro i poeti e i letterati bolognesi che compaiono, connotati positivamente, in *Purgatorio*¹⁰. L'individuazione della parlata di Venedico Caccianemico e degli altri bolognesi che si trovano nella bolgia come dialettale — individuazione segnalata dal «sipa» del v. 61 (si ricordi che Dante nel *De vulgari eloquentia* usa denominare le lingue mediante le particelle affermative) — non può non indicare un'irrimediabile antitesi con i bolognesi eletti, il cui massimo esempio è Guinizzelli padre della lingua letteraria e detentore della «gloria de la lingua», a rimarcare uno iato fra politici e intellettuali che Dante, esiliato, sottolinea con forza.

Figura esemplare dei seduttori è Giasone, denotato come «grande»:

Guarda quel grande che vene,
e per dolor non par lagrime spanda (*If.* XVIII, 83-84)

La presentazione di Giasone richiama quella di Capaneo¹¹ anch'egli «grande» (*If.* XIV, 46) e di cui Dante dice:

par ch'elli abbia
Dio in disdegno e poco par ch'il pregi (*If.* XIV, 69-70)

dove l'anafora «par-par» è riecheggiata dall'allitterazione «per-par» di *If.* XVIII, 84. L'incedere solenne — Giasone ha ancora un «aspetto reale» (*If.* XVIII, 85), «vene» e non fugge come gli altri dannati — iscrive Giasone nell'area della magnanimità e dei *megalopsichoi*¹², cioè di quei personaggi magnanimi pur nell'area della negatività come, ad esempio, Farinata, Capaneo e Ulisse. «Grande» è lessema denotativo dei *megalopsichoi*; grandezza e regalità contraddistinguono Giasone e le stesse marche denotative caratterizzano gli spiriti magni del Limbo, dove Dante vede, appunto, farglisi incontro «quattro grand'ombre» (*If.* IV, 83), fra i quali Omero, non a caso «sire» (*If.* IV, 87) e «signor de

¹⁰ Su questo si veda E. Raimondi, *I canti bolognesi dell'Inferno dantesco*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna 1967, pp. 229-49.

¹¹ Si veda su Capaneo E. Paratore, *Il canto XIV dell'Inferno*, in *Tradizione e struttura* cit., pp. 220-49.

¹² Sul concetto di magnanimità si veda F. Forti, *Magnanimitade. Studi su un tema dantesco*, Bologna 1977 e J.A. Scott, *Dante magnanimo. Studi sulla Commedia*, Firenze 1977.

l'altissimo canto» (*If.* IV, 95), identificato per di più con i segni iconografici dell'Impero, come colui che «sopra li altri com'aquila vola» (*If.* IV, 96)¹³.

Queste corrispondenze hanno la funzione di mettere in rapporto *If.* IV e *If.* XVIII e di iscrivere Giasone nell'area della magnanimità negativa, di contro ai poeti limbicoli, emblemi della magnanimità positiva e di dichiarare, perciò, la valenza metalinguistica del personaggio Giasone e dell'episodio.

Lo stilema «per cuore e per senno» definisce l'area della magnanimità nelle due forme principali, quella della cultura e della letteratura e quella della politica, le due forme superiori dell'espressione dell'uomo, le quali, giusta *Pd.* I, 28-30 («si rade volte, padre, se ne coglie / per triunfare o cesare o poeta, / colpa e vergogna de l'umane voglie»), conducono, se correttamente interpretate, alla gloria poetica e a quella militare, ambedue premiate con l'alloro. Nel canto X dell'*Inferno* Dante, in quanto magnanimo positivo, protagonista del viaggio politico e letterario, si era misurato, nell'ambito della fiorentinità, con Farinata e con Guido Cavalcanti, cripticamente presente attraverso il padre Cavalcante, appunto con i due più prestigiosi interpreti fiorentini della magnanimità negativa, l'uno a livello di azione politica, l'altro a livello di attività letteraria¹⁴. Questa polemica trova il suo esito nella stigmatizzazione della Firenze «nova», espressa nell'incontro con Brunetto Latini e i tre antichi fiorentini. La dittologia «per cuore e per senno» è parallela allo stilema «col senno... e con la spada» (*If.* XVI, 38) riferito a Guido Guerra, uno dei tre antichi fiorentini; questo richiamo è la spia di una sottile tramatura che lega l'incontro con i tre antichi fiorentini a quello con Giasone e quindi la conclusione dell'esperienza dell'alto e medio *Inferno* all'inizio dell'esperienza di Malebolge. Gli ultimi incontri di Dante prima di Malebolge sono incentrati sulla condanna della Firenze «nova» e sulla conseguente costruzione della figura di Dante, *exul immeritus*, come polo antitetico alla corruzione di Firenze, di Dante, appunto, «dolce fico» di contro ai fiorentini «lazzi sorbi» che è la definizione data da Brunetto Latini, colui che aveva esercitato nel modo più prestigioso il magistero retorico e insieme civile a Firenze. La figura ideale di Dante, definita nell'ambito della fiorentinità nell'alto e medio *Inferno*, ora in Malebolge, nell'incontro con Giasone, viene definita in un ambito più generale, quello del mito e della storia universale: essa, cioè, si definisce come antitesi di Giasone e più avanti di Ulisse come, appunto, novello Enea, erede della romanità di contro alla *graeca*

¹³ Si veda su questo G. Brugnoli, *Omero sire*, in «Cultura Neolatina», XXVII, 1967, pp. 120-36.

¹⁴ Si veda su questo R. Mercuri, *Percorsi letterari e tipologie culturali nell'esegesi dantesca di Benvenuto da Imola*, in Atti del Convegno «Benvenuto lettore degli antichi e dei moderni», Imola, Maggio 1988, in corso di stampa.

fides, all'interno di un modello più generale e complesso in cui Dante diviene simbolo della verità contro la falsità e la frode, impersonate, a diversi livelli, da Giasone e Ulisse. Non sarà, inoltre, ininfluente notare che il lessema «senno» accredita, per sottile allusione, da un lato l'antitesi fra Dante e Giasone e dall'altro il valore metalinguistico dell'episodio dato che Dante è, appunto, «sesto fra cotanto senno» in *If.* IV, 102.

In particolare Giasone è un'anticipazione di Ulisse, ambedue *vitatores* equorei, protagonisti di memorabili traversate marine, ambedue fraudolenti, esponenti della *graeca fides* e poli emblematici di quella tipologia della cultura stilata da Dante, in base alla quale i valori negativi della grecità sono contrapposti a quelli positivi della romanità, il cui simbolo è Enea. L'esemplarità di Giasone è rimarcata dalla forma impersonale del verbo «si fa vendetta» (*If.* XVIII, 96) che richiama la stessa formula impersonale «si geme» e «si martira» che introduce il personaggio di Ulisse nel canto XXVI dell'*Inferno* (vv. 55 e 58).

Come Ulisse, Giasone è esempio di impiego delle virtù dell'animo e dell'intelligenza per un cattivo fine. Infatti Dante ricorda prima la conquista del vello d'oro, l'impresa degli Argonauti e rimarca le doti di saggezza e coraggio di Giasone condottiero e subito dopo l'opera di seduzione nei confronti di Isifile, inganno condotto con «segni e con parole ornate». Ora il lessema «segni» (cfr. *Pg.* XXX, 48) e lo stilema «parole ornate» richiamano l'area semantica della poesia e conferiscono all'incontro con Giasone una valenza metalinguistica: l'uso da parte di Giasone dei «segni» serve a ingannare Isifile, mentre il riconoscimento dei «segni» nell'incontro con Beatrice (cfr. *Pg.* XXX) da parte di Dante costituisce la finale ricomposizione del suo sviamento; Giasone è così collocato nell'area della menzogna, Dante in quella della verità.

Lo stilema «parole ornate» costituisce un richiamo contrappuntistico alla «parola ornata» di Virgilio (*If.* II, 67): quella di Giasone è l'eloquenza sofisticata volta all'inganno, quella di Virgilio è l'eloquenza volta all'acquisizione della verità.

La funzione metalinguistica della figura di Giasone e del suo mito è confermata dal fatto che questo mito interviene nei momenti nodali del viaggio dantesco e cioè all'inizio del viaggio nel basso *Inferno*, in Malebolge, all'inizio del viaggio in *Paradiso* e alla conclusione dell'intero viaggio:

Que' gloriosi che passaro al Colco
non s'ammiraron come voi farete,
quando Iasón vider fatto bifolco. (*Pd.* II, 16-18)

Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo. (*Pd.* XXXIII, 94-96)

In ambedue i casi Dante usa il mito di Giasone¹⁵ come termine di paragone del suo viaggio per rimarcare e definire la qualità eccezionale della sua esperienza che desterà più meraviglia di quella di Giasone e che sarà più difficile da ricordare, pur essendo molto più vicina nel tempo.

Del resto l'uso di un mito di navigazione a connotare l'inizio dell'esperienza in Malebolge appare funzionalmente complementare alla struttura che caratterizza i momenti salienti del viaggio e gli *incipit* delle tre cantiche, cioè la similitudine del naufrago nel canto I dell'*Inferno* e la metafora della navigazione nel canto I del *Purgatorio* e nel canto II del *Paradiso*. E proprio la metafora della navigazione caratterizza i momenti di rilevanza metalinguistica, in cui Dante mette a fuoco i problemi della poetica e della scrittura della *Comedia*. Non a caso quindi, proprio a sottolineare la funzione metalinguistica del mito degli Argonauti e di Giasone, Dante impiega nel canto XXXIII del *Paradiso* due lessemi che nell'idioletto dantesco — sulla base di una consistente tradizione classica e romanza — indicano la poesia, vale a dire «ombra» e «impresa». L'«ombra» è segno distintivo della poesia, emblema dell'elitaria separatezza del poeta, appunto «palido» «sotto l'ombra di Parnaso» (cfr. Pg. XXXI, 140) e dell'esperienza del travaglio poetico teso a rappresentare appunto l'«ombra del beato regno» (*Pd.* I, 23). «Impresa» è termine tecnico che designa la scrittura poetica: esso rimanda ai momenti iniziali e finali dell'*Inferno*, precisamente a *If.* II, 41 e 47 dove in modo significativo il lessema «impresa» è unito all'epiteto «onrata» tipico della poesia (cfr. l'espansione del campo semantico di «onore» nel canto IV dell'*Inferno*) e a *If.* XXXII, 7 in un momento di grande rilevanza metalinguistica, quando Dante riflette sulla difficoltà di esprimere l'esperienza sovranaturale, connotandola appunto come «impresa» di «discriver fondo a tutto l'universo» (*If.* XXXII, 8). In questo senso riveste grande importanza l'invocazione alle Muse:

Ma quelle donne aiutino il mio verso
ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe
sì che dal fatto il dir non sia diverso. (*If.* XXXII, 10-12)

Per meglio connotare la sua impresa scrittoria Dante ricorre al mito tebano e si paragona ad Anfione fondatore di Tebe e quindi implicitamente si pone come antitesi di Capaneo distruttore di Tebe e dispreziatore degli Dei, capostipite di quei magnanimi che hanno finalizzato le loro qualità a cattivi obiettivi e di cui l'esponente più illustre è Ulisse.

¹⁵ Per il mito degli Argonauti si veda E.R. Curtius, *La nave degli Argonauti*, in *Letteratura della letteratura*, Bologna 1984, pp. 301-25. E, inoltre, P. Renucci, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris 1954, pp. 243 e 369 e A. Renaudet, *Dante humaniste*, Paris 1952, pp. 370-71 e 549-51.

Ecco, Dante è un costruttore, non un distruttore: per questo si paragona ad Anfione, in antitesi a Capaneo. La *Comedia* è opera di costruzione in quanto essa ha il compito di mettere ordine nel caos rappresentato dal mondo terreno; per questo, nel preannunciare la descrizione di Malebolge, Dante usa il lessema «ordigno» («di cui suo loco dicerò l'ordigno» *If.* XVIII, 6) a rilevare la funzione ordinatrice della sua invenzione e della sua scrittura.

La funzionalità metalinguistica dell'incontro con Giasone (e complessivamente dell'uso dantesco del mito degli Argonauti) è avvalorata dalla funzione di Isifile, la cui figura scandisce due tappe fondamentali del viaggio di Dante *auctor*, quella di Pg. XXII, 112 («Védeisi quella che mostrò Langia») e quella di Pg. XXVI, 94-96 (Quali ne la tristizia di Licurgo / si fer due figli a riveder la madre, / tal mi fec'io, ma non a tanto insurgo»). Nel primo dei due episodi Dante focalizza il proprio discorso sull'*epos*: Isifile è nominata nell'elenco di eroi e eroine dell'*epos* staziano, anello di congiunzione fra *Eneide* e *Comedia*, fra epica classica e epica cristiana¹⁶; nel secondo, dedicato a fare il punto della situazione nell'ambito della tradizione lirica romanza, Dante paragona in modo significativo il proprio atteggiamento amorevole e filiale nei confronti di Guinizzelli alla premurosità di Toante e Euneo nei confronti della madre Isifile, quasi a costituirsi come contraltare di Giasone, frodatore e ingannatore di Isifile: Dante non tradisce la poesia, anzi ne è amorevole e fedele custode, non usa i «segni» e le «parole ornate» a scopo ingannatorio, ma agisce nell'ambito di una sostanziale fedeltà alla tradizione nella quale si colloca e della quale opera un superamento che consiste nell'aver tracciato quel percorso che porta dalla poesia d'amore a quella etico-filosofica, percorso di cui è emblema allusivo Arnaut Daniel, *alter ego* dello stesso Dante¹⁷.

Nella seconda bolgia Dante incontra gli adulatori, in particolare Alessio Interminelli di Lucca, uomo politico e guelfo bianco. È certo che Dante, dopo avere stigmatizzato Firenze dandole un posto rilevante nell'area della negatività prima nel canto VI dell'*Inferno* e poi nell'incontro con Brunetto Latini, vuole allargare il giudizio di riprovazione all'Italia comunale settentrionale, prima con Bologna ed ora con Lucca, a sottolineare il suo ruolo di intellettuale *super partes*.

Virgilio, poi, mostra a Dante Taide, personaggio dell'*Eunuchus* di Terenzio, opera che Dante non conosceva direttamente, ma di cui aveva letto nel *De Amicitia* di Cicerone, uno dei libri che lo avevano

¹⁶ Si veda R. Mercuri, *La Commedia di Dante...* cit.

¹⁷ Si veda su questo R. Mercuri, *Inferno X: Guido Cavalcanti dal «vasello» al «cieco carcere»*, in *FM Annali dell'Istituto di Filologia moderna dell'Università di Roma* 1983 (1-2), pp. 7-46. Per una visione complessiva degli incontri con i poeti nella *Commedia* si veda R. Mercuri, *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in *Letteratura italiana diretta da A. Asor Rosa, Storia e geografia, I: L'età medievale*, Torino 1987, pp. 229-455, 266-94 e T. Barolini, *Dante's Poets: Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton 1984.

spinto verso la conversione alla filosofia, come lo stesso Dante dice nel *Convivio*.

Probabilmente leggendo il brano dell'*Eunuchus*¹⁸ al di fuori del contesto terenziano, ricontestualizzato da Cicerone nell'ambito di un discorso sull'adulazione e sulla piaggeria, Dante ha equivocato e ha inteso che la domanda di Trasone, rivolta nell'*Eunuchus* a Gnatone, fosse riferita a Taide. Ma può anche essersi verificata un'operazione di cosciente traslitterazione, un voluto e intenzionale travisamento da parte di Dante il quale — sulla scorta del *Policraticus* di Giovanni di Salisbury¹⁹, che aveva individuato in Gnatone e Trasone due modelli comportamentali, due categorie morali dell'umanità — conferisce a Taide un alto valore esemplare e simbolico:

Est, ut diximus, in quavis professione invenire militem gloriosum qui obsequiis et muneribus suam Thaidem, id est nomen celebre et quasi famae gratiam captat. (*Policraticus*, VIII, iii, vol. II, 236.5-7)

(È dato trovare, come abbiamo detto, in qualsiasi professione il soldato vanaglorioso il quale attraverso un atteggiamento ossequioso e un comportamento servizievole conquista la su Taide cioè la celebrità e la considerazione che deriva dalla fama).

Taide rappresenta la ricerca attraverso la menzogna della gloria terrena che costituisce la molla dello sviamento per l'uomo, vicenda emblemizzata, ai più alti livelli, dalla figura di Ulisse.

Il fatto che per la prima e l'unica volta Dante collochi due bolge all'interno dello stesso canto costituisce un'infrazione alla norma una sorta di *hapax* narrativo e strutturale che fa pensare a una precisa volontà, a un intento da parte di Dante di accostare segnaleticamente un personaggio tragico, Giasone a uno comico, Taide, allo scopo di caratterizzare la particolare cifra retorica e stilistica della scrittura di Malebolge e della *Comedia*. L'emblematicità di Giasone e Taide si caratterizza, quindi, come momento segnaletico di un discorso sul genere letterario della *Comedia*: il pluristilismo realizzato da Dante in questo canto trova riscontro in un'indicazione di poliglottia dei generi: Dante ha nominato per la prima volta il titolo della sua opera alla vigilia dell'incontro con Gerione, prima di entrare nel regno della frode, in Malebolge che è il luogo della sperimentazione della scrittura pluri-

¹⁸ Su questo si veda M. Barchiesi, *Un tema classico e medievale: Gnatone e Taide*, Padova 1963 e G. Padoan, *Il Liber Esopi e due episodi dell'Inferno*, in *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna 1977, pp. 150-69.

¹⁹ L'importanza della scuola di Chartres in Dante non è stata considerata in tutta la sua portata. I contributi più importanti, al riguardo sono quelli di A. Pezard, *Du Policraticus à la Divine Comédie*, in «Romania», LXX, 1948, pp. 1-36 e 163-91 e di G. Padoan, *Tradizione e fortuna del commento all'Eneide di Bernardo Silvestre*, in *Il pio Enea, l'empio Ulisse cit.*, pp. 207-22. Si veda, inoltre, per nuovi riscontri fra *Commedia* e *Policraticus* R. Mercuri, *Semantica di Gerione cit.*

stilistica al di là della distinzione dei generi. Qui è l'inizio di quel processo metalinguistico che culmina nella definizione della *Comedia* come «poema sacro» (*Pd.* XXV, 1), come opera letteraria che supera sia la tragedia sia la commedia, come Dante afferma in *Pd.* XXV, 22-24:

Da questo passo vinto mi concedo
più che già mai da punto mi suo tema
soprato fosse comico o tragedo.

Dante tratta una materia di gran lunga più difficile di quella affrontata da qualsivoglia poeta comico e tragico: giunto nell'Empireo egli è più che comico e più che tragedo, è ormai il poeta *theologus* e profeta²⁰.

²⁰ Su questo si vedano almeno i fondamentali contributi di B. Nardi, *Dante profeta, in Dante e la cultura medievale*, Bari 1983, pp. 265-328; R. Morghen, *Dante profeta. Tra la storia e l'eterno*, Milano 1983 e il denso e esaustivo libro di N. Mineo, *Profetismo e apocalittica. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante: dalla Vita Nuova alla Divina Commedia*, Catania 1968.

ALFONSO PAOLELLA

NAPOLI NELL'EPISTOLARIO DEL LEOPARDI

I *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi* redatti, sul filo della memoria, dal vecchio Antonio Ranieri nel 1880 e definiti da D'Ovidio una «deplorabile menzogna da cima a fondo» (1897: 61), non consentono, come avevano già avvertito i biografi della fine del secolo scorso, una affidabile ricostruzione dei rapporti del poeta con Napoli e il mondo culturale napoletano, che emergono invece in maniera più genuina e veritiera dalla fonte non sospetta dell'epistolario (Moroncini VI, 1940: 260-361).

Il Leopardi arriva con Ranieri a Napoli il 2 ottobre 1833 e si ferma in una casa affittata per loro in via S. Mattia dal Margaris, amico di famiglia dei Ranieri e professore di greco di Paolina, sorella di Antonio. La presenza in città dei due amici assume, fin dagli inizi, un carattere precario e provvisorio (lett. al padre 28 sett. '33) per la loro ferma intenzione di ripartire da un momento all'altro (lett. a De Sinner 20 mar. '34, ad Ad. Maestri 5 apr. '34, al padre nello stesso giorno, ecc.). Ma la partenza, per motivi diversi (salute, mancanza di denaro, cattiva stagione), viene rinviata di mese in mese.

L'impressione che Leopardi ebbe di Napoli fu inizialmente piacevole. Nella prima lettera al padre del 5 ottobre, tre giorni dopo il suo arrivo, così scriveva: «la dolcezza del clima, la bellezza della città e l'indole amabile e benevola degli abitanti mi riescono assai piacevoli»; continui accenni alla bontà del clima e ad un miglioramento della salute si leggono in successive lettere fino al '35; tuttavia pochi mesi dopo (aprile '34), nella citata lettera alla Maestri, il Leopardi già denunciava un certo disagio nell'adeguarsi ai nuovi ritmi di vita: «L'aria di Napoli mi è di qualche utilità; ma nelle altre cose questo soggiorno non mi conviene molto» e, a distanza di un anno, definisce drasticamente la sua permanenza a Napoli addirittura «un odioso soggiorno» (al padre 25 apr. '35). Cosa aveva determinato tale radicale cambiamento di giudizio?

Il Leopardi era arrivato in un Regno che contava nel 1833 circa 5.900.000 abitanti di cui 360.000 nella sola capitale. Negli anni '30 Napoli aveva visto migliorare la qualità della vita che scaturiva soprattutto sotto il regno di Ferdinando II, da una diminuzione del debito

pubblico, dalla costruzione delle prime ferrovie, dalla installazione dell'illuminazione a gas, dall'incremento di attività liberali (medici, architetti, avvocati, ingegneri, notai, ecc.). Come riferisce un testimone dell'epoca, c'era tanto benessere in giro che si notava «la pulizia nella vita, la cultura nello spirito, la urbanità e la civiltà ne' modi» (De Augustinis 1833: 114). Ma tale visione esaltante ed ottimistica, se da un lato trovava conferma nel basso costo della vita, nonostante l'esiguità della media salariale (2-4 carlini al giorno), dall'altro era contraddetta da grosse difficoltà che incontrava, ad esempio, nella vita quotidiana uno straniero che volesse cercare alloggio: non si poteva affittare se non per anno e a prezzi altissimi (al padre 27 nov. '34) e si correva anche il rischio di essere assaliti di notte nella «stanza da persone, che certamente erano quei di casa» per una cassetta (al padre 9 mar. '37); per questo episodio però il Ranieri parla di «strana allucinazione» del poeta (*Sette anni*: XIX). È certo comunque che i «quartieri smobigliati non si trovano a prendere in affitto se non ad anno. L'anno comincia sempre e finisce nel 4 di maggio, ma la disdetta si dà ai 4 di gennaio; e nei 4 mesi che corrono tra queste due epoche si cercano le case e si fanno i contratti ... Ne segue che un infelice forestiero deve a gennaio sapere e decidersi fermamente di quello che farà a maggio» (al padre 9 mar. 1837). E chi si trova il 4 maggio senza un contratto d'affitto dovrà «accamparsi col suo letto e co' suoi mobili in mezzo alla strada, o andare alla locanda, dove la più fetida stanza, senza luce e senz'aria, costa al meno possibile dodici ducati al mese, senza il servizio, che è prestato dalla più infame canaglia al mondo» (*ibid.*). Sullo stesso argomento ritorna a un mese dalla morte, il 27 maggio: «i forestieri che vengono per pochi mesi non si muovono dalle locande, non potendo andare comperando e rivendendo mobili. Non subaffittando poi il quartino, più che mai difficile sarebbe, non pagando anticipatamente l'intera annata, di partire, e soprattutto di estrarre i mobili e il letto ... perché i padroni di casa hanno diritto non solo di ritenere il mobile, ma d'impedire il passaporto, protetti dalle leggi in ogni maniera e diffidentissimi per la grandezza della città e per la marioleteria universale».

A Napoli fece numerosi traslochi e, tra le altre dimore, abitò per un breve periodo proprio sotto S. Elmo: «un'altura a vista di tutto il golfo di Portici e del Vesuvio, del quale contemplo ogni giorno il fumo e ogni notte la lava ardente» (al padre 5 apr. '34) per la recente eruzione. Frequentava quasi quotidianamente il centro storico e passeggiava tra il borgo S. Lucia, il caffè delle «Due Sicilie» a piazza S. Ferdinando, dove incontrava gli intellettuali «à la page», e il gelataio Vito Pinto di Piazza Carità: non è difficile immaginare che sia potuto incorrere in qualche frizzo o derisione da parte degli scugnizzi o della gente del popolo a causa del suo aspetto fisico, come lascia intendere anche il Ranieri (*Sette anni*: XXV). Dopo un anno di permanenza nella capitale, il malessere del poeta diventa addirittura intolleranza per una

città indolente e contraddittoria e scrive al padre: «non posso più sopportare questo paese semibarbaro e semiafricano, nel quale io vivo in perfettissimo isolamento da tutti. Del rimanente Ella non si dee maravigliare della mia tardanza, perché qui ogni affare d'una spilla porta un'eternità di tempo; ed è così difficile il muoversi di qua, come il viverci senza crear di noia» (27 nov. '34). L'isolamento in verità non era «perfettissimo» se riceveva e restituiva visite ai Poerio (Moroncini 1930: 287), e certamente aveva frequenti rapporti col Ferrigni, il Ricciardi, lo Schultz e il Platen. Ma l'antipatia per Napoli, rinfocolata sembra dal Ranieri che teneva in gran disprezzo i napoletani per il loro provincialismo, raggiunge il culmine in un'altra lettera al padre del 3 febb. '35, dove sembra aver preso la irrevocabile decisione di scappare da questa città: «Ora il mio principale pensiero è di disporre le cose in modo, ch'io possa sradicarmi di qua al più presto; ed Ella viva sicura che quanto prima mi sarà umanamente possibile, io partirò per Recanati, essendo nel fondo dell'anima impazientissimo di rivederla, oltre il bisogno che ho di fuggire da questi Lazzaroni e Pulcinelli nobili e plebei, tutti ladri e b.[aroni] f.[ottuti] degnissimi di Spagnuoli e di forche».

Lo scoppio del colera nel '36, che provocò circa 29.000 vittime, e le misure igienico-sanitarie prese per l'occasione, produssero l'immediato effetto di aggravare l'isolamento del regno di Napoli dal resto dell'Italia soprattutto per la chiusura delle frontiere: altro motivo che impedì, ancora una volta, al poeta di tornare a Recanati. E così si lamentava con il padre il 9 mar. '37: «Intanto le comunicazioni col nostro Stato non sono riaperte; e fino a questi ultimi giorni ho saputo dalla Nunziatura che nessuna probabilità v'era che si riaprissero per ora». I prezzi aumentano visibilmente; la confusione e il panico crescono di giorno in giorno; il governo borbonico, per non allarmare l'opinione pubblica, addomestica le notizie sul numero delle vittime: «Ed è cosa naturale — scrive nella stessa lettera — perché il cholera che è attualmente in vigore in più altre parti del regno, non è mai cessato neppure a Napoli, essendovi ogni giorno, o quasi ogni giorno, de' casi che il governo cerca di nascondere. Anzi in questi ultimi giorni tali casi paiono moltiplicati, e più e più medici predicano il ritorno del contagio in primavera o in estate». Si accrescono anche i disagi per il disservizio postale: un pacco proveniente dall'estero deve restare in quarantena per 50 giorni e «l'impresa di ricevere libri esteri a Napoli è disperata, non solo a causa del terribile dazio (3 carlini ogni minimo volume, e 6 se il volume è grosso) il quale è difficilissimo evitare, ma per le interminabili misure sanitarie ... e di revisione le quali sgomentano ogni animo più risoluto» (al padre 19 febb. 1836). Se si aggiunge anche la morte per il colera di tre impiegati del vicino ufficio postale, il ritardo o il mancato arrivo di lettere è più che mai plausibile (al padre 11 dic. '36). Tali disavventure quotidiane, aggravate dalla furia del colera, avevano certamente contribuito a smorzare se non

spegnere il primitivo entusiasmo per questa città e nelle stessa lettera del 9 mar. '37 si lamenta di «esser capitato in paese pieno di difficoltà e di veri e continui pericoli, perché veramente barbaro, assai più che non si può mai credere da chi non vi è stato, o da chi vi ha passato 15 giorni o un mese vedendo la rarità».

Ma Napoli era veramente un luogo così infame? Nonostante lo sviluppo dell'industria e del commercio, l'affermazione della borghesia nella vita intellettuale e la diffusione della stampa, il regime non era certo tra i più progressisti d'Europa: Croce ribadisce con vigore che i liberali «disprezzavano in cuor loro la nazione napoletana e stimavano che non si potesse fare alcun assegnamento su di essa come sopra una forza politica seria, concludente e resistente. Al quale disprezzo partecipava Ferdinando II che per suo conto vi aggiungeva la ripugnanza alla cultura e l'odio alla libertà politica, sentimenti conformi alle sue tradizioni di famiglia e rafforzati dalla sua sincera ma crassa religiosità, superstiziosa e pinzochera» (1925: 227). Napoli viveva quindi in una sorta di isolamento culturale che iniziò a mitigarsi per effetto, certamente non valutato né desiderato, dell'amnistia voluta da Ferdinando II, in occasione della sua ascesa al trono nel 1830, che permise, tra l'altro, il ritorno in patria degli intellettuali in esilio nelle principali città italiane e d'oltralpe. Prova di tale isolamento può essere il fatto che ne «Il Progresso delle scienze, delle lettere e delle arti», fondato dal Ricciardi nel 1832, fino al '34 ricorre solo una volta il termine «romanticismo» che, del resto, come avvertì giustamente il De Sanctis (1955: 191), ebbe un carattere superficiale e influenzato dalle personalità di Hugo e di Byron. Sebbene un gretto provincialismo dominasse la cultura napoletana di quegli anni, fiorirono a Napoli salotti culturali borghesi in concorrenza con quelli aristocratici dove si discuteva di economia, politica, letteratura, arte e diritto. Non è sicuro se Leopardi abbia mai frequentato tali circoli, certamente ne conosceva alcuni grossi esponenti e si può immaginare che, per la fama che godeva, sia stato talvolta anche invitato. Non esistono nell'epistolario, tracce di tali inviti, ma molti indizi extratestuali permettono di avanzare tale ipotesi. Il Marchese Gargallo, ad esempio, che teneva un salotto frequentato anche dal Pellico, da Carlo Alessandro di Sassonia Weimar, dal Pessina e da F. Arabia, è presentato al Leopardi dalla Lenzone che, in una missiva del 19 mar. '35, chiede di voler «appagare il desiderio di uno de' miei più distinti Amici, il M.se Tommaso Gargallo, che mi prega di essere presentato a voi, ed io vado superba di essere mediatrice di questa conoscenza, che certamente in seguito deve divenire amicizia». Il Leopardi già aveva avuto notizie del marchese quando, qualche tempo prima, il Manni aveva chiesto al poeta un esemplare dell'edizione Piatti delle sue poesie, introvabile a Napoli, per il figlio del Gargallo. Il marchese, fatta la conoscenza del poeta, gli sottopone la lettura di un libro per un giudizio critico. Questo personaggio entra successivamente in più stretti rapporti col Leo-

pardi e si fa intermediario con l'editore G.B. Ferrari di Palermo per un'edizione delle sue opere e, se non fosse intervenuta l'opposizione del governo borbonico, avrebbe procurato al poeta anche una cattedra all'Università di Palermo.

Il Leopardi conosceva certamente il Ricciardi, un magistrato creato dal Murat conte di Camaldoli, direttore de «Il Progresso», residente a palazzo Gravina e proprietario di una villa ai Camaldoli, dove in un ambiente di sfarzo e di lusso riceveva personaggi come Donizetti, Rossini, Bellini, Crescentini, Dumas, Lampreli. In due lettere del maggio '34 e del gennaio '37, Francesco Cassi, cugino del poeta, gli menziona il Ricciardi come un personaggio munifico e politicamente potente. D'altra parte il periodico «Il Progresso» non era certo una rivista ideologicamente vicina al Leopardi e, inoltre, nel 1833 (II, 6) ebbe il torto di pubblicare nella «Rassegna bibliografica» una recensione di Raffaele Liberatore agli *Inni sacri del conte Terenzio Mamiani della Rovere*, pubblicati prima in Francia e poi a Napoli, dove dal confronto tra l'*Inno ai Patriarchi* del Leopardi e gli *Inni sacri* del Mamiani, parente dei conti Leopardi, usciva, senza alcun dubbio, un giudizio complessivamente favorevole a quest'ultimo. Il Leopardi ne rimase sgomento e attaccò aspramente il Liberatore ne *I nuovi credenti*, mentre ironizzava sul Mamiani riproponendo ne *La Ginestra*, sornionamente, il tema de «le magnifiche sorti e progressive» dell'umanità. Tuttavia questa rivista dedicò al Leopardi una certa benevola attenzione solo nel suo ultimo anno di vita e ospitò il necrologio steso dal Ranieri. Anche a casa di Carlo Troya, amico del poeta, si riuniscono alcuni intellettuali che si definiscono guelfi: tra questi compare Alfonso Capecelatro, futuro cardinale di Napoli, Vincenzo Niutta, la Guacci, il Manni, Giuseppe Ferrigni, Niccolini e di tanto in tanto fa capolino anche il «neoghibellino» Ranieri.

I Poerio, invece, il Puoti con Paolo Emilio Imbriani, Saverio Baldacchini (ironizzato, anche lui, ne *I nuovi credenti*) e il Dalbono frequentavano il salotto della poetessa Guacci che aveva carattere prevalentemente letterario.

Ma il salotto più vicino al poeta doveva certamente essere quello del Ferrigni, cognato del Ranieri, frequentato da ben note persone: il Troya, i fratelli Baldacchini, Alessandro Poerio, Gaspare Selvaggi e lo stesso Dalbono. Quest'ultimo, in una lettera ad Amerigo De Gennaro Ferrigni riferisce: «Mi ricordo che una sera eravamo in casa Ferrigni dove avevamo condotto il conte Leopardi. Il Leopardi a un divano e Carlo Troya vicino a lui su una sedia. Parlavano di geografia antica. Io ero molto giovane e ordinai una di quelle che si chiama quadriglia e feci ballare le ragazze che c'erano, e principalmente le figliuole del Ferrigni. Io facevo da direttore, ché non ho mai ballato! ... Ricordo ancora che fui grandemente applaudito perché il conte Leopardi si era divertito molto a vedere il ballo di queste fanciulle ...» (Dalbono 1891).

Anche con altri intellettuali napoletani di estrazione liberale il

Leopardi ebbe qualche rapporto almeno epistolare: conobbe e frequentò il Beatrice, letterato e bibliotecario della «Brancacciana» di Napoli (lett. di F. De Jorio 6 genn. '36) che in altra occasione informava il poeta del giudizio non proprio esaltante formulato dal Tommaseo sul suo conto in un articolo, *Della letteratura presente d'Italia*, (1836) pubblicato sull'«Italiano» di Parigi. In esso Tommaso giudicava il Leopardi un poeta «elegantemente disperato, prolissamente dolente, e dotamente annoiato di questa misera vita» (cit. in Moroncini 1931: 148-149). Conobbe anche il Bellelli, altro intellettuale liberale poi condannato a morte in contumacia: questi gli promette, in una lettera, l'invio dell'edizione bolognese del Vocabolario della «Crusca» (1836).

A Napoli fece conoscenza anche con Francesco Fuoco, economista e matematico con interessi letterari e linguistici. Direttore de «Il Pontano» dal 1827, scrisse, tra l'altro, un *Esame critico de' metodi grammaticali di Portoreale, Porretti, Lemare e Lefranc* (Napoli 1833) e un *Metodo graduale per pronunciare e comprendere la lingua italiana* (Napoli 1820). Quest'ultimo volumetto è richiesto dal De Sinner al Leopardi: «Cela m'a paru bon autrefois, mais je n'ai pu me le procurer depuis» (8 mar. '36). Il Leopardi risponde con una sferzante lettera: «Io conosco quel Franc. Fuoco, e volendovi servire, mi sono procurato il suo Metodo graduale ecc. 4 ed. e l'ho presso di me, e voleva mandarvelo; ma guardandone qualche pagina, l'ho trovato pieno di così grossi, così terribili, così innumerabili errori, che per pietà dell'onore italiano, non solo non ve lo mando, ma vi prego di avvertire ogni forestiero a cui lo vediate in mano, che lo consegni all'omonimo del suo autore, cioè al fuoco». (6 apr. 1836). Ma qualche mese dopo (31 agosto) scrive allo stesso personaggio, a proposito del secondo volume del *Nuovo Corso di Filologia italiana* (Napoli 1836), una lettera molto diplomatica che, alla luce della precedente missiva, non può non risultare sottilmente ironica: «Quello che ho potuto vederne mi è parso degno di Lei, e nuovo testimonio di quell'ardore infaticabile col quale Ella da più anni si adopera in procurare con tutta la sua dottrina, e con ogni sua possibilità, il profitto de' giovani».

Non mancano pure personaggi fatui e vanitosi come lo scienziato P. Manni di Terni che spesso dimorava a Napoli ed era, come abbiamo visto, in cordiali rapporti con il Gargallo e il Troya: in una lettera dell'11 febr. '35 gli chiede un giudizio addirittura sul suo *Manuale pratico per la cura degli apparentemente morti e asfittici* (Roma 1833) oppure il Murena che infastidisce continuamente il Poeta per un giudizio critico sui suoi propri versi o il De Jorio che gli invia «diversi opuscoli» (6 genn. '36).

Anche il Platen-Hallermunde fu in contatto col Leopardi tramite l'archeologo e storico dell'arte E. Schultz che compare in una lettera a C. Bunsen del 26 sett. '35: dall'epistolario però non risultano altre testimonianze su tale amicizia, ma è noto che fu molto proficua per ambedue i letterati (Friepe: 1935).

Un posto a parte merita la relazione con Alessandro Poerio. Si conobbero a Firenze nel '27, nello stesso periodo in cui il poeta entrava in contatto con Colletta, G. Capponi, G.B. Niccolini, gli Imbriani, Gabriele Pepe e il Tommaseo, dal quale presto si allontanò. Dal novembre del '30 Alessandro è esule a Parigi dove subisce così forte l'influenza del Tommaseo, da giungere ad una «conversione religiosa e letteraria». I velenosi rapporti esistenti tra il poeta e il Tommaseo provocano un raffreddamento dell'amicizia con il Poerio che torna dall'esilio nella primavera del '35. Nella famosa lett. del 3 ott. dello stesso anno il Leopardi, con aria sarcastica e indispettita, scrive a Parigi al suo amico svizzero: «Io sperava di ricevere le vostre nuove e qualcuna delle vostre pubblicazioni recenti da Alessandro Poerio tornato qua nella primavera di quest'anno. Ma egli assorto nella profonda sapienza di un asino italiano, anzi dalmata, chiamato Niccolò Tommaseo, le cui sublimi lezioni lo tennero occupato negli ultimi giorni della sua dimora in Parigi, non ebbe agio di vedere gli amici ... ». In questa ultima parte dell'epistolario, il Poerio non è destinatario di nessuna lettera: viene tuttavia menzionato diverse volte come intermediario con il De Sinner (mar. '34; ott. '35; genn. e apr. '36) anche se non assolve sempre con diligenza i compiti affidatigli. Alessandro, tuttavia, al suo ritorno a Napoli, esercitando, al seguito del padre, Giuseppe, la professione di avvocato, incontrò spesso il Ranieri e il Leopardi ed è sua la carrozza, come informa lo stesso Ranieri, che accompagnerà il poeta all'ultima dimora.

La presenza a Napoli del Leopardi non poteva passare inosservata al Puoti che lo invita per una visita alla sua scuola come ricorda il De Sanctis (*Giovinetta*: XII). E anche nell'epistolario resta una traccia della stima che il Marchese gli portava: in una lettera del mar. '36 chiede al poeta di esprimere un giudizio su alcuni versi di un giovane letterato.

I rapporti con le istituzioni culturali furono molto difficili: non ebbe alcuna relazione ufficiale con le Accademie napoletane, almeno non esistono tracce documentarie, né con l'Accademia ercolanese, i cui componenti però vengono ferocemente maltrattati nei *Paralipomeni* (III: 11-14), né con l'Accademia Pontaniana. Risulta tuttavia dall'epistolario che frequentasse l'attuale Biblioteca Nazionale se il De Sinner in più occasioni gli chiede notizie sull'esistenza di inediti o buoni manoscritti di S. Basilio, S. Attanasio, S. Gregorio di Nissa, S. Giovanni Crisostomo e se può avere gratuitamente il catalogo dei manoscritti. Il Leopardi risponde nella già citata missiva dell'apr. '36: «Gli Anecdota dell'Andres non furono continuati da lui, ma un napoletano, Cirillo, ha dato il catalogo dei mss. greci di questa biblioteca ... ». Salvatore Cirillo, interprete dei papiri ercolanesi e professore di Letteratura greca presso l'Università di Napoli aveva pubblicato i *Codices Graeci. Manuscripti Regiae Bibliothecae Borbonicae descripti atque illustrati* (Napoli 1826-1832) in 2 volumi.

Altro punto interessante dell'epistolario sono i rapporti con l'editoria. Napoli conta 10 stamperie nel 1806, 120 nel 1833 con quasi 250 torchi e tale incremento è dovuto alla nascita di numerosi giornali ma soprattutto all'uso delle strenne: L'Iside, Mergellina, Lo Zeffiro, La Sirena, ecc. (Cione 1940: 37-38). Nel febb. del '34 il Troya, il Ranieri e il Leopardi avviavano trattative con lo stampatore Nicola Comerci per continuare una rivista, «l'Ateneo», fondata nel '29, che, almeno nel progetto, avrebbe dovuto avere il poeta come direttore e gli altri due come redattori. Le trattative fallirono sia per alcune indiscrezioni fatte trapelare dal Comerci, sia perché costui non offriva sicure garanzie finanziarie. A questo affare, che avrebbe dovuto risollevarle le tanto scarse risorse finanziarie, si allude nella lett. al padre del 25 apr. '35: «pare che il mio amico Ranieri sia riuscito a stabilire un'impresa letteraria, nella quale io avrò parte col nome, e con qualche aiuto di fatto». I tre soci ebbero un'altra disavventura, non del tutto chiara, con un tale Lorenzo Bianchi, menzionato in una lettera allo zio Antici (15 lug. '35), proprietario di uno «Stabilimento Litografico», e in seguito condannato come debitore. Anche su questo «negoziante» ancora una volta il Leopardi parla di «perfidia sconosciuta a chi non conosce Napoli» (22 ago.) e di «infame tradimento» (19 sett.).

I contatti con lo Starita, il suo editore napoletano, una volta fallito il progetto di un'edizione palermitana delle sue opere da parte di G.B. Ferrari, pare siano stati sempre mediati dal Calamandrei e dal Cerretani. Il progetto dell'*Opera omnia* prevedeva 6 o 7 volumi da pubblicarsi nel giro di un anno, ossia entro il luglio 1836. Il Calamandrei gli annunzia che «tutto è preparato per la stampa delle sue Poesie o Prose siccome Ella convenne: che anzi, il Cerretani si è di già premunito, mediante la pubblica Istruzione, del revisore che Ella stessa aveva desiderato» (lett. 21 mag. '35). Il Regio revisore, D. Giuseppe Mazzarelli, forse di manica larga, aveva già letto e approvato nel '35 i *Canti*, che costituivano il primo volume, nonostante la fama di autore ateo e materialista del nostro poeta. Il secondo volume, che pure aveva ricevuto l'«imprimatur» dal Mazzarelli, fu immediatamente confiscato e le copie già distribuite ebbero una circolazione clandestina e avventurosa. Notizie sull'edizione Starita si trovano nella lettera al De Sinner del 25 genn. '36: «Il mio libraio Starita nel suo manifesto promette 6 voll. tra cose edite e inedite. È uscito il 2° volume che è il 1° delle Operette morali accresciute». Alla p. 7 di questa rara edizione, che uscì con frontespizio contraffatto, si legge: «Notizia intorno a queste operette. Queste Operette, composte nel 1824, pubblicate la prima volta in Milano nel 1827, ristampate in Firenze nel 1834 coll'aggiunta del Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggiere, e di quello di Tristano e di un amico, composti nel 1832; tornano ora alla luce ricorrette dall'autore notabilmente, ed accresciute del Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco, scritto nel 1825, del Copernico e del Dialogo di Plotino e di Porfirio, composti nel 1827. Il Dialogo di

un lettore di umanità e di Sallustio, che si trova nelle altre edizioni, in questa manca per volontà dell'autore». Da un'altra lettera al De Sinner (6 apr. '36) si apprende che i manifesti non furono redatti da lui, ma «furono fatti fare dal libraio a qualche persona sua, e son pieni di esagerazioni sciocche ... credo che l'ediz. non andrà innanzi, parte per bontà di quelli che hanno allarmata la censura sopra tale pubblicazione, parte perch'io sono disgustatissimo del pidocchioso libraio, il quale avendo raccolto col suo manifesto un numero di associati maggiori che non credeva, sicuro dello spaccio, ha dato la più infame edizione che ha potuto, di carta, di caratteri e di ogni cosa». Che lo Starita fosse «pidocchioso» si ricava anche da un'altra lettera di Fr. Palermo che dovrà consegnare al poeta 5 ducati dei 10 che gli spettavano per contratto con l'editore.

Il problema della censura politica ed ecclesiastica lo afflisse in varie occasioni per tutto il suo soggiorno napoletano: il governo borbonico di Ferdinando II gli impedì, in quanto miscredente e materialista, sia di avere una cattedra all'Università di Palermo, sia di aprire una scuola privata per «dare in una sua casa un corso di letteratura in due volte per settimana» secondo il modello del Puoti, come si legge in una velina del 25 giu. '35 che il Ministro degli Affari Interni passa al Prefetto (Moroncini 1940: 282n.). Inoltre, in quanto suddito dello Stato della Chiesa e straniero, era sottoposto a tutta una serie di adempimenti burocratici che gli furono parzialmente alleviati dal Balietti, prete recanatese e segretario del Nunzio Apostolico a Napoli, Card. Gabriele Ferretti. Intanto la censura ecclesiastica non risparmiava nemmeno il Ranieri che subì il sequestro del nono quaderno della sua *Storia*: «Ma salvo poche copie già dispensate, — scrive alla Tommasini — nessuna se n'è potuta salvare dal sequestro che i preti hanno fatto fare dell'opera. Avrete trovato anche il primo volume di un romanzo dello stesso, che né pure ha potuto continuare a stamparsi» (15 mag. '37). Il romanzo, cui si allude nella lettera, è *La Ginevra o l'orfanelle della Nunziata* che procurò al Ranieri un arresto di 45 giorni, perché nell'opera aveva denunciato la degradazione di questa antica istituzione, l'Annunziata, il cui direttore era fratello di Nicola Santangelo, ministro degli Affari interni. Il Ranieri fu liberato per espresso ordine di Ferdinando II. La reazione del poeta alla censura canonica delle sue pubblicazioni fu solo una amara e sconsolata constatazione sullo strapotere ecclesiastico: «l'edizione delle mie Opere è sospesa, e più probabilmente abolita, dal secondo volume in qua, il quale ancora non si è potuto vendere a Napoli pubblicamente, non avendo ottenuto il publicetur. La mia filosofia è dispiaciuta ai preti, i quali e qui ed in tutto il mondo, sotto un nome o sotto un altro, possono ancora e potranno eternamente tutto» scriveva al De Sinner il 22 dic. '36. A sostegno di tale affermazione, si consideri che nel 1845 su circa 400.000 abitanti si contavano ben 3211 preti, 1589 monaci e 1094 monache (Carignani 1869) e che il Concordato del 1818 era ispirato all'asso-

luta deferenza e soggezione al volere ecclesiastico nell'ambito della vita civile, dell'istruzione e della stampa (Maturi 1929). Nonostante la sua amicizia con il Gioberti, non ebbe mai alcun rapporto con l'ala giobertiniana del clero napoletano, che pure non era esigua.

La censura perseguì il poeta anche da morto: il card. Lambruschini, Segretario di Stato, in un dispaccio al Nunzio Apostolico di Napoli, l'arc. Camillo di Pietro, del 19 dic. '39 (Arch. Segr. Vat., Nunz. Napoli a. 1839-40 cit. in Zazo: 1934) afferma di essere stato informato dai rapporti di polizia che il Ranieri, già arrestato, possedeva il manoscritto dei *Paralipomeni* del Leopardi che «fu autore di una produzione letteraria irreligiosissima nella quale egli professa il materialismo unitamente alle più irreligiose follie dettategli dal suo spirito oltremodo guasto e maniaco ... Non sarebbe inopportuno che V. S. Ill.ma, confidenzialmente e riservatamente tenesse di ciò proposito con cotesto Regio Ministro onde impossessarsi possibilmente del predetto manoscritto». Nel successivo dispaccio del 26 dic. il card. Segretario di Stato afferma di aver saputo che il Ranieri era stato arrestato a causa de *La Ginevra* e, con un velato rimprovero al Nunzio, scrive: «le pratiche che per di Lei parte sarebbero state fatte presso cotesto Real Ministero, avrebbero dovuto servire a rendere inteso il Real Governo dell'esistenza di quel manoscritto onde sorprenderlo ed impedirne la stampa. Trattandosi di un manoscritto irreligioso, l'Autorità ecclesiastica di Napoli avrebbe dovuto fare delle premure per ottenere la consegna ... Questo è quanto mi risulta da alcune relazioni di Polizia ed ella ritenga come positiva l'esistenza da uno a due mesi in dietro del predetto empio manoscritto presso lo stesso Ranieri, il quale probabilmente sarà anche il possessore di altre riprovevoli produzioni». Nonostante le rassicurazioni del Di Pietro sul sequestro del manoscritto, il Card. Lambruschini non si dà per vinto e il 19 dic. dell'anno seguente insiste sul fatto che «il soggetto il quale possedeva l'irreligioso manoscritto probabilmente tuttora lo ritiene, seppure non lo ha spedito in Germania ove tenta di farlo stampare». Il Lambruschini, non potendo quindi entrare in possesso del testo, coinvolge nella faccenda anche l'arc. D'Altieri, Nunzio apostolico a Vienna: «Il giovane Conte Leopardi ... lasciò uno scritto irreligiosissimo del quale fu possessore Antonio Ranieri dimorante in Napoli, soggetto ben noto per le sue massime liberali. Si è giunto a risapere dalla corrispondenza politica estera che il menzionato Ranieri ha fatto già dei passi perché il detto manoscritto venga stampato in Germania, senza però che siasi potuto scuoprire il luogo preciso ove andrà ciò a succedere» e proseguiva con le stesse istruzioni per sequestrare il manoscritto grazie al Governo austriaco. È noto poi che il poemetto vide la luce nel '42 a Parigi, a cura del Ranieri, presso la «Libreria Europea» del Baudry.

In conclusione, nonostante l'apprezzamento per il clima benefico di Napoli e di Torre del Greco, dall'epistolario emerge un atteggiamento di estraneità e di rifiuto per una società che il Leopardi in fondo

non comprendeva: si sente proiettato in un ambiente molto diverso da quello dove era sempre vissuto; è irritato e indispettito dalla vivacità del popolo napoletano; ascolta una lingua, tutto sommato, straniera e incomprensibile; è circondato da un ambiente intellettuale bigotto e asfittico, ignorato dai circoli culturali ed escluso dal mondo delle Accademie che, del resto, disprezza; si scontra con un tessuto sociale dove l'arte dell'arrangiarsi sconfinava con l'appropriazione indebita e lo sfruttamento del prossimo; diventa, infine, oggetto di attenzione da parte di seccatori che gli chiedono continuamente giudizi sulle loro inezie. In realtà il Leopardi a Napoli si è sempre considerato un ospite di passaggio pronto a partire e non si è mai integrato nella società napoletana giudicata ora indolente e pigra, ora levantina e truffaldina, comunque sempre insopportabile. Mi piacerebbe terminare con il XXXV dei *Pensieri* che indica con molta vivacità l'«effetto Napoli» sul nostro poeta:

«In alcuni luoghi tra civili e barbari, come è, per esempio, Napoli, è osservabile più che altrove una cosa che in qualche modo si verifica in tutti i luoghi: cioè che l'uomo riputato senza danari, non è stimato appena uomo; creduto danaroso, è sempre in pericolo della vita. Dalla qual cosa nasce, che in si fatti luoghi è necessario, come vi si pratica generalmente, pigliare per partito di rendere lo stato proprio in materia di danari un mistero; acciocché il pubblico non sappia se ti dee disprezzare o ammazzare...».

BIBLIOGRAFIA

- Carignani, G.
1869 *Ricordi storici del Clero e sugli Istituti religiosi di Napoli*, Napoli, Tip. dell'Unione.
- Cione, E.
1940 *La vita sociale e politica a Napoli (1830-1848)* in «Rassegna storica napoletana» I, pp. 17-71.
- Croce, B.
1925 *Storia del Regno di Napoli*, Bari, Laterza, 1972 (da cui si cita).
- Dalbono, C.
1891 *Scritti vari di Cesare Dalbono* con prefazione di F.S. Arabia, Firenze, Succ. di Le Monnier.
- De Augustinis, M.
1833 *Della condizione economica del Regno di Napoli*, Napoli, R. Manzi.
- De Gennaro-Ferrigni, A.
1898 *Leopardi e Poerio* in «Atti Acc. Pontaniana», Vol. XXVIII, mem. 10.

- De Sanctis, F.
1955 *La letteratura italiana del sec. XIX* a cura di C. Muscetta et alii, Torino, Einaudi.
1961 *La Giovinezza* a cura di G. Savarese, Torino, Einaudi.
- D'Ovidio, F.
1897 *Leopardi e Ranieri* in «Nuova Antologia», LXVIII, (marzo) pp. 55-72.
- Friepes, E.
1935 *Il Platen, il Leopardi e il Ranieri* in «Civiltà moderna» nn. 2-3 (marzo-giugno) pp. 219-231.
- Infusino, G.
1987 *Zibaldone di sventure. La difficile morte di Leopardi a Napoli: 150 anni di polemiche, misteri, tradimenti*, Napoli, Liguori.
- Leopardi, G.
1969 *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, Firenze, Sansoni.
- Marletta, P.
1964 *Leopardi a Firenze e a Napoli*, Bari, Ed. del «Centro Librario».
- Maturi, W.
1929 *Il concordato del 1818 tra la Santa Sede e il Regno delle due Sicilie*, Firenze, Le Monnier.
- Moroncini, F.
1930 *Lettere inedite di Alessandro Poerio ad Antonio Ranieri (1830-1837)* in «Nuova Antologia», CCLXXII (luglio), pp. 137-156; (agosto), pp. 274-302.
1931 *Uno scritto ignorato di Giacomo Leopardi su Niccolò Tommaseo* in «Nuova Antologia» LXVI (marzo), pp. 137-160.
- Moroncini, F., Ferretti, G.
1940 *Epistolario di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, Voll. 7 (1934-41).
- Ranieri, A.
1979 *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi* con un'introd. di G. Cattaneo e una nota di A. Arbasino, Milano Garzanti.
- Zazo, A.
1934 *Giacomo Leopardi e i suoi 'Paralipomeni' in alcuni documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano* in «Arch. Stor. prov. Nap.», ns. XII, pp. 379-383.

ALESSANDRA RICCIO

EL JUEGO DEL TIEMPO EN CONCIERTO BARROCO

Jugar con el tiempo es un lujo del creador. A él le está permitido tomar el tiempo, acortarlo, alargarlo al infinito, darle vuelta atrás, recorrerlo, anticiparlo y darle la forma que se le antoje. En Alejo Carpentier el juego del tiempo es, quizás, el dato que más sorprende al lector. Desde *Viaje a la semilla* a *Los pasos perdidos*, desde *Semejante a la noche* a *Camino de Santiago* y a *Concierto Barroco*, el tiempo carpenteriano no se divide en pasado, presente y futuro sino que se da en una simultaneidad que, a juicio del escritor, pertenece a la concepción del mundo latinoamericana donde el tiempo no es ni lineal ni orientado¹. Carpentier parte de una reflexión: el tiempo se hace patente gracias al hombre que lo percibe y lo asume como una de sus realidades². Existe un hombre/sujeto, creador y destructor del tiempo que coexiste con un hombre biológico que a su vez está creado y destruido por el tiempo; sin embargo, a Carpentier no le interesa el tiempo biológico ni el cuantitativo, que se mide con instrumentos, el tiempo de la ciencia al que Newton en sus *Principia* (1687) definía como duración, un tiempo matemático, uniforme, el único con valor de absoluto. A Carpentier no le interesa tampoco el tiempo que el mismo Newton define como «relativo», el que pertenece a la esfera de lo visible y que depende de las pautas de horas, días, años; no tanto, por lo menos. A él le interesa un tiempo cualitativo, dependiente de los eventos, de los recuerdos y de las esperas, un tiempo variable y desordenado en el cual los días y los siglos adquieren una duración elástica percibida por el individuo o por la colectividad en forma mudable³. Y puesto que una hora o un siglo tienen la duración que

¹ Muy interesante, para la concepción del tiempo en Carpentier, es una conferencia dictada en la Universidad Central de Venezuela, titulada «Problemática del tiempo y del idioma en la moderna novela latinoamericana», de mayo de 1975, hoy en Alejo Carpentier, *Razón de ser*, La Habana 1984, sobre todo las páginas 97-102.

² Carpentier se acerca mucho a la posición de Kant que, en su *Razón pura*, ha argumentado que el tiempo no es un concepto empírico, derivado de la experiencia, sino una condición subjetiva de la intuición humana y que no existe fuera del sujeto.

³ Me he guiado por Krzysztof Pomian, *Tempo/Temporalità*, en Enciclopedia Einaudi, vol. 14, Torino 1981, pp. 24-94.

le atribuye la percepción individual o colectiva, también la relación pasado/presente puede ser simultánea o reversible, depende de como la percibe el sujeto, y ganar el derecho de hacer del tiempo lo que uno quiere corresponde a una visión realista del mundo en que el hombre habita. Así como Carpentier ha reivindicado para su continente lo real maravilloso, es decir la maravilla, lo sorprendente visible y perceptible en la realidad, así reivindica la coexistencia posible de tiempos diferentes en aquellas tierras⁴. Sin embargo, la relatividad misma del concepto de tiempo hace que, aún fuera del escenario americano, pueda cobrar matices inesperados y sorprendentes y convertirse en un tiempo maravilloso si está visto por ojos latinoamericanos⁵. El princi-

⁴ «Y por lo mismo que el verdadero futuro político de nuestro continente está en gestación, puede decirse que en nuestra vida presente conviven las tres realidades temporales agustinianas: el tiempo pasado — tiempo de la memoria —, el tiempo presente — tiempo de la visión o de la intuición —, el tiempo futuro o tiempo de espera. Y esto en *simultaneidad*. La historia de nuestra América pesa mucho sobre el presente del hombre latinoamericano; pesa mucho más que el pasado europeo. ¿Cómo? — me dirán —, ¿no está presente el Medioevo francés en la Catedral de Nôtre Dame, el espíritu renacentista en Florencia, el espíritu de la Contrarreforma en Praga, el espíritu del gran siglo francés en Versalles, el espíritu del Segundo Imperio en la Opera de París? Todo esto está presente, pero en piedra: lo que ha desaparecido es el hombre medieval, el renacentista, el del Concilio de Trento, el de los cortesanos de Louis XIV, el de los burgueses encarnados arquetípicamente en un Napoleón III, en Bismarck, en la Reina Victoria o en la Reina Isabel II. En América Latina, en cambio, tenemos las piedras y los hombres y hasta hombres del siglo XIX que suelen vivir en edificios de concreto armado que ya pertenecen a las postrimerías del siglo XX. El hombre de 1975, el futurólogo que ya vive en 1980, se codea cada día, en México, a lo largo de los Andes, con hombres que hablan los idiomas anteriores a la Conquista.» Alejo Carpentier, *Razón de ser*, cit., p. 98.

⁵ El mismo Carpentier lo ha explicado en una entrevista/mesa redonda publicada en *Boletín del Libro Cubano*, Nos. 149-150, enero-febrero de 1975, La Habana: «Para empezar, creo que el hombre, el ser humano, vive en función de distintos tiempos. Hay días que no significan nada y que se pierden completamente en la memoria, y es un tiempo podríamos decir perdido y abismado. Hay días que son de una significación tremenda y resultan trascendentales para la vida de un hombre. Hay días largos y hay días cortos. Hay días llenos y hay días vacíos. Y le diré que con los siglos ocurre exactamente lo mismo. Cuando a mí quieren delimitarme un siglo entre el año 1 y el año 99 de este siglo, me parece que ya vamos mal, porque vamos en una noción completamente falsa. Hay siglos largos y siglos cortos. Es indudable, por ejemplo, que el siglo XVI es un siglo que en realidad dura cincuenta años. ¿Por qué? Porque lo que significa el siglo XVI es la imprenta, el perfeccionamiento de los principios ya conocidos, pero vamos a llamarle el invento de la imprenta; la caída de Constantinopla en manos de los turcos y el fin del imperio bizantino, que fue el imperio más largo que se conoció; y el descubrimiento de América. En cincuenta años el hombre da un paso agigantado, que equivale a varios siglos anteriores. Sabe que vive en un mundo donde hay un continente que él no conocía, cobra la cabal conciencia del mundo en que vive, ve multiplicarse la letra impresa, y recibe la herencia de toda la cultura griega que estaba atrincherada en Bizancio, y la recibe del lado de acá, la transporta a América. Por lo tanto, en cincuenta años hace lo que no había hecho en siete u ocho siglos anteriores. Siglo corto, terriblemente significativo. Siglo largo: el siglo XX. El siglo XX empieza el día 14 de julio de 1789, toma de la Bastilla, y termina en noviembre — según nuestro calendario —, octubre — según el calendario ruso de la época —, con la revolución del 17 en la Unión Soviética. Hay un siglo completo que empieza con la toma de la Bastilla y termina con los cañonazos del acorazado Aurora sobre el Palacio de Invierno. Por lo tanto, siglo larguísimo, siglo que duró ciento treinta años.» (p. 8).

pio unitario en Carpentier, ya lo hemos dicho, es el hombre; el hombre es capaz de homologar lo heteróclito, y siendo fundamentalmente el mismo, puede deslizarse en el espacio o en el tiempo, en geografías y épocas diferentes. En este sentido, *Semejante a la noche* es un relato ejemplar: allí un mismo protagonista, el soldado que está para embarcarse en una expedición, tendrá que recorrer veintiocho siglos — desde la guerra de Troya hasta la segunda guerra mundial — repitiendo las mismas ceremonias del adiós y participando en el mismo rito de la guerra. Pueden cambiar los accidentes temporales, el «telón de fondo», pero el hombre sigue siendo el mismo. Así, por lo menos, lo entiende Carpentier cuando hace que el tiempo gire al rededor del hombre y no al revés. Soberanamente despreocupado del inexorable paso del tiempo, para el hombre y la humanidad descritos por Carpentier las horas no hieren ni la última mata; hay otra posibilidad, la de hacer del tiempo una duración que permita darle un sentido a la historia del hombre gracias a la continuidad de sus acciones y a la fundamental inmutabilidad de sus sentimientos⁶. Siendo excéntrico a la cultura de Occidente, el hombre latinoamericano participa de aquel mundo y lo enriquece aportando sus propias variaciones. En este sentido, Carpentier va más allá y supera el concepto spengleriano de la decadencia de Occidente puesto que Spengler, negando la unicidad de un centro cultural afirma la existencia autónoma y separada de culturas distintas, faltas de relación entre sí y por lo tanto carecientes de movimiento dialéctico, lo cual lleva a negarle sentido a la historia. Carpentier, al contrario, entiende la historia como una espiral que avanza lentamente tocando los diferentes puntos excéntricos y periféricos constituidos por las culturas en su totalidad⁷. En *Concierto Barroco*, Carpentier pone en movimiento esta espiral y la hace avanzar desde Ciudad de México (cap. I) pasando por La Habana (cap. II) y Madrid (cap. III) hasta Venecia, donde el movimiento, que hasta ahora había sido espacial, se convierte en temporal (capítulos IV-VIII).

Aparecido en el mismo año de *Recurso del Método*, *Concierto barroco* debe haber tenido una larga gestación si son ciertas las declaraciones del autor que atribuye a una conversación con el compositor y crítico italiano, Francesco Malipiero, en el año 36, su primera curiosidad hacia Vivaldi y su ópera de asunto americano, *Montezuma*⁸. En

⁶ «Dentro de este progreso hay unas constantes: el hombre sigue siendo fiel a sí mismo a través de los siglos en lo que se refiere a ciertos sentimientos fundamentales, a ciertos comportamientos individuales, a ciertas reacciones ante las cosas. Y, por ejemplo, a veces yo juego con el tiempo [...] Lo que cambia es el telón de fondo, pero el hombre es el mismo.» (ivi, p. 9).

⁷ V. Emilio Bejel, *Cultura y filosofía de la historia (Spengler, Carpentier, Lezama Lima)* en «Cuadernos Americanos», Año XL, vol. CCXXXIX, noviembre-diciembre 1981, pp. 75-89.

⁸ AA.VV., *Alejo Carpentier, Valoración múltiple*, La Habana 1977, pp. 39-40: «Usted sabe hasta qué punto el maravilloso compositor italiano del dieciocho, Antonio Vivaldi, es admirado en el mundo entero. Hasta que punto este compositor — olvidado durante

aquellas mismas declaraciones, Carpentier define la duración del tiempo de su libro: desde principios del siglo XVIII hasta los años cincuenta, es decir, el tiempo que duró el olvido de Vivaldi. Malipiero, que en aquellos años recién estaba empezando el trabajo de desempolvamiento y sistematización de la obra del músico veneciano, que continuaría a partir de 1947 en el «Istituto Italiano per la pubblicazione e diffusione dell'opera di Vivaldi», se había limitado a dar esta noticia en una conversación informal en París, y nunca hubiera imaginado que, a partir de aquel primer indicio, el ingeniero de sonido que le estaba ayudando en una grabación, hubiera buscado la pista que unía al maltratado Vivaldi con su continente. Pero así fue. Varios años después, gracias a Roland de Candé, especialista vivaldiano, Carpentier pudo encontrar la música y el libreto de la ópera cuyo reparto aparece reproducido en las ediciones de *Concierto barroco* de México y de La Habana de 1974⁹. A parte el entusiasmo por la música de Vivaldi, a Carpentier le debe haber gustado, en el libreto del poeta Alvise Giusti, una declaración en que se reivindica el derecho del poeta a cambiar la historia en beneficio de la ilusión poética¹⁰, *se non è vero è ben trovato*, parece afirmar Giusti, y lo mismo vale para nuestro

más de dos siglos, aunque parezca increíble — renació hacia los años 1930-1940, gracias al trabajo de los musicólogos italianos, y actualmente sus *Cuatro Estaciones* batan un record de grabaciones en disco. Pues bien, un gran compositor italiano de este siglo, Francesco Malipiero, maestro de maestros, hablando conmigo un día en el año 1936 en París, donde yo me encontraba (y habiendo trabajado yo en un disco con una obra suya, porque yo fui durante un tiempo, ingeniero de sonido y especialista en grabaciones de discos), me preguntó: «¿Sabía usted que Antonio Vivaldi, de quien estamos sacando a relucir una cantidad de partiduras olvidadas, metidas bajo el polvo y la polilla, escribió una obra sobre la conquista de América?». Yo le dije: «No, primera noticia.» Pasa el tiempo y por una extraña casualidad, hace dos años, soy puesto sobre la pista de esa ópera estrenada en Venecia en el año 1733, que se titula Moctezuma o Motezuma, como se decía, con música de Antonio Vivaldi. Sigo buscando y me encuentro con un libro de un poeta llamado Alvise Giusti — del que tengo copia fotostática, y solo quedan, creo, dos ejemplares en el mundo —, y escribo una novela en torno a la concepción de una primera ópera americana, es decir latinoamericana — donde, por cierto, los mexicanos, es decir los hombres de América, desempeñan un papel lleno de nobleza. Así se me ocurre una novela titulada *Concierto barroco*, cuya acción empieza el día del estreno de la ópera y termina en el día de hoy, prácticamente. Es decir, cuya acción dura lo que duró el olvido de Vivaldi.» V. también Rosalba Campra, *A.L. L'identità e la maschera*, Ed. Riuniti, Roma 1982, p. 134.

⁹ En una nota a estas ediciones Carpentier declara: «Tanto parece haber gustado el *Motezuma* de Vivaldi — que traía a la escena un tema americano dos años antes de que Rameau escribiera *Las Indias galantes*, de ambiente fantásticamente incaico — que el libreto de Alvise (otros lo llaman Girolamo) Giusti, habría de inspirar nuevas óperas basadas en episodios de la Conquista de México a dos célebres compositores italianos: el veneciano Baldassarre Galluppi (1706-1785), y el florentino Antonio Sacchini (1730-1786). Quiero dar las gracias al eminente musicólogo y ferviente vivaldiano Roland de Candé por haberme puesto sobre la pista del *Motezuma* del Preste Antonio.»

¹⁰ En las ediciones citadas aparece reproducido el *Argomento* en que Giusti declara: «Tutto ciò, che di vero abbandono, e che di verisimile aggriongo é per adattarmi alla Scena, e perchè meno imperfetto, che sia possibile comparisca il presente Drama intitolato *Montezuma*.».

novelista quien, un buen día decide darle forma a algo que le está dando vueltas en la cabeza desde hace muchos años. Así empieza a tomar cuerpo esta novelita, este «scherzo», en que Carpentier profunde todo su humor, su sabiduría, su pasión para la música y su habilidad en el oficio.

Estamos a principio del siglo XVIII en Coyoacán, México, en la casa de un rico criollo, el Amo, dueño de minas de plata y cansado de la monotonía de la colonia, en vísperas de salir para Europa a gastar unos años de su vida al calor de la cultura y de la elegancia del Viejo Mundo. Entre baúles y despedidas, la noche transcurre alegre por la visita de una amante y los acordes de la vihuela del criado Francisquillo. La narración es intemporal, pero la referencia a un cuadro de Rosalba Carriera, delicada pintora de acuarelas, activa a principios de aquel siglo, nos ayuda a ubicar en el tiempo esta noche de despedida. Aparece aquí un primer juego con el tiempo, casi un guiño de ojo del autor: Francisquillo entona en su instrumento unas «canciones del día» que hablan de «hermosas ingratas, quejas por abandonos, la mujer que quería yo tanto y se fue para nunca volver, y estoy adolorido, adolorido, adolorido de tanto amar»¹¹, hasta que el Amo se cansa de aquellas «antiguallas» y pide «algo más moderno», y este algo más moderno son coplas y madrigales italianos. Este guiño de ojo nos avisa que está empezando el juego: un repertorio fácilmente identificable con la típica canción mejicana, dulzona y desgarradora, de los años cuarenta y cincuenta viene tildada de vieja y pasada de moda y como más moderno se elige un antiguo madrigal, es decir un género que, en el siglo XVI expresaba la afectividad, el sentimiento y el dolor al igual que las canciones contemporáneas despectivamente rechazadas como antiguallas por el Amo. Sin embargo, la narración sigue en un tiempo lineal y en el capítulo siguiente, el Amo, obligado a quedarse en Regla por una avería del buque y por las fiebres malignas que asolan a La Habana, se encuentra sin criado por la muerte de Francisquillo, víctima de la epidemia. Desesperado ante la idea de aparecer en Europa sin servidumbre, contrata al negro cubano Filomeno, quien le da una muestra de su expresividad y capacidad musical en una pantomima en que representa, él sólo, los épicos acontecimientos de *Espejo de Paciencia*, un poema de 1608 que constituye el primer texto literario de Cuba. En una ocasión, Carpentier había declarado que hacia el año 1944, cuando trabajaba en su fundamental *La música en Cuba*, la lectura del poema de Silvestre de Balboa le había ayudado a

¹¹ Rafael dell Valle, *El barroco concertado*, en AA.VV., *Alejo Carpentier, Valoración múltiple*, cit., p. 449: «Cuando, antes de la presentación de los mencionados amigos, Carpentier pone en boca del fámulo — en pleno siglo XVIII — las mañanitas del rey David y otras canciones de nuestro siglo, crea con ello una desorientación momentánea del lector que se ve llevado a cuestionarse la persistencia de ese desarraigo entre un numeroso sector de la burguesía y pequeña burguesía latinoamericana.».

entender algo que hasta entonces se le había escapado y ese algo era la existencia simultánea de instrumentos y tonos musicales atestados en el Arcipreste de Hita y en Gonzalo de Berceo junto con «tipinaguas» indias, «tamboriles» negros y «marugas» americanas (las típicas maracas de hoy), en el concierto ofrecido por el pueblo de Bayamo para festejar la liberación del Obispo. La pantomima del negro Filomeno sirve, por lo tanto, como anticipación del «concerto grosso» del Ospedale della Pietà¹². Ya instalado en Madrid, el Amo sufre la decepción de todo hijo de emigrantes que ha cultivado por demasiado tiempo una dolida nostalgia por una madrepatria imaginada que se revela tristemente decepcionante frente a las expectativas de quien, aun sintiéndose nieto y biznieto de españoles, es ya, sin saberlo, un señor criollo. Dejada la triste y decadente capital, el Amo y su servidor vuelven a sentirse en un clima familiar en Valencia, donde el ritmo de la vida, como en Coyoacán, prescinde de los relojes. Hasta ahora no han aparecido relojes ni campanas, veremos luego como el reloj cobrará importancia en los capítulos finales. Antes de dejar España, en Barcelona hay un relampagueante aviso de modernidad: los industriales catalanes «si los dejas, levantarán edificios tan altos que rascarán las nubes». En el capítulo IV, nuestros héroes han llegado a Venecia para disfrutar de las fiestas del Carnaval. En este capítulo central, Carpentier ofrece numerosas pistas implícitas y explícitas para ubicar en un

¹² En el discurso de recibimiento de la Laurea Honoris Causa en la Universidad de La Habana, en diciembre de 1974, Carpentier recordaba: «Unas investigaciones musicales, emprendidas hacia 1944, habrían de disipar muchas perplejidades mías, abriendo mi entendimiento a unas evidencias que aún no se habían ofrecido a mi atención [...] Releía yo el *Espejo de Paciencia* de Silvestre de Balboa, que no vacilo en situar entre los primeros muy grandes textos de la literatura continental, deteniéndome de pronto ante aquel pasaje en que el poeta nos habla, en 1608, del jubiloso concierto dado en la cubana ciudad de Bayamo para celebrar — ustedes conocen el asunto del poema — la liberación del obispo Fray Juan de las Cabezas Altamirano, secuestrado por el pirata francés Gilberto Girón. Y veo que allí suenan instrumentos tales como: zamponas, rabeles, albugues, «adufes ministriles» que son los mismos que suenan en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita. El poeta de Cuba nos dice, además, que algunos, en sus fiestas, cantaba «de dos en dos, a solas», como en dúo cantaban también unas doctas aves de Gonzalo de Berceo, anunciando los tres autores, el de Indias y los dos de España, el hábito futuro de cantar a «prima» y a «segunda», que aún se observa en las Antillas y en tantísimos lugares de América. Pero lo que ni Berceo ni el Arcipreste pudieron barruntarse es que, en el concierto de Balboa, sería enriquecida la orquesta con «tipinaguas» indias, «tamboriles» tocados por manos de negros, y «marugas», que serían idénticas a las «maracas» descritas por el padre Jean de Lhery, en su relación de un viaje al Brasil realizado en 1556, y que fue un instrumento tan universalmente americano (hoy incorporado al arsenal de la batería sinfónica) que aparece tocado por un ángel, en más de un «concerto celestial» esculpido por artesanos coloniales en santuarios barrocos de nuestro continente. ¡Tremenda charanga americana, la descrita por Balboa! Charanga donde los instrumentos de Europa, del África y de América, se habían encontrado, mezclado, concertado, en este prodigioso crisol de civilizaciones, encrucijada planetaria, lugar de sincretismos, transculturaciones, simbiosis de músicas aún muy primigenias o ya muy elaboradas, que era al Nuevo Mundo.» en AA.VV., *Un camino de medio siglo (Setenta aniversario de Alejo Carpentier)*, La Habana 1976, p. 82.

tiempo muy definido la narración: es invierno, carnaval de la Epifanía, y se está estrenando la ópera *Agrippina* de Haendel en el Teatro Grimani. Sabemos que estamos en una tarde de enero de 1709, época en que realmente coincidieron en Venecia Vivaldi, Scarlatti y Haendel¹³. En la confusión del Carnaval, en la Bottega del Caffè de Victoria Arduino, el Amo, disfrazado de Montezuma, le cuenta a Vivaldi la historia del emperador azteca, pero el calor, el ruido y las interrupciones del «joven napolitano» Scarlatti y del «ocurrente sajón» Haendel, aconsejan suspender el relato y buscar un sitio más tranquilo, el Ospedale della Pietà, por ejemplo, donde Vivaldi trabajó desde 1703 a 1740 y donde Scarlatti había tomado clases con Gasparini que fue maestro en aquella institución desde 1700 a 1713. En este Ospedale asistimos al fabuloso *concerto grosso* en que Carpentier impone un *solo* del negro Filomeno con su batería de cocina en medio del órgano de Haendel, del clavicémbalo de Scarlatti y del violín de Vivaldi y llega a arrastrar a todo el mundo en una conga enloquecida. Al salir de este concierto fantástico, ya es de madrugada, el criado ha ganado un objeto precioso que va a constituir un ingrediente esencial de la música negro-americana: una reluciente trompeta. Pero es en los últimos tres capítulos donde se desata realmente el juego del tiempo que empieza a lanzarse hacia un futuro ya todo contenido en el presente de la narración gracias al punto de vista del narrador quien habita una época desde la cual el presente y el futuro narrados son ya pasado. Deslizándose en una oscura góndola a la luz incierta del amanecer, los compañeros se trasladan al cementerio de Venecia para un desayuno tranquilo, y en este lugar presidido por la muerte, el tiempo se desordena: borrachos y cansados, los amigos empiezan a conversar con la susceptibilidad y la intermitencia producidas por los vapores del sueño y del vino y Vivaldi anticipa su deseo de renovar la ópera incluso por lo que se refiere al argumento, anticipa la idea de un trabajo sobre Scandenberg, el héroe de la independencia albanesa y se pelea con Haendel sobre la necesidad de acabar con ninfas y pastores. Haendel anticipa su *Serse* («a Jerjes me lo dejas a mí») que estrenará en 1738 y ambos la respectiva ópera sobre Orlando. La discusión no deja de ser apasionante porque allí se están poniendo las bases para la gran renovación operística tardo-barroca y su modernidad. Se critica el drama isabelino y señaladamente a Shakespeare cuyo sentido macabro el Amo va comentando a lo largo de la novela como ejemplo de disparate, exageración y falsedad, y se buscan nuevos caminos para el teatro y en particular para la ópera. No hay que olvidar que, a principios del siglo XVIII, el teatro está viviendo la crisis del manierismo barroco o de

¹³ Vivaldi compuso *Scandenberg* en 1718 y el *Orlando Furioso* en 1727; el *Serse* de Haendel es de 1738 y su *Orlando* de 1733; Scarlatti fue autor de la primera versión musical de *Amleto* en 1715.

un falso neoclasicismo sin haber encontrado todavía un camino propio. Nada más oportuno, en ese momento de la discusión, que la irrupción del nombre de Stravinsky, muerto ya y enterrado, por lo tanto apreciable en la totalidad de su obra. El escandaloso Stravinsky neoclásico tampoco les gusta — como no gustó a sus contemporáneos — a nuestros amigos por ser anticuado y demasiado preocupado por los modelos del pasado. «Somos más modernos», afirman nuestros amigos, porque lo que ellos entienden hacer es algo nunca hecho antes. Un maligno comentario de Haendel («Stravinsky dijo que habías escrito seiscientos veces el mismo *concerto*» anuncia el silencio a que se verá castigado Vivaldi, aunque el veneciano contesta irritado, aludiendo al compositor ruso, impotente a responder desde su tumba: «Acaso, pero nunca compuse una polca de circo para los elefantes de Barnum»¹⁴. Las horas pasan en el cementerio y Filomeno, que ha intentado sin suerte tocar la trompeta, alude al concierto de la noche anterior como a una «jam session», es decir, dándole el nombre con que se ha designado en nuestros días un encuentro informal entre solistas, en altas horas de la noche, que representa un momento de confrontación creadora en que no faltan la emulación ni la competencia¹⁵. De regreso del cementerio — en las sombras del atardecer — la fúnebre góndola de nuestros amigos se encuentra con la góndola funeraria en que trasladan el cuerpo de Wagner¹⁶ hacia la estación del ferrocarril en que espera, bufando, una locomotora de vapor¹⁷.

¹⁴ La polca a que se refiere Vivaldi es el *Circus Polka* de 1942. La experiencia neoclásica de Stravinsky, que tanta importancia ha tenido en la música contemporánea, suscitó siempre un gran interés en Carpentier quien, ya en 1927, escribía: «¿Quién nos asegura que el espíritu de Stravinsky — espíritu del ritmo — no acompañó al espíritu de Papá Montero a su entierro — este ataúd que los *ecobios* ñañigos deben haber zarandeado de acuerdo con el ritual?» Alejo Carpentier, «Stravinsky, las bodas y Papá Montero», en *Crónicas*, tomo I, La Habana, 1976, pp. 70-76.

¹⁵ Nombrando con una palabra exótica y anacrónica la reunión musical del Ospedale della Pietà, Carpentier subraya su forma sincrónica de percibir el tiempo.

¹⁶ Wagner murió efectivamente en Venecia una noche de Carnaval de 1883. Citar a Wagner no es casual: en sus *Crónicas*, cit., Tomo II, pp. 524-529, aparece un artículo de 1933, titulado «Miseria y grandeza de Wagner en París» en que Carpentier lamenta el fracaso de una reproposición del ciclo nibeológico en el Ópera de París e invita a juicios más prudentes: «Al hablar de "música del porvenir" el demiurgo de Tristán fue el primer *vanguardista* [...] Sirva esto de lección a aquellos que, al oír en nuestros conciertos habaneros una obra de Stravinsky o de Debussy, adoptan la aptitud de los caricaturistas parisienses que *chotearon* antes de comprender...».

¹⁷ La mención del ferrocarril responde a una preocupación de Carpentier sobre las modificaciones que los cambios producidos por el progreso acelerado producen en el hombre. En el «Boletín del libro cubano» citado, declara: «Por otra parte, el hombre varía a través de la historia en cuanto a sus medios de locomoción, sus condiciones de vida, su noción del planeta. Las distancias en este siglo han disminuido mucho. Cuando yo era muchacho, ir a Europa era una navegación de catorce días; ahora es un vuelo de ocho horas. El planeta lo vemos más pequeño, todo va cambiando, lo que nos circunda. Y el hombre va variando también, porque es indudable que a pesar de contratiempos, momentos desdichados acontecimientos a veces horribles, como los que estamos contemplando hoy en algunos lugares de América Latina, el hombre avanza, indudablemente que avanza.» (p. 8).

Cuando el Amo, rendido por el cansancio y el alcohol, se tumba en la cama, empiezan a tocar los martillos de los moros de la torre dell'Orologio. Es a partir de aquí que el tiempo, habilmente desordenado por Carpentier con varias intrusiones anacrónicas, empieza a cobrar un ritmo acelerado, medido por el monumental reloj veneciano que acompañará el ensayo general de *Montezuma*, dirigido por el mismo Vivaldi en el Teatro Sant'Angelo. Hemos regresado al otoño de 1733 y los aterciopelados asientos del teatro abrigan el susto, la maravilla y la indignación del Amo frente a una interpretación de la historia patria que suscita en él unos sentimientos nacionalistas inéditos. Vivaldi reivindica la fuerza de la «ilusión poética» frente a los sinsentidos de la historia en el gran teatro del mundo, mientras el reloj de la Torre deja filtrar el furioso martilleo de los moros hasta confundirlo con el de los tramoyistas. El tiempo cuantitativo del reloj se mezcla al tiempo ficticio del teatro para acompañar en el espectador criollo un proceso de toma de conciencia de su propia identidad nacional. ¿Cuánto tiempo ha pasado desde la conversación en el cementerio y el estreno de *Montezuma* y cuánto dura la representación? Aunque los relojes suenen y la naturaleza cumpla el ciclo del día o de la estación, ha pasado sólo el tiempo necesario para conseguir una evolución del pensamiento, un progreso de las ideas. El Amo ha recorrido, durante su viaje, una trayectoria que lo devuelve a un país que sólo ahora siente como suyo, del que empieza a valorar historia y tradición, del que se siente parte. Se ha transformado en el señor criollo. Le falta todavía después del furioso y esclarecedor diálogo con Vivaldi, confrontarse con el negro Filomeno, la otra parte de la identidad americana, a quien Carpentier atribuye un papel en el futuro: si el criollo ha encontrado su patria, el negro Filomeno tiene que esperar una revolución, tiene que aplazar en el tiempo — con fe, con optimismo — el logro de su integración nacional¹⁸. Cuando el Amo decide regresar a América han pasado unos años más en esta Venecia intemporal, Scarlatti está viviendo en Madrid bajo la protección de los reyes, Vivaldi ha compuesto su *Quattro stagioni* y Haendel el *Messia* que, según Filomeno, parece

¹⁸ Emilio Bejel, en el artículo citado, explica muy bien el concepto de señor criollo y la función que cumple Filomeno: «Entonces, para el siglo XVIII, monjes, indios, maestros, capitanes y estancieros fueron adquiriendo conciencia de su situación, y de aquí surge el primer tipo de americano. Lezama se refiere al primer americano que domina su mundo y se siente diferente al europeo como "nuestro señor barroco" [...] Ese señor barroco es el primero en sentir como americano, dueño de su entorno, interpretador y mediador del universo a través del cristal de su cultura, que nace del paisaje y del mito del Nuevo Mundo. La idea del señor barroco encarna en el personaje del Amo de *Concierto barroco* de Carpentier. [...] De esta conversación y otras situaciones similares de *Concierto barroco* se puede intuir que si el Amo es el señor barroco del siglo XVIII, Filomeno es el empujón del cimarrón rebelde. El bisabuelo de Filomeno peleó al lado del español contra el pirata inglés (?), pero ahora debe prepararse a luchar contra su amo español, contra el colonizador. En el siglo XIX Filomeno se unirá al Amo en las Guerras de Independencia contra el soldado español.»

cosa de *spiritual*¹⁹; saldrá en un wagon-lits de Cook mientras un moderno reloj de la estación es capaz ya de medir los segundos. Sin embargo, a Filomeno seguirán acompañándolo los martillazos de los moros de la Torre dell'Orologio a lo largo de un recorrido por la ciudad lacustre en que los signos de la herida del tiempo se van haciendo siempre más evidentes. Para el vástago de Salvador «negro valiente», todavía sin patria y sin identidad, los signos de la decadencia y del paso del tiempo no llevan al hueco oscuro de la muerte: quedan la música y el ritmo, elemental y pitagórico, como expresión de la fuerza creadora del hombre; algo que nos lanza hacia un futuro porque nos persuade de que este mundo, esta tierra son todavía el único sitio habitable en el vasto e inhóspito universo²⁰. Otra vez al abrigo del espacio cerrado y mágico del teatro, la irresistible trompeta de Louis Armstrong lanza sus notas hacia las pinturas del techo, probable obra del Tiepolo, y persiguen y cazan los persistentes martillazos de los moros. El tiempo medido en siglos por el indiferente golpear mecánico, el tiempo cuantitativo, no logra vencer al tiempo cualitativo de la colectividad. El hombre, gracias a la música que es su creación, ha vencido la fría regularidad de un tiempo hecho para medir la distancia que nos separa de la muerte y se permite el lujo de pasearse por los siglos a sus anchas. Las horas no hieren todas y la última no nos ha matado. Haciéndose dueño del tiempo gracias a la escritura, Carpentier nos indica un camino hacia una concepción totalizadora de la humanidad²¹.

¹⁹ Por segunda vez le toca a Filomeno anticipar los tiempos con el uso de una palabra que no existía antes de nuestro siglo. La comparación habitual de algo nuevo con algo perteneciente al pasado, aquí está dada como simultaneidad.

²⁰ El papel de Filomeno como del hombre volcado hacia el futuro es evidente en estas palabras del autor: «Hay un futuro — que es el tiempo de la espera —, hay un pasado — que es el tiempo del recuerdo — y hay un presente — que es el tiempo de la intuición instantánea, es decir, lo que percibo con una rapidez enorme. Pero, aparte de eso, el futuro está constantemente empujando el pasado y destruyendo el presente. Ahora bien, mañana puedo hallarme ante un acontecimiento que yo no espero, un acontecimiento político o un acontecimiento íntimo, un acontecimiento colectivo o un acontecimiento familiar o un acontecimiento personal; mi reacción ante ese acontecimiento, mi comportamiento ante ese acontecimiento, está condicionado por mi pasado; según me he formado, según he adquirido o no una conciencia política, según tengo mayor o menor cultura, según puedo entender mejor o peor lo que me va a ocurrir... Es decir, mi pasado se inscribe en el futuro porque yo recibiré ese futuro de una manera distinta al que está sentado al lado mío en la mesa, o semejante si su formación ha sido semejante a la mía. Por lo tanto el pasado actúa enormemente sobre el acontecimiento por venir.» En «Boletín del Libro Cubano», cit., p. 8.

²¹ Muy bien lo expresa la poetisa uruguaya Ida Vitale en una reseña sobre *Concierto barroco* aparecida en «Diorama», suplemento de «Excelsior», México, 12 de enero de 1975, p. 14: «Con un poco de perspectiva planetaria los tiempos audazmente aceitados glisan y se van superponiendo ante el ojo intemporal de inesperados encuentros [...] Pero cuando Carpentier crea sus inesperadas sincronías el resultado no es humor o nostalgia, sino una afirmación conceptual: la esencia unitaria de las cosas heteróclitas. En concreto, la música a través de sus formas aparentemente disímiles.»

GIULIANO SORIA

¿QUÉ TENDRÁ LA PRINCESA?
(PARALLELISMI E CORRISPONDENZE IN SONATINA
DI RUBÉN DARÍO)

Sonatina

I	1	La princesa está triste... / ¿Qué tendrá la princesa?	14
	2	Los suspiros se escapan / de su boca de fresa,	14
	3	que ha perdido la risa, / que ha perdido el color.	14
	4	La princesa está pálida / en su silla de oro	14
	5	está mudo el teclado / de su clave sonoro,	14
	6	y en un vaso olvidada / se desmaya una flor.	14
II	7	El jardín puebla el triunfo / de los pavos reales.	14
	8	Parlanchina, la dueña / dice cosas banales,	14
	9	y vestido de rojo / piruetea el bufón.	14
	10	La princesa no ríe, / la princesa no siente;	14
	11	la princesa persigue / por el cielo de Oriente	14
	12	la libélula vaga / de una vaga ilusión.	14
III	13	¿Piensa acaso en el príncipe / de Golconda o de China	14
	14	o en el que ha detenido / su carroza argentina	14
	15	para ver de sus ojos / la dulzura de luz;	14
	16	o en el rey de las islas / de las rosas fragantes,	14
	17	o en el que es soberano / de los claros diamantes	14
	18	o en el dueño orgulloso / de las perlas de Ormuz?	14
IV	19	¡Ay! la pobre princesa / de la boca de rosa	14

	20	quiere ³ ser ⁶ golondrina, / quiere ³ ser ⁶ mariposa,	14
	21	tener ³ alas ⁶ ligeras, / bajo ³ el ⁶ cielo volar;	14
	22	ir ³ al ⁶ sol por la ³ escala / luminosa ⁶ de un ³ rayo,	14
	23	saludar ³ a los ⁶ lirios / con ³ los ⁶ versos de mayo	14
	24	o perderse ³ en el ⁶ viento / sobre ³ el ⁶ trueno del mar.	14
V	25	Ya no quiere ³ el ⁶ palacio, / ni ³ la ⁶ rueda de plata	14
	26	ni el ³ halcón encantado, / ni el ⁶ bufón escarlata,	14
	27	ni los ³ cisnes unánimes / en el ⁶ lago de azur.	14
	28	Y están ³ tristes las ⁶ flores / por ³ la ⁶ flor de la corte;	14
	29	los ³ jazmines de Oriente, / los ⁶ nelumbos del Norte,	14
	30	de Occidente las ³ dalias / y las ⁶ rosas del Sur.	14
VI	31	¡Pobrecita ³ princesa / de los ⁶ ojos azules!	14
	32	Está ³ presa en sus ⁶ oros, / está ³ presa en sus ⁶ tules	14
	33	en la ³ jaula de mármol / del ⁶ palacio real;	14
	34	el ³ palacio soberbio / que ⁶ vigilan los guardas	14
	35	que ³ custodian cien negros / con ⁶ sus cien alabardas,	14
	36	un ³ lebrél que no ⁶ duerme / y un ³ dragón colosal.	14
VII	37	¡Oh, quién fuera ³ hipsipila / que ⁶ dejó la crisálida!	14
	38	(¡La ³ princesa está triste. / La ⁶ princesa está pálida!)	14
	39	¡Oh ³ visión adorada / de oro, rosa y marfil!	14
	40	¡Quién volara ³ a la tierra / donde un príncipe ⁶ existe	14
	41	(La ³ princesa está pálida. / La ⁶ princesa está triste)	14
	42	más brillante ³ que el alba, / más hermoso ⁶ que Abril!	14
VIII	43	«¡Calla, calla ³ princesa», / dice ⁶ el hada madrina;	14
	44	«en caballo con alas / hacia acá ³ se eneamina,	14
	45	en el cinto la espada / y en la mano el azor,	14
	46	el feliz caballero / que te adora sin verte,	14
	47	y que llega ³ de lejos, / vencedor ⁶ de la Muerte,	14
	48	a encenderte los labios / con un beso ³ de amor!»	14

1. *Sonatina* di Rubén Darío (1867-1916) venne pubblicata nel 1896 nella raccolta *Prosas profanas*¹. Rappresenta uno degli esempi più emblematici del binomio congiuntivo bellezza formale/disimpegno didascalico e uno dei più compiuti esempi di musicalità modernista. Alcuni critici hanno voluto vedervi particolari qualità pittoriche², qualcuno l'ha definita «atroz Sonatina»³, altri, privilegiando una lettura del contenuto l'hanno interpretata come allegoria delle ansie amoroze di un'adolescente⁴: è la stessa lettura che le diede Darío⁵.

2. A livello metrico-ritmico, la poesia risponde ad un principio di omogeneità. È composta da 48 versi suddivisi in 8 strofe in sesta rima. La rima si ripete col seguente schema: aabccb. I versi sono di 14 sillabe⁶, sono cioè alessandrini e, secondo Tomás Navarro Tomás⁷ di ritmo «dattílico». Un ritmo che Darío adottò ben poche volte ma che

¹ Cfr. Rubén Darío, *Obras Poéticas Completas*, Introducción y ensayo bibliográfico de Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar, Madrid 1945, pp. 617-618.

² L'idea che la poesia di Darío, in *Prosas Profanas*, sia una poesia «da vedere» proviene in qualche modo da Ortega y Gasset e dalla sua percezione visuale delle liriche del poeta nicaraguense (cfr. di Ortega y Gasset «Prólogo» a *Prosas Profanas*, in *Obras Completas*, Editorial Claridad, Buenos Aires. Sulla percezione visuale della *Sonatina* cfr. Francisco Contreras, *Rubén Darío*, Barcelona 1930 (a p. 181 afferma: «... más que poesía musical, es 'Sonatina' poesía pictórica, a la manera parnasiana.»). Cfr. anche Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Losada, Buenos Aires 1948, soprattutto il capitolo intitolato *La poesía pictórica*. Sul problema della «visualità» cfr. Noe Jitrik, *Las contradicciones del Modernismo*, Ed. del Colegio de México, México 1978, pp. 24-26.

³ L'espressione è di Gastón Baquero, che definisce appunto la «atroz Sonatina... uno de los instantes más desdichados de la poesía hispánica de todos los tiempos pese a los cacareados hallazgos métricos» (in *Darío, Cernuda y otros temas poéticos*, Madrid 1969, p. 41).

⁴ Cfr. Juan Carlos Ghiano, *Análisis de Prosas Profanas*, Buenos Aires 1968, p. 30.

⁵ Nella sua *Historia de mis libros*, in *Obras Completas*, ed. Aguado, Madrid 1950.

⁶ È superfluo ricordare che in spagnolo i versi ossitoni (che in *Sonatina* si situano nella terza e sesta posizione di ogni sestina) sono, a tutti gli effetti, da conteggiare con una sillaba in più. Cfr. Antonio Quilis, *Métrica española*, Ariel, Barcelona 1986 (3ª ed.), pp. 27-28. Dello stesso autore cfr. anche *Sobre la percepción de los versos oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos en español*, in «Revista de Filología Española», L, 1967, pp. 273-286. I versi 13 e 41, che anche con le sinalefi hanno un computo sillabico di 15 sillabe, sono in realtà degli alessandrini. Il verso composto, infatti, si chiude con la cesura in settima sillaba. Così *príncipe* del v. 13 e *pálida* del v. 41, essendo in finale d'emistichio ed essendo proparossitoni, hanno, com'è noto, un computo metrico di due sole sillabe (cfr. Antonio Quilis, *op. cit.*, p. 28 e p. 33).

⁷ In *Métrica española*, ed. Labor, Barcelona 1986, p. 421. A p. 516 Antonio Quilis afferma invece, a proposito dei versi 31, 32, 33 che si tratta di «accento antiritmico» e di ritmo giambico (per il v. 32). Sul verso «dattílico» in *Sonatina* cfr. pure Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Gredos, Madrid 1984, p. 35 (là dove *Sonatina* è proprio portata come esempio del «dattílico» nell'alessandrino). Per la sesta rima rinvio al Quilis, *op. cit.*, pp. 105-106, ove *Sonatina* è portata appunto come esempio della «sesta rima».

Per la struttura metrica cfr. Tomás Navarro Tomás, *Análisis de la «Sonatina»*, in «Estudios de Fonología Española», Syracuse University Press, 1946, pp. 192-202. Cfr. anche Miguel Enguianós, «*Sonatina* oída desde lejos», «Ins.» 22 (248-249), 7, 1967.

fu di modello a molte composizioni di poeti modernisti⁸. I versi 1, 2, 4, 5 di ogni strofa sono parossitoni, mentre i versi 3, 6 di ogni strofa sono ossitoni, esclusi i versi 37 e 38 che sono proparossitoni. Una sostanziale uniformità si riscontra anche a livello di cesura di emistichi che si chiudono in settima sillaba⁹. Siamo così di fronte non ad un verso organico ma ad un verso composto, suddiviso in due parti uguali, com'è nella migliore tradizione dell'alessandrino.

L'analisi degli accenti, con la lettura in sinalefe, rivela una rigorosa cadenza di accenti primari in terza e sesta, con altri accenti secondari in posizioni disomogenee.

Le rime sono legate fra di loro da vari fenomeni di consonanza:

sulla R nei versi 3/6, 4/5, 21/24, 27/30, 28/29, 34/35, 45/48, 46/47;
con la L nei versi 3/6, 7/8, 31/32, 33/36, 37/38, 39/42;
con la T nei versi 10/11, 16/17, 25/26, 28/29, 40/41, 46/47;
con la N nei versi 9/12, 13/14, 16/17, 43/44;
con la S nei versi 1/2, 7/8, 16/17, 19/20, 31/32, 34/35, 40/41.

Si rilevano alcune rime interne: *rOSA* (v. 19 e *maripOSA* (v. 20) che rimano internamente con *luminOSA* (v. 22); *volAR* (v. 21) e *mAR* (v. 24) che rimano con *saludAR* (v. 23); *azOR* (v. 45) e *amOR* (v. 48) che rimano con *vencedOR* (v. 47); *vERTE* (v. 46) e *muERTE* (v. 47) che rimano con *encenderTE* (v. 48); una rima interna imperfetta esiste tra *princESA* (v. 1) e *frESA* (v. 2) che rimano con *rISA* (v. 3). Infine si ha una rima leonina tra *ORO* (v. 4) e *sonORO* (v. 5). Alcune rispondenze di rime imperfette si ritrovano nelle cesure della prima parte degli emistichi di alcuni versi: è il caso della rima assonanzata di *rIe* (v. 10) e *persIgue* (v. 11); di *unánimEs* (v. 27) e *florEs* (v. 28); di *oROS* (v. 32) e *negROS* (v. 35).

La sostanziale isoritmia si rivela nel parallelismo degli accenti ma anche nella mancanza di grandi sospensioni di ritmo. Esistono pochi *encabalgamientos*: uno tra il verso 11 e 12 di tipo *sirrematico*¹⁰

⁸ È il caso per Salvador Rueda della lirica *Salamanca* e la *Procesión de la Naturaleza*; per il dominicano José Joaquín Pérez per *La española de América*; per Guillermo Valencia di *Voz muda*; per Santos Chocano di *El palacio de los virreyes* e *La magnolia*; per Amado Nervo di *El mayor de los bienes*, *La montaña*, *La novia*. Cfr. in proposito Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, ed. cit., pp. 421-422. Per l'influenza di *Sonatina* sul *Capricho* di Delmira Agustini cfr. Roberto Bonaba Amigó, *En torno al modernismo literario*. *Delmira Agustini replica a Rubén Darío*, in «Revista Nacional», n. 2, Montevideo 1957, pp. 557-570.

⁹ Helmut Hatzfeld nel suo commento a *Sonatina* in *Antología Comentada del Modernismo*, ed. Porrata y Santana, California State University, 1974, p. 256, sostiene che esiste anche la cesura in ottava sillaba nei vv. 4, 6, 27 e 30. Ma i versi 6 e 30 hanno in realtà cesura in settima, poiché c'è dittongo in *trunfo* (v. 6) e in *dalias* (v. 30). Invece i vv. 4 e 27 (così come pure il 12 e il 41 che Hatzfeld non segnala) hanno cesura in settima, poiché il verso è composto e la terminazione in proparossitona segue le regole d'uso come se fosse in finale (cioè si ha una diminuzione sillabica nel computo metrico: cfr. Quilis, *op. cit.*, p. 28).

¹⁰ Per i vari tipi di *encabalgamiento* faccio riferimento ad Antonio Quilis, *Métrica española*, ed. cit., pp. 78-86. Cfr. pure dello stesso autore *La estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejo LXXVII della «Revista de Filología Española», Madrid 1964.

la princesa persigue / por el cielo de Oriente /
la libélula vaga / de una vaga ilusión.

e uno di tipo *oracional* nei versi 14-15¹¹:

o en el que ha detenido su carroza argentina
para ver de sus ojos la dulzura de luz.

Un *encabalgamiento medial*, cioè in cesura di emistichio, si riscontra nel verso 22: è di tipo *léxico* poiché divide sostantivo da aggettivo: *escala / luminosa*. Numerosi altri tagli ritmici in cesura di emistichi, soprattutto di tipo orazionale-specificativo (nei versi 2, 5, 7, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 31, 33, 39).

3. A livello fonetico si registra una sostanziale omogeneità omofonica. Numerose le assonanze¹¹ duplici e triplici:

v. 1 *princESA* / *princESA*, rinforzata da *frESA* (v. 2); *perdIdo* / *rIsalperIdo* (v. 3) rinforzato da *sIlla* (al v. 4); *estÁteclAdolclAve* (v. 5) rinforzata da *vAsololvidAdaldesmAya* (v. 6) e da *pAvos/reAles* (al v. 7); *JardÍn* (v. 7) / *parlanchIna* (v. 8) / *vestIdo* (v. 9); *rOjolbufÓN* (v. 9); *princEsalprincEsa* / *siEnte* (v. 10) rinforzato da *princEsalciEloloriEnte* (v. 11); *rIe* (v. 10) / *persIgue* (v. 11); *vAga* / *vAga* (v. 12) rinforzata da *acAso* (v. 13); *prÍncipe* / *ChIna* (v. 13) rinforzata da *detenIdo* / *argentIna* (v. 14); *dulzUra* / *lUz* (v. 15); *soberAno* / *clARos* / *diAmantes* (v. 17); *duEño* / *pERlas* (v. 18); *pObre* / *bOca* / *rOsa* (v. 19) ripresa in *maripOsa* (v. 20); *sEr* / *sEr* (v. 20) ripresa da *ligERas* e *ciElo* (v. 21); *luminOsa* (v. 22); *escAla* / *rAyo* (v. 22) ripresa in *saludAr* / *mAyo* (v. 23); *perdERse* / *viEnto* / *sobrE El* / *truEno* (v. 24) ripresa in *quiEre* / *ruEca*; *palAciolplAta* (v. 25) ripresa in *encantAdo* / *escarlAta* (v. 26) e *unÁnimes* / *lAgo* (v. 27); *halcOn/bufOn* (v. 26); *flOres/flOrlcOrte* (v. 28); *clIsnes* (v. 27) / *trIstes* (v. 28) / *jazmInes* (v. 29); *nelUmbos* (v. 29) / *sUr* (v. 30) già annunciata dalla rima *azUr* (v. 27) — e con una coda in *azUles* (v. 31) e *tUles* (v. 32); *oriEnte* (v. 29) / *occidEnte* (v. 30); *princEsa* (v. 31) / *prEsalprEsa* (v. 32); *jAulalmArmollpalAciolreAl* (v. 33) ripresa in *palAciolguArDas* (v. 35); *nEgros/ciEn* (v. 35) rafforzata in *lebrEllduErme* (v. 36); *princEsalprincEsa* (v. 38); *estÁlestÁpÁlida* (v. 38) già annunciata da *crisÁlida* (v. 37); *visiÓN/Oro/rOsa* (v. 39); *prÍncipe/exIste* (v. 40) già annunciata in *marÍl* (v. 39) e proseguita in *trIste* (v. 41) e *abrIl* (v. 42) e si dissemina in posi-

¹¹ Per assonanza intendo l'accezione lata del termine. Quella che le attribuisce Henry Morier (nel *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris 1961, p. 39, es. 2), cioè di omofonia di vocale tonica all'interno del verso e non solo in finale di verso (come la intende Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de terminos filológicos*, ed. cit., pp. 62-63. Per altri versi l'accezione lata dell'assonanza rientra in parte nel concetto di allitterazione vocalica definita da Paolo Valesio, *Strutture dell'allitterazione. Grammatica, retorica e folklore verbale*, Zanichelli, Bologna 1967, pp. 229-230.

zione di rima in *madrIna* (v. 43) / *encamIna* (v. 44) e, internamente, in *cInto* (v. 45) / *felIz* (v. 46); *caballEro/vErte* (v. 46) rinforzata da *lEgal/Ejos/muErte* (v. 47) / *encendErte/bEso* (v. 48); *azOr* (v. 45) / *adOra* (v. 46) / *vencedOr* (v. 47) / *amOr* (v. 48).

Lo spoglio delle assonanze rivela ulteriori giochi di simmetria, cioè di isoaccentuazione in isosillabismo e isovocalismo. È il caso dei versi 10 e 11, esempi di isocoli:

verso 10: _ _ e _ _ i / _ _ e _ _ e _

verso 11: _ _ e _ _ i / _ _ e _ _ e _

La stessa modalità si ripete nei versi 13 e 14:

verso 13: _ _ a _ _ i / _ _ o _ _ i _

verso 14: _ _ a _ _ i / _ _ o _ _ i _

Un parallelismo vocalico meno forte si ritrova pure tra i versi 4, 5 e 6:

verso 4: _ _ _ _ _ a / _ _ _ _ _ o _

verso 5: _ _ _ _ _ a / _ _ _ a _ o _

verso 6: _ _ _ _ _ a / _ _ _ a _ o _

e tra i versi 43 e 44:

verso 43: _ _ a _ _ _ / _ _ a _ _ _

verso 44: _ _ a _ _ _ / _ _ a _ _ _

Riducendo lo spazio di indagine agli isostichi si ritrovano casi di isovocalismo. Nel verso 22:

_ _ o _ _ a / _ _ o _ _ a _

Lo stesso schema, con le stesse vocali, si ripete nel verso 26.

Lo spoglio fonetico delle allitterazioni e delle ripetizioni foniche rivela un compatto gioco di disseminazioni che riguardano direttamente il rapporto significato/significante e che stabiliscono una vasta rete di solidarietà iconica.

La consonante che appare con più frequenza è la S¹², che si ripete ben 143 volte. Intanto nel titolo, *Sonatina*, ove l'allitterazione ha una funzione iconica speciale¹³. Lo spoglio va così di seguito: *princeSa*, *eStá*, *triSte*, *princeSa*, *SuSpiroS*, *Se*, *eScapan*, *Su*, *freSa*, *riSa*, *prin-*

¹² La S ha in Dario un valore iconico assai speciale. Cfr. in proposito la sua poesia *Divagación*:

Y sobre el agua sol, el caballero
Lohengrin; y cisne cual si fuese
Un cincelado tímpano viajero
Con su cuello enarcado en forma de S.

Cfr. anche in proposito Noe Jitrik, *op. cit.*, p. 50.

¹³ Sul valore dell'allitterazione nel titolo rinvio a Paolo Valesio, *op. cit.*, pp. 200-201.

ceSa, *eStá*, *Su*, *Silla*, *eStá*, *Su*, *Sonoro*, *vaSo*, *Se*, *deSmaya* (I strofa); *loS*, *pavoS*, *realeS*, *coSaS*, *banaleS*, *veStido*, *princeSa*, *princeSa*, *Siente*, *princeSa*, *perSigue*, *iluSióN* (II strofa); *pienSa*, *acaSo*, *Su*, *Sus*, *ojoS*, *iSlaS*, *laS*, *roSaS*, *fraganteS*, *eS*, *Soberano*, *loS*, *claroS*, *diamanteS*, *orgulloSo*, *laS*, *perlaS* (III strofa); *princeSa*, *roSa*, *Ser*, *Ser*, *maripoSa*, *alaS*, *ligeraS*, *Sol*, *eScala*, *luminoSa*, *Saludar*, *loS*, *lirioS*, *loS*, *verSoS*, *perderSe*, *Sobre* (IV strofa); *eScarлата*, *ciSneS*, *unánimeS*, *eStán*, *triSteS*, *laS*, *floreS*, *loS*, *jazmineS*, *loS*, *nelumboS*, *laS*, *daliaS*, *laS*, *roSaS*, *Sur* (V strofa); *princeSa*, *loS*, *ojoS*, *azuleS*, *eStá*, *preSa*, *SuS*, *oroS*, *eStá*, *preSa*, *Sus*, *tuleS*, *Soberbio*, *loS*, *guardaS*, *cuStodian*, *negroS*, *SuS*, *alabardaS*, *coloSal* (VI strofa); *hipSipila*, *criSáLida*, *princeSa*, *eStá*, *triSte*, *princeSa*, *eStá*, *viSióN*, *roSa*, *exiSte*, *princeSa*, *eStá*, *princeSa*, *eStá*, *triSte*, *máS*, *máS*, *hermoSo* (VII strofa); *princeSa*, *alaS*, *Se*, *eSpada*, *Sin*, *lejoS*, *loS*, *labioS*, *Su*, *beSo* (VIII strofa).

La consonante liquida L appare ben 136 volte.

La, *La*, *Los*, *La*, *eL*, *coLor*, *La*, *páLida*, *tecLado*, *cLave*, *oLvidada*, *flor* (I strofa); *eL*, *puebLa*, *eL*, *Los*, *reaLES*, *ParLanchina*, *La*, *banaleS*, *eL*, *La*, *La*, *La*, *eL*, *cieLo*, *La*, *LibéLuLa*, *iLusión* (II strofa); *eL*, *GoLconda*, *eL*, *La*, *dulzura*, *Luz*, *eL*, *Las*, *isLas*, *Las*, *eL*, *Los*, *cLaros*, *eL*, *Las*, *perLas* (III strofa); *La*, *La*, *goLondrina*, *aLas*, *Ligeras*, *eL*, *cieLo*, *voLar*, *aL*, *soL*, *La*, *escaLa*, *Luminosa*, *saLudar*, *Los*, *Lirios*, *Los*, *eL*, *eL*, *deL* (IV strofa); *eL*, *paLacio*, *La*, *pLata*, *eL*, *haLcón*, *eL*, *escarLata*, *Los*, *eL*, *Lago*, *Las*, *flor*, *La*, *flor*, *La*, *Los*, *Los*, *neLumbos*, *deL*, *Las*, *daLias*, *Las*, *deL* (V strofa); *Los*, *azuLes*, *tuLes*, *La*, *jauLa*, *mármol*, *deL*, *paLacio*, *real*, *eL*, *paLacio*, *vigiLan*, *Los*, *aLabardas*, *LebreL*, *coLosaL* (VI strofa); *hipsipiLa*, *La*, *crisáLida*, *La*, *páLida*, *marfil*, *voLara*, *La*, *La*, *paLida*, *La*, *eL*, *aLba*, *abriL* (VII strofa); *eL*, *aLas*, *eL*, *La*, *La*, *eL*, *eL*, *feLiz*, *Lejos*, *La*, *Los*, *Labios* (VIII strofa).

La consonante vibrante apicale R si ripete 121 volte.

PRincesa, *tRiste*, *tendRá*, *pRincesa*, *suspiRos*, *fResa*, *peRdido*, *Risa*, *peRdido*, *coloR*, *pRincesa*, *oRo*, *sonoRo*, *floR* (I strofa); *jaRdín*, *tRiunfo*, *Reales*, *paRlanchina*, *Rojo*, *piRuetea*, *pRincesa*, *Rie*, *pRincesa*, *pRin-*
cesa, *peRsigue*, *poR*, *oRiente* (II strofa); *pRincipe*, *caRROza*, *aRgentina*, *paRa*, *veR*, *dulzuRa*, *Rey*, *Rosas*, *fRagantes*, *sobeRano*, *claRos*, *oRgul-*
los, *peRlas*, *ORMuz* (III strofa); *pobRe*, *pRincesa*, *Rosa*, *quieRe*, *seR*, *golondRina*, *quieRe*, *seR*, *maRiposa*, *teneR*, *ligeRas*, *volaR*, *iR*, *poR*, *Rayo*, *saludaR*, *liRios*, *veRsos*, *peRdeRse*, *sobRe*, *tRueno*, *maR* (IV strofa); *quieRe*, *Rueca*, *escaRlata*, *azuR*, *tRistes*, *floRes*, *poR*, *floR*, *coRte*, *ORiente*, *noRte*, *Rosas*, *SuR* (V strofa); *pobRecita*, *pRincesa*, *pResa*, *oRos*, *pResa*, *máRmol*, *Real*, *sobeRbio*, *guaRdas*, *negRos*, *alabardaS*, *lebRel*, *dueRme*, *dRagón* (VI strofa); *fueRa*, *cRisáLida*, *pRin-*
cesa, *tRiste*, *pRincesa*, *adoRada*, *oRo*, *Rosa*, *maRfil*, *volaRa*, *tieRRa*, *pRincipe*, *pRincesa*, *pRincesa*, *tRiste*, *bRillante*, *heRmoso*, *abRil* (VII strofa); *pRincesa*, *madRina*, *azoR*, *caballeRo*, *adoRa*, *veRte*, *vencedoR*, *MueRte*, *encendeRte*, *amoR* (VIII strofa).

La consonante nasale N si ripete ben 111 volte, di cui due in posizione privilegiata, nel titolo: soNatiNa.

PriNcesa, teNdrá, priNcesa, escapaN, priNcesa, eN, soNoro, eN, uN, uNa (I strofa); jardíN, triuNfo, ParlaNchiNa, baNAles, bufóN, priNcesa, No, priNcesa, No, sieNte, priNcesa, Oriente, uNa, ilusióN (II strofa); PieNsa, eN, priNcipe, GolcoNda, ChiNa, eN, deteNido, argentiNa, eN, fragaNtes, eN, soberaNo, diamaNtes, eN (III strofa); priNcesa, goloNdriNa, teNer, lumiNosa, uN, coN, eN, vieNto, trueNo (IV strofa); No, Ni, Ni, halcóN, eNcaNtado, Ni, bufóN, Ni, cisNes, uNáNimes, eN, estáN, jazmiNes, Oriente, Nelumbos, Norte, OccideNte (V strofa); priNcesa, eN, eN, eN, vigilaN, custodiaN, cieN, Negros, coN, cieN, uN, No, uN, dragóN (VI strofa); quiéN, priNcesa, priNcesa, visióN, quiéN, doNde, uN, priNcipe, priNcesa, priNcesa, brillaNte (VII strofa); priNcesa, madriNa, eN, coN, eNcamiNa, eN, ciNto, eN, maNo, siN, veNcedor, eNceNderTe, coN (VIII strofa).

La dentale D appare 90 volte: tenDrá, De, De, perDiDo, perDiDo, páliDa, De, muDo, teclaDo, De, olviDaDa, Desmaya (I strofa); De, Dueña, Dice, vestiDo, De, De, De (II strofa); De, De, GolconDa, DeteniDo, De, Dulzura, De, De, De, Diamantes, De, Dueño, De, De (III strofa); De, De, golonDrina, De, saluDar, De, perDerse, Del (IV strofa); De, encantaDo, De, De, De, Del, De, Dalias, Del (V strofa); De, De, Del, guardas, custodian, alabarDas, Duerme, Dragón (VI strofa); Dejó, páliDa, aDoraDa, De, DonDe, páliDa (VII strofa); Dice, haDa, maDrina, espaDa, aDora, De, venceDor, De, encenDerTe, De (VIII strofa).

La consonante dentale T compare in tutto 50 volte: esTá, TrisTe, Tendrá, esTá, esTá, Teclado (I strofa); Triunfo, vesTido, pirueTea, sienTe, Oriente (II strofa); deTenido, argenTina, fraganTes, diamantes (III strofa); Tener, vienTo, Trueno (IV strofa); plaTa, encanTado, escarlata, esTán, TrisTes, corTe, Oriente, NorTe, OccidenTe (V strofa); PobreciTa, esTá, esTá, Tules, cusTodian (VI strofa); esTá, TrisTe, esTá, Tierra, exisTe, esTá, esTá, TrisTe, brillanTe (VII strofa); cinTo, Te, verTe, muerTe, encenderTe (VIII strofa).

Il suono velare K (che in spagnolo si realizza nei gruppi ca-co-cu e que-qui) è presente per ben 49 volte: QUE, esCapan, boCa, QUE, QUE, Color, teClado, Clave (I strofa); Cosas (II strofa); aCaso, GolConda, QUE, Carroza, QUE, Claros (III strofa); boCa, QUIere, QUIere, esCala, Con (IV strofa); QUIere, rueCa, halcón, enCantado, esCarlata, Corte, Occidente (V strofa); QUE, QUE, Custodian, Con, QUE, Colosal (VI strofa); QUIén, QUE, Crisálida, QUIén, QUE, QUE (VII strofa); Calla, Calla, Caballo, Con, aCá, enCamina, Caballero, QUE, QUE, Con (VIII strofa).

La consonante P si ripete per un totale di 48 volte: Princesa, Princesa, susPiros, escaPan, Perdido, Perdido, Princesa, Pálida (I strofa); Puebla, Pavos, Parlanchina, Piruetea, Princesa, Princesa, Princesa, Persigue, Por (II strofa); Piensa, PrínciPe, Para, Perlas (III strofa); Pobre,

Princesa, mariPosa, Por, Perderse (IV strofa); Palacio, Plata, Por (V strofa); Pobrecita, Princesa, Presa, Presa, Palacio, Palacio (VI strofa); hiPsiPila, Princesa, Princesa, Pálida, PrínciPe, Princesa, Pálida, Princesa (VII strofa); Princesa, esPada (VIII strofa).

Il suono della Z (che in spagnolo si realizza anche nei gruppi ce-ci) si riscontra 40 volte: prinCEsa, prinCEsa, prinCEsa (I strofa); diCE, prinCEsa, prinCEsa, prinCEsa, Cielo (II strofa); prinCIpe, carroZa, dulZura, luZ; OrmuZ (III strofa); prinCEsa, Cielo (IV strofa); palaCio, Cisnes, aZur, jaZmines, OcCidente (V strofa); PobreCIta, prinCEsa, aZules, palaCio, palaCio, Cien, Cien (VI strofa); prinCEsa, prinCEsa, prinCIpe, prinCEsa, prinCEsa (VII strofa); prinCEsa, diCE, haCia, CIto, aZor, feliZ, venCEdor, enCEnderte (VIII strofa).

Altre consonanti si ripetono in quantità meno rilevanti: le M 23 volte; le B 22 volte; le V 16 volte, le G 12 volte ecc.

La congiunzione di questo ricco quadro di allitterazioni, parallitterazioni, di allitterazioni semplici, composte, espressive o iconiche¹⁴ che inglobano anche omeototi¹⁵, permette di individuare una serie di segmenti fonetici non solo denotativi, poiché rinviano ad una figura fonetica connotativa e implicata nel significante.

Attorno alla consonante N si raggruppano alcuni segmenti fonetici con disseminazioni del gruppo sillabico AN e NA, che appare 2 volte in sede privilegiata nel titolo — SoNatiNa — e inoltre: escapAN (v. 2), uNA (v. 6) (I strofa); ParLANchiNa (v. 8), baNAles (v. 8); princesA No, princesA No (v. 10), uNA (v. 12) (II strofa); ChiNA (v. 13), argentiNA (v. 14), fragANtes (v. 16), soberANO, diamANtes (v. 17) (III strofa); golon-driNA (v. 20) (IV strofa); yA No (v. 25), encANtado (v. 26), uNANimes (v. 27), estáN (v. 28) (V strofa); vigilAN (v. 34), custodiAN, cieN Alabar-das (v. 35) (VI strofa); visióN Adorada (v. 39) (VII strofa); madriNA (v. 43); coN Alas, encamiNA (v. 44), maNo (v. 45) (VIII strofa).

Foneticamente contiguo al fonema AN-NA sta quello di AM-MA: desMAYA (v. 7), diAMantes (v. 17), MARiposa (v. 20), MAR (v. 24), MÁrmol (v. 33), MARfil (v. 39), MÁs, MÁs (v. 42), MADrina (v. 43), encAMina (v. 44), MANo (v. 45), AMor (v. 48).

Attorno alla N si realizza ancora il gruppo EN-NE: tenDrá (v. 1), EN (v. 4), EN (v. 6) (I strofa); siENte (v. 10), OriENte (v. 11) (II strofa); PiENsa, EN El (v. 13), EN El, detENido, argENtina (v. 14), EN El (v. 16), En El (v. 17), En El (v. 18) (III strofa); TENER (v. 21), EN El (v. 24) (IV strofa); halcón ENcantado, bufóN Escarlata (v. 26); cisNes, EN El

¹⁴ Cfr. per i vari tipi di allitterazione Paolo Valesio, *op. cit.*, pp. 248-249 (per semplice e complessa); p. 232 (per espressiva e iconica); pp. 170-171 (per la parallitterazione, che per Paolo Valesio comprende le consonanti in inizio di parola e addirittura di sillaba).

¹⁵ Per le differenze tra queste due figure rinvio a Paolo Valesio, *op. cit.*, p. 63 e seguenti.

(v. 27, jazmiNEs, OriENTE, NELumbos (v. 29), OccidENTE (v. 30) (V strofa); EN, EN (v. 32), ciEn, NEgros, ciEn (v. 35) (VI strofa); quiEN (v. 37), quiEN (v. 40) (VII strofa); EN, ENcamina (v. 44), EN El, EN (v. 45), vENcedor (v. 47), ENcENderte (v. 48) (VIII strofa).

Il gruppo IN-NI coinvolge nuovamente nella disseminazione il titolo — sonatina — e poi l'altra parola assai privilegiata che è la *princesa* e tutte le iterazioni in cui essa è coinvolta: prINcesa, prINcesa (v. 1), prINcesa (v. 4) (I strofa); jardÍN (v. 7), ParlanchINa (v. 8), prINcesa, prINcesa (v. 10), prINcesa (v. 11) (II strofa); prINcipe, ChINa (v. 13), deteNido, argentINa (v. 14) (III strofa); prINcesa (v. 19), golondrINa (v. 20) (IV strofa); NI (v. 25), NI (v. 26), NI, unáNimes, NI (v. 27), jazmiNEs (v. 29) (V strofa); prINcesa (v. 31) (VI strofa); prINcesa, prINcesa (v. 38), prINcipe (v. 40), prINcesa, prINcesa (v. 41) (VII strofa); prINcesa, madrINa (v. 43), encamINa (v. 44), sIN (v. 46) (VIII strofa).

Per la terza volta il titolo viene coinvolto nei gruppi vocalici che ruotano attorno alla N, e ciò avviene con ON-NO, presente appunto in sONatina, e poi in: sONoro (v. 5) (I strofa); bufÓN (v. 9), NO, NO (v. 10), ilusiÓN (v. 12) (II strofa); GolcONda (v. 13), soberaNO (v. 17) (III strofa); golONdrina (v. 20), lumiNOsa (v. 22), cON (v. 23), trueNO (v. 24) (IV strofa); NO (v. 25), halcÓN, bufÓN (v. 26), NORte (v. 29) (V strofa); cON (v. 35), NO, dragÓN (v. 36) (VI strofa); visiÓN (v. 39), dONde (v. 40) (VII strofa); cON (v. 44), maNO (v. 45), cON (v. 48) (VIII strofa).

Registro, anche se meno significativo, un ultimo gruppo di aggregazioni intorno alla N, quello in UN-NU: eN UN, UNa (v. 6) (I strofa); triUNfo (v. 7), UNa (v. 12) (II strofa); UN (v. 22) (IV strofa); UNánimes (v. 27) (V strofa); UN, UN (v. 36) (VI strofa); UN (v. 40) (VII strofa).

I segmenti sillabici che si disseminano organizzandosi attorno alla S coinvolgono nuovamente il titolo e la parola chiave *princesa*. Il gruppo SO-OS è infatti presente in SONatina e, di seguito, in: LOS suspiROS (v. 2), SONoro (v. 5), vaSO (v. 6) (I strofa); LOS pavOS (v. 7), cOSas (v. 8) (II strofa); acaSO (v. 13), suS Ojos (v. 15), rOSas (v. 16), SOberano (v. 17), LOS clarOS (v. 17), orgULLOSO (v. 18) (III strofa); rOSa (v. 19), maripOSa (v. 20), luminOSa (v. 22), LOS liriOS, verSOS (v. 23), SObre (v. 24) (IV strofa); LOS (v. 27), LOS, LOS nelumbOS (v. 29), rOSas (v. 30) (V strofa); LOS OjOS (v. 31), suS OrOS (v. 32), SOberbio, LOS (v. 34), negROS (v. 35), colOSal (v. 36) (VI strofa); rOSa (v. 39), hermOSO (v. 42) (VII strofa); lejOS (v. 47), LOS labiOS beSO (v. 48) (VIII strofa).

Nel gruppo SI-IS sono coinvolti: trISte (v. 1), rISa (v. 3), entrambi in parallelismo segmentale, ritmico e metrico; ad essi fa eco nel verso 5 Silla, con i quali è in parallelismo segmentale e tonico; la S di «silla» è rinforzata dalla parallitterazione del suo possessivo, Su, anche Siente (v. 10) e perSIGue (v. 11) sono ulteriormente legati al parallelismo di «princesa», che precede e lega entrambi; lo spoglio continua con iluSIÓN (v. 12) (II strofa); Islas (v. 16) (III strofa); cISnes (v. 27), trI-

Stes (v. 28) (V strofa); hipSIpila, crISálida (v. 37), trISte (v. 38), vISIón (v. 39), exISte (v. 40), trISte (v. 41) (VII strofa).

Nello spoglio del gruppo Se-ES viene coinvolta *princesa*, nel verso 1, ripreso immediatamente e specularmente in Está e per epanadiplosi a fine verso princESa; si dissemina nel verso 2: ESCapan, richiamato in clausola in frESa; la stessa situazione speculare del verso 1 si ripete nel 4: princESa Está, quasi un'iperbole fonetica¹⁶, che è ripresa in versi successivi. Il segmento si ripete: Está, dE Su, clavE Sonoro (v. 5), SE dESmaya (v. 6) (I strofa); realES (v. 7), banaLES (v. 8), vESTido (v. 9), princESa, princESa (v. 10), princESa (v. 11) (II strofa); dE Sus (v. 15), fragantES (v. 16), ES (v. 17), diamantES (v. 17) (III strofa); princESa (v. 19), quierE Ser (v. 20), ESCala (v. 22), perderSE (v. 24) (IV strofa); ESCarlata, cISnES, unánimES (v. 27), Están, tristES, florES (v. 28) (V strofa).

Il segmento, nella sua versione paronomastica e parallitterante, riappare intorno a princESa nel verso 31 per essere ripresa, per politoto, nel verso successivo che è particolarmente rilevante per valori iconici e semantici: e qui riappare con lo stesso verbo «está» (che già era ancillare a *princesa* nei versi 1 e 4 e che ancora lo sarà nei versi 38 e 41); avremo così nel verso 32: Está-prESa-Está-prESa-tules; il segmento si ripete, come ho testè accennato, anche nei versi 38 e 41 in pieno statuto di anafora: princESa-Está / princESa-Está; chiudono la lista altre quattro disseminazioni nella strofa VIII: princESa (v. 43)-SE (v. 44)-ESpada (v. 45)-bESo (v. 48).

La parola *princesa* è nuovamente coinvolta nella disseminazione del segmento SA-AS creando un ulteriore motivo di compattezza fonologica con tutte le relazioni riscontrate nel gruppo SE-ES e questa relazione si gioca nella persistenza del fonema ESA, con tutte le sue varianti paronomastiche: princESA, princESA (v. 1), frESA (v. 2), rISA (v. 3), princESA (v. 4), vaSO (v. 6), olvidada Se (v. 6) (I strofa); cOSAS (v. 8), princESA, princESA (v. 10), princESA (v. 11) (II strofa); acASo (v. 13), IAS, ISIAS, IAS (v. 16), IAS perlAS (v. 18) (III strofa); princESA, rOSA (v. 19), maripOSA (v. 20), alAS, ligerAS (v. 21), luminOSA (v. 22), SALudar (v. 23) (IV strofa); rOSAS (v. 30) (V strofa); princESA (v. 31), prESA, prESA (v. 32), guardAS (v. 34), alabardAS (v. 35), colOSal (v. 36) (VI strofa); crISálida (v. 37), princESA, princESA (v. 38), rOSA (v. 39), princESA, princESA (v. 41), mÁS (v. 42) (VII strofa); princESA (v. 43), alAS (v. 44), adora Sin (v. 46) (VIII strofa).

Il segmento SU-US ha una disseminazione meno rilevante, tuttavia si inserisce nel quadro della compattezza e della omogeneità della S: SUSpiros, SU (v. 2), SU (v. 4), SU (v. 5) (I strofa); ilUSión (v. 12) (II strofa); SU (v. 14), SUS (v. 15) (III strofa); SUR (v. 30) (V strofa); SUS, SUS (v. 32), cUSTodian, SUS (v. 35) (VI strofa).

¹⁶ Cfr. in proposito Dámaso Alonso, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Il Mulino, Bologna 1965, pp. 175-176.

Lo spoglio dei segmenti legati alla R mette in luce un'ulteriore rete di solidarietà fonetica, che coinvolge ancora la parola *princesa* e soprattutto la figura che da essa si diparte. Il gruppo IR-RI è presente con un'alitterazione trimembre fin dal verso 1, con quella ripresa iconica su tRIste che è luogo fonologico privilegiato per un rinvio semantico di cui parlerò. Avremo così: pRIncesa, tRIste, pRIncesa (v. 1), suspIRos (v. 2), RIsa (v. 3), pRIncesa (v. 4) (I strofa); tRIunfo (v. 7), pIRuetea (v. 9), pRIncesa, RÍe, pRIncesa (v. 10), pRIncesa, oRIente (v. 11) (II strofa); pRÍncipe (v. 13) (III strofa); pRIncesa (v. 19), golondRIIna, maRIposa (v. 20), IR (v. 22), IIRios (v. 23) (IV strofa); tRIstes (v. 28), oRIente (v. 29) (V strofa); pRIncesa (v. 31) (VI strofa); cRIválida (v. 37), pRIncesa, tRIste, pRIncesa (v. 38), pRÍncipe (v. 40), pRIncesa, pRIncesa, tRIste (v. 41), bRILLante, AbRRil (v. 42) (VII strofa); pRIncesa, madRIIna (v. 43) (VIII strofa).

Il gruppo OR-RO si ritrova in numerose sedi e chiude iconicamente in sede privilegiata la poesia con la parola amOR; suspiROs (v. 2), color (v. 3), ORO (v. 4), sonORO (v. 5), flOR (v. 6) (I strofa); ROjo (v. 9), nO Rie (v. 10), pOR ORiente (v. 11) (II strofa); carROza (v. 14), ROSas (v. 16), claROs (v. 17), ORgulloso, ORmuz (v. 18), (III strofa); ROsa (v. 19), pOR (v. 22) (IV strofa); flORes, flOR, cORte (v. 28), ORiente, NORte (v. 29), ROSas (v. 30) (V strofa); OROs (v. 32), negROS (v. 35) (VI strofa); adORada, ORO, ROsa (v. 39) (VII strofa); azOR (v. 45), caballeRO, adORA (v. 46), vencedOR (v. 47), amOR (v. 48) (VIII strofa).

Passo al gruppo AR-RA: tendrÁ (v. 1); lA Risa (v. 3) (I strofa); jARdín (v. 7), PARlanchina (v. 8) (II strofa); cARroza, ARGentina (v. 14), pARA, dulzuRA (v. 15), fRagantes (v. 16), sobERano, clARos (v. 17) (III strofa); maRIposa (v. 20), ligeRAS, volAR (v. 21), iR Al, RAYo (v. 22), saludAR A (v. 23), mAR (v. 24) (IV strofa); escARlata (v. 26) (V strofa); mÁRmol (v. 33), guARdas (v. 34), alabARdas (v. 35), dRAGón (v. 36) (VI strofa); fueRA (v. 37), adoRada, maRfil (v. 39), volARA tierRA (v. 40) (VII strofa); adoRA (v. 46) (VIII strofa).

Col segmento ER-RE si realizza un incontro con la figura ESA (già evidenziata), e ciò avviene in pRESA (v. 32); in un modo variato l'incontro si realizza pure in RISA (v. 3), maRIpOSA (v. 20), nelle varie ROSA presenti in più versi, ecc. Eccone lo spoglio: fREsa (v. 2), pERdido, pERdido (v. 3) (I strofa); REales (v. 7), dE Rojo (v. 9), pERsigue (v. 11) (II strofa); vER (v. 15), REy (v. 16), sobERano (v. 17), pERlas (v. 18) (III strofa); pobRE, dE Rosa (v. 19), quiERE sER, quiERE sER (v. 20), tenER, ligERas (v. 21), vERSos (v. 23), pERdERse, sobRE (v. 24) (IV strofa); quiERE (v. 25), floREs (v. 28) (V strofa), pobREcita (v. 31), pREsa, pREsa (v. 32), REal (v. 33), sobERbio (v. 34), leBREl, duERme (v. 36) (VI strofa); fuERA (v. 37), tiERra (v. 40), hERmoso (v. 42) (VII strofa); caballeRO, vERte (v. 46), MuERte (v. 47), encenderTE (v. 48) (VIII strofa).

Meno rilevante il segmento RU-UR: piRUetea (v. 9) (II strofa); dulzURA (v. 15) (III strofa); tRUeno (v. 24) (IV strofa); RUEca (v. 25), azUR (v. 27), sUR (v. 30) (V strofa).

Lo spoglio dei segmenti legati alla L permette di rilevare il ripetersi di alcune figure fonetiche: il gruppo CLA in teCLAdo e CLAVE (v. 5); il gruppo LAS isLAS-LAS rosAS (v. 16); il gruppo LA nel gioco speculare del verso 12, LA libéluLA, che si ripete nel verso 22: LA escaLA; nella strofa IV il gruppo si amplia nella figura ALA: tendrÁ LA (v. 1), ALAs (v. 21), escaLA (v. 22): qui e altrove i giochi sulla liquida L sono, in qualche modo, iconici di tutto l'ideario del volo, richiamato in più parti. Il gruppo ALA si ripete nei versi 25, 33 e 34 con pALAcio, ALAbardas (v. 35), ed è disseminato anche nella sua variante ILA (e per anagramma in ALI): pÁLIda (v. 4), lA Libélula (v. 12) (in questo verso si assiste ad un'ulteriore variazione vocalica sul tema con LA LibélULA, ILUción; dALÍas (v. 30); vigILAn (v. 34); hipsipILA-crisÁLIda (v. 37), dove il segmento si ripete a chiasmo in posizione di clausola in entrambi gli emistichi; pÁLIda (vv. 4, 38 e 41). Ulteriori variazioni della «silhouette» fonica si ritrovano un po' ovunque: tendrÁ LA (v. 1); perdido LA (v. 3); puebLA EL, reALEs (v. 7); ParlanchinA LA-banALEs (v. 8); ciELO (v. 11); dE LUz (v. 15); dE LAs - dE LAs (v. 16); dE LOs (v. 17); dE LAs (v. 18); dE LA (v. 19); gOLONdrina (v. 20); sALUdar A LOs (v. 23); EL LAgO (v. 27); nELUmbos (v. 29); dE LOs - azULEs (v. 31); tULEs (v. 32); jaULA (v. 33); cOLOsal (v. 36); vOLara (v. 40); EL ALba (v. 42); EL hAda (v. 43); cintO LA - EL Azor (v. 45); FELIz (v. 46); dE LEjos - dE LA (v. 47); encendertE LOs (v. 48). Infine particolarmente irradiato è il segmento CA nei versi 43-44 dove iconicamente sottolinea l'apostrofe dell'*hada* e del suo eloquio visionario-affettivo:

v. 43: CALLa, CALLa, princesa / dice el hada madrina;
v. 44: en CABallo COon alas / hacia aCA se enCAMina

A questo irradiazione del gruppo corrisponde quello a eco (ulteriore tratto iconico, come se fosse il riflettersi dell'aiuto della fata) della tonica *a* nei versi 43-45: *calla, calla, hada, caballo, alas, acá, espada, mano*. Nei versi 43-44 si attua un perfetto parallelismo degli accenti di terza proprio nella tonica *a*.

4. Il congiungimento di questa vasta e compatta rete fonetica ha un peso che va oltre la compattezza omonimica e omofonica, oltre il livello fonologico denotativo. Le allitterazioni sono tratti espressivi che «possono evocare direttamente certe caratteristiche del *signatum*, cioè del contenuto semantico denotativo...»¹⁷. La disseminazione dei segmenti in *Sonatina* va oltre lo statuto dell'allitterazione, ossia lo amplia coinvolgendo l'anafora, la paronomasia e costruendo una figura fonetica che si dissemina in tutte le strofe, che ha una motivazione espressiva¹⁸. Le equivalenze fonetiche, come sostiene Jakobson, hanno

¹⁷ L'affermazione è di Paolo Valesio, *op. cit.*, p. 231.

¹⁸ Sulla «motivazione fonetica», cfr. Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 142.

il fine di mettere in luce equivalenze semantiche, producono senso; sono, come affermerebbe Stefano Agosti¹⁹: «l'espansione dei significati al di là delle frontiere stabilite dai significanti, espansione che comporta interferenze, sovrapposizioni, congiunzioni dei significati medesimi».

La rete fonetica di *Sonatica* dissemina una serie di figure che trovano un punto di aggregazione, sia sul versante del significante che su quello del significato, nella parola *princesa* e nelle sue mutazioni paronomastiche e anagrammatiche. In *princesa* trova rimando e coerenza tutta la propagazione dei segmenti collegati alla N, alla S, (presenti anche nel titolo) e alla R, per cui il verso 1 ha questo schema di lettura:

la pRINCESA Está tRISte... Qué tENDrÁ la pRINCESA

il verso 2:

LOS SUSpiROS se ESCapAN de SU boca de fRESA

vi sono versi interi i cui fonemi sono quasi interamente coinvolti nel gioco dei rimandi; è il caso, in sede assai privilegiata, del v. 32:

Está pRESA EN SUS OROS, Está pRESA EN SUS tuLES

Talvolta i nuclei fonici racchiusi in *princesa* si saldano alla rete dei rimandi con la figura del paragramma (spesso imperfetto): è il caso di PRInCESA e PERSIgue nei versi 10-11 (già in parallelismo sintattico e ritmico); di PobRE PRInCESA del v. 19, cui fa eco il ben più consistente PobREClTA PRInCESA del v. 31. Il caso più emblematico sta invece nel verso successivo, cioè ancora il 32 ove la parola PRESA è paragramma di PRInCESA che è «catturata» nella propria prigionia grafica da PRESA: PR(inc)ESA; PRESA possiede qui tutto lo statuto immanente e iconico che dà Saussure²⁰ del paragramma, infatti non solo riassume in sé la figura fonetica, ma anche la struttura profonda della lirica; è denotazione e connotazione al contempo: è denotazione dello schema fonetico di tutta la lirica e soprattutto della protagonista *princesa*, ma è anche connotazione del senso profondo della lirica. *Princesa* è triplicemente «prigioniera» di PRESA: per la struttura grafica, per quella fonetica e per quella profonda. PRESA contiene l'archifonema²¹, il fantasma²² del significante e del significato. Essa è la parola-chiave che riassume lo

¹⁹ In *Il testo poetico. Teoria e pratiche di analisi*, Rizzoli, Milano 1972, pp. 50-51.

²⁰ Cfr. J. Starobinski, *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, in «Mercur de France», Paris, febbraio 1964, pp. 243-262, cfr. pure J. Kristeva, *Pour une sémiologie des paragrammes*, in «Tel Quel», 29, 1967, pp. 53-75.

²¹ Cfr. Marcello Pagnini, *Semiosi*, Il Mulino, Bologna 1988, p. 175 e seguenti.

²² Per il concetto di «fantasma» rinvio a G. Contini, *Dagli «Ossi di seppia» alle «Occasioni»*, in *Esercizi di lettura*, Firenze 1947, p. 89 e seguenti; Stefano Agosti, *op. cit.*, p. 36 e seguenti.

spettro dei significati fonetici che si irradiano dalla prima all'ultima strofa, là dove l'archifonema coinvolge e ingloba in sé alcune parole emblematiche e privilegiate semanticamente: è il caso di vERTE (v. 46), MuERTE (v. 47) e encendERTE (v. 48), tutte solidali con PRESA (e a monte con *princesa*) per il vincolo RE-ER; è lo stesso vincolo che coinvolge anche caballERo e, nella variante RO, ancora caballeRO, adORa, vencedOR, amOR. Vi è di più: in questi versi finali, già di per sé importanti poiché si realizza l'eloquio onirico e mitico della «fabula» di *Sonatina*, due parole hanno un valore metaforico capitale; sono *vencedor* e *encenderte*. Sono parole che portano le qualità dell'eroe della «fabula», cioè l'immortalità (*vencedor*) e l'amore (*encenderte*). Ebbene, queste due parole sono solidali con l'archifonema (e a monte con *princesa*) non solo col vincolo dei segmenti legati alla R, ma anche per i vincoli del segmento EN (vENcedor-ENcENDerte) e del segmento CE - venCEDor-enCEnderte). Tutta la compattezza ritmico-fonetica rinvia ad una dinamica soprasedimentale che è disseminazione del «senso», è portatrice di messaggi formali e informali²³.

5. La disseminazione fonetica chiama in causa la complessa architettura di ripetizioni della lirica, che si può leggere come un articolato gioco di rinvii iterativi; essi rispondono alla fondamentale istanza della somiglianza e implicitamente dell'isomorfismo che sottosta a *Sonatina*. L'archifonema si muove e si genera seguendo il principio della *derivatio*²⁴ e ad essa sono da ascrivere morfologicamente i vari segmenti (mentre semanticamente sono da ricondurre all'archifonema). Così la *derivatio* sovrintende alle mutazioni del gruppo ESA-ISA-OSA, che è propagato ovunque. Molte di queste propagazioni danno luogo alla paronomasia²⁵, il cui statuto richiede il bisticcio di senso: è il caso di *fresa/risa* (versi 2 e 3) e di molte parole in clausola come *crisá-*

²³ Cfr. Stefano Agosti, *op. cit.*, p. 39 e seguenti (soprattutto a p. 49).

²⁴ Per lo statuto della *derivatio* rinvio a Paolo Valesio, *op. cit.*, p. 44 e soprattutto pp. 50-54, là dove essa è esaurientemente studiata in rapporto alla paronomasia e all'anafora. Sostanzialmente la *derivatio* è «un'anafora di morfemi... e implica sempre la ripetizione di una parte della parola» (*ibidem*, p. 50). Per i vari tipi di *derivatio* rinvio a Fernando Lázaro Carreter, *op. cit.*, pp. 133-134 (alla voce «derivación»). Angelo Marchese parla solo di «annominazione», che è una figura che non contempla la ripresa di un semplice segmento come avviene nella *derivatio* vera e propria (in *Dizionario di Retorica e Stilistica*, Mondadori, Milano 1984, p. 22). Cfr. pure Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969, pp. 150-151 (sotto «Figura etymologica»). Rinvio a questi manuali per la derivazione delle figure retoriche che citerò nel seguito dell'articolo. A questo quadro di riferimenti è da aggiungere il manuale di Henri Morier (*op. cit.*), quello di Bice Garavelli Mortara (*Manuale di Retorica*, Bompiani, Milano 1989), il *Trattato dell'argomentazione* di Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (Einaudi, Torino 1989) e Gruppo µ, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Bompiani, Milano 1980.

²⁵ Cfr. Paolo Valesio, *op. cit.*, là dove differenzia la paronomasia dalle altre figure di ripetizione, soprattutto alla p. 49 e seguenti. In modo specifico alle pp. 51-52, là dove il tratto distintivo della paronomasia è il bisticcio di senso. La paronomasia ingloba la *derivatio* anzi è una *derivatio* con bisticcio di senso.

lida/pálida (versi 37 e 38) e *verte/muerte* (versi 46 e 47), ove la paronomasia si basa sull'isofonia²⁶.

Diverso il caso di *princesa/presa* che è piuttosto un paragramma basato su una *derivatio* anaforica²⁷. La parola *princesa* si ripete secondo lo statuto dell'epifora o di poliptoto solo apparente (infatti nella ripetizione non v'è mutazione di funzione sintattica). Altre ripetizioni come quella di *presa* (v. 32) e di *vaga* (v. 12) possono essere lette come una diffusa epanalessi. Queste ripetizioni sono coinvolte in una figura retorica di struttura più ampia che è l'anafora²⁸. Attorno a questa figura si muove tutto un climax²⁹ dell'istanza iterativa ritmica e fonetica e della libido vocatica del poeta; un'anafora ne produce un'altra e così di seguito, in un gioco di rimbalzi veramente molto articolato e variato, tanto da coinvolgere altre figure di ripetizione contigue all'anafora stessa. Il principio che sovrintende il loro rimbalzo è la correlazione.

Il punto di partenza è ancora una volta la *princesa*:

la princesa está triste	(v. 1)
la princesa está pálida	(v. 4)
la princesa no ríe	(v. 10)
la princesa no siente	(v. 10)
la princesa persigue	(v. 11)
la pobre princesa	(v. 19)
Pobrecita princesa	(v. 31)
La princesa está triste	(v. 38)
la princesa está pálida	(v. 41)
La princesa está triste	(v. 41)

Molti di questi versi in anafore parallelistiche sono echi perfetti di altri: è il caso dell'1 e 4, richiamati ad eco nel 38 e 41, vere e proprie sedi di specularità anaforica, ritmica e fonetica. Dall'anafora del verso 1 se ne dipartono altre due, quelle del verso 3:

que ha perdido la risa;
que ha perdido el color.

Nella strofa III si realizza una diversa struttura anaforica giocata su una relazione disgiuntiva:

²⁶ Sulla apofonia e isofonia nella paronomasia rinvio a Bice Garavelli Mortara, *op. cit.*, pp. 208-209.

²⁷ Per la *derivatio* anaforica («mutamento morfologico concernente la flessione») e l'anafora derivativa («cambiamento formale ma con un mutamento di funzione grammaticale») rinvio a Paolo Valesio, *op. cit.*, p. 50.

²⁸ Intendo per anafora la ripetizione di parole con o senza la stessa struttura morfologica e sintattica (cfr. Paolo Valesio, *op. cit.*, pp. 108-109).

²⁹ Anafora e climax come progressione semantica si trovano spesso conglobate (in Bice Mortara Garavelli, *op. cit.*, pp. 201-202).

Piensa acaso EN EL príncipe	(v. 13)
O EN EL que ha detenido	(v. 14)
O EN EL rey de las islas / DE LAS	(v. 16)
O EN EL que es soberano / DE LOS	(v. 17)
O EN EL dueño orgulloso / DE LAS	(v. 18)

Nella strofa IV un'evidentissima anafora nello stesso verso, il 20:

quiere ser golondrina
quiere ser mariposa

Nella strofa V l'anafora è sulla correlazione negativa:

Ya NO quiere el palacio	(v. 25)
NI la rueda de plata	(v. 25)
NI el halcón encantado	(v. 26)
NI el bufón escarlata	(v. 26)
NI los cisnes unánimes	(v. 27)

Nella strofa VI è anaforico tutto il verso 32 che si ripete sullo stesso schema del verso 20 (ma anche del 10, del 4, del 3, del 38, del 41):

Está presa en sus oros
está presa en sus tules

Iterazioni anaforiche di minor rilievo nei versi 37 e 39: *oh-oh* e 44-45: *en-en el-en la*.

Nel verso I l'anafora produce un'epifora e un'epanadiplosi con quel rimbalzo di *princesa* all'inizio e in fine verso, in un gioco molto vicino addirittura alla *simploche*³⁰. La ripetizione della parola *princesa* nel verso 1, nel 10, nel 38 e nel 41 dà luogo ad un'altra figura di ripetizioni che è l'epanalessi³¹ a cui in fondo fanno capo tutte le altre disseminazioni di *princesa* compresa la variante maschile (*príncipe*) del verso 13. Un caso di antanaclasi³² si trova al verso 12 con la sfumatura semantica che, con valenze diaforiche, differenzia la ripetizione di *vaga* (applicato a *libélula*, *vaga* significa «senza direzione precisa»; applicato a *ilusión* significa «incerta, non definita»). Di anadiplosi imperfetta si tratta nei versi 33 e 34 con la ripetizione della

³⁰ Per questa figura di unione tra anafora e epifora rinvio a Bice Mortara Garavelli, *op. cit.*, p. 205.

³¹ Seguo la definizione di Angelo Marchese (*op. cit.*, pp. 98-99), cioè di una ripetizione di parole dopo un certo intervallo. Bice Mortara Garavelli (*op. cit.*, pp. 191-192), seguendo il Lausberg (*op. cit.*, pp. 133-136), vedi sotto *geminatio* lo accomuna praticamente all'epizeusi. Entrambi ammettono un'interposizione tra la ripetizione di parole. H. Morier (*op. cit.*, pp. 161-162) ingloba nell'epanalessi anche l'epanadiplosi.

³² Cfr. Gruppo μ , *op. cit.*, pp. 185-187.

parola *palacio* che (quasi) chiude il verso 33 e riapre il 34. Questa articolata architettura di ripetizioni variate include anche un caso di epizeusi³³ al verso 43, con la ripetizione senza intervallo di *Calla, calla*: ripetizione che è iconica dell'apostrofe e dell'eloquio visionario-affettivo dell'*hada madrina*, a cui corrisponde una ripresa ritmico timbrica, con l'accento in 1^a e 3^a giocato tutto sul parallelismo del *ca*.

L'anafora in *Sonatina* acquisisce veramente la forma³⁴ di una struttura-tipo della ripetizione, lo schema entro il quale si muove tutto il moto della ricorrenza, che è uno degli artifici del parallelismo. Il parallelismo, come ha dimostrato tra gli altri Jakobson³⁵, è un principio che dilaga, dai versi coinvolti, a tutto il contesto. Così l'anafora ricorrente di *princesa* si inserisce nel parallelismo isovocalico e isosillabico dei versi 10 e 11 e anche (con la variante *príncipe*) in quello dei versi 13-14 e ancora in quello dei versi 4-5-6.

6. Parallelistico e speculare è il gioco degli isocoli che investe molte delle anafore citate. V'è isocolon in tutte le anafore legate alla parola *princesa*: in quasi tutte si ripete lo schema: articolo-sostantivo-verbo = *la princesa está...* Nel primo emistichio del verso 1 siamo di fronte a un tetracolon, ripreso perfettamente nel primo emistichio del verso 4; la stessa figura si ripete nell'eco incrociata di questi due versi: eco che sta nei versi 38 e 41 ove (in ognuno di essi) si ritrova un doppio tetracolon nei due isostichi; l'unica variante in questo perfetto parallelismo, che ingloba anche un omoteleuto invertito, è il chiasmo degli aggettivi *triste* e *pálida*. Tra i versi 1, 4, 38, 41 si ripete ben sei volte lo schema articolo-sostantivo-verbo-aggettivo, con un climax di eloquio enumerativo veramente fuori del comune:

- v. 1 La princesa está triste
- v. 4 La princesa está pálida
- v. 38 La princesa está triste, la princesa está pálida
- v. 41 La princesa está pálida, la princesa está triste

La stessa sequenza a contrappunto tonico, leggermente modificata, è riscontrabile nel verso 10 ove, nello stesso verso, si hanno due tetracoli in due isostichi con lo schema: articolo-sostantivo-negazione-verbo. Lievemente variato, lo schema si ripropone nel verso immediatamente suc-

³³ Cfr. Angelo Marchese, *op. cit.*, p. 104.

³⁴ Sull'ampliamento del concetto di anafora intesa come «struttura-modello» della ripetizione cfr. Bice Mortara Garavelli, *op. cit.*, pp. 205-206.

³⁵ In *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 181-218; e Jakobson, *Poetica e poesia*, Einaudi, Torino 1985, in particolare il saggio «Il parallelismo grammaticale e il suo aspetto russo», specialmente pp. 287-288. Sul parallelismo cfr. pure Nicolas Ruwet, «Parallelismi e deviazioni in poesia», in *Lingua, discorso, società*, Pratiche editrice, Parma 1979. Per lo studio del parallelismo nell'ambito della poesia modernista rinvio a Fabio Jurado Valencia, *Paralelismos y equivalencias en «Una noche» de Silva*, in «Forma y Función», n. 4, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 1989, pp. 47-69.

cessivo (11), con un tricolon (e qui il quadro dei parallelismi è ancora più intersecato, poiché siamo in una sede di isovocalismo isoritmico):

- v. 10 La princesa no ríe, la princesa no siente
- v. 11 la princesa persigue

Da *princesa*, nucleo generatore della enumerazione parallelistica e correlativa, dipendono altri isocoli, soprattutto nella strofa I e VII: ben tre coppie in ogni strofa (vv. 1, 3, 4 nella strofa I; vv. 38, 41, 42 nella strofa VII). Parallelisticamente e sintatticamente dipendente da *princesa* è il verso 3, nei cui isostichi si realizza un pentacolon con lo schema: congiunzione-ausiliare-verbo-articolo-sostantivo:

que ha perdido la risa, / que ha perdido el color

Alla stessa istanza si rifà il tricolon dei due isostichi del v. 20, con lo schema: verbo reggente-infinito-sostantivo:

quiere ser golondrina, quiere ser mariposa

Al medesimo impulso generativo risponde il pentacolon degli isostichi del v. 32 (già segnato da altre importanti ricorrenze). Lo schema è: ausiliare-verbo-preposizione-aggettivo-sostantivo:

está presa en sus oros, está presa en sus tules

Tetracolon si riscontra nel v. 29, nei due isostichi con lo schema articolo-sostantivo-preposizione-sostantivo (l'unica leggera variante sta nella preposizione che nel primo emistichio è semplice mentre nel secondo è articolata):

los jazmines de Oriente, los nelumbos del Norte

lo stesso schema, a eco, è ribadito nel verso successivo, col tetracolon

y las rosas del Sur

Lo schema si ripete imperfettamente anche nel tetracolon dei due isostichi del v. 42: comparativo-aggettivo-congiunzione-sostantivo (con la variante dell'articolo nel primo emistichio):

más brillante que el alba, más hermoso que Abril

Una variante anche nel pentacolon³⁶ degli isostichi del verso 45 ove

³⁶ Per gli isocoli plurimembri rinvio a Lausberg, *op. cit.*, pp. 184 e seguenti. Cfr. pure Bice Mortara Garavelli, *op. cit.*, p. 232 e seguenti.

gli articoli determinativi *el, la* sono disposti a chiasmo di significato col seguente schema: preposizione-articolo-sostantivo-articolo-sostantivo:

en el cinto la espada y en la mano el azor

Molti di questi isocolon sono parti sintatticamente autonome, il che rende ancora più evidente il principio generale della correlazione: essi, cioè, rispondono allo statuto della *subiunctio*³⁷ (nei versi 10, 11, 20, 32, 38, 41); altri sono subordinati e non autonomi sintatticamente, si muovono secondo lo statuto della dialloga e rientrano nella *adiunctio* (nei versi 3, 29, 42, 45). In tutti i casi, accanto ad una variazione di singoli membri e di parti dei vari isocoli, si registra una sostanziale uniformità di senso e di significato: cioè è più una *interpretatio* che una *disiunctio*³⁸. Siamo di fronte ad un'amplificazione del significato, ad una specie di enfasi ripetitiva nella stessa direzione semantica, siamo in un fenomeno che rientra nella figura dell'accumulazione³⁹.

7. In una logica di corrispondenze di inversioni simmetriche, di corrispondenze di correlazioni, di giochi di parallelismi (anche se inversi e incrociati) sta il chiasmo. Il chiasmo rappresenta nel complesso incastro di rinvii di *Sonatina* un'ulteriore variante di specularità che risponde alla fondamentale istanza dell'isomorfismo. Un primo chiasmo si riscontra al v. 5 con l'inversione della sequenza sintattica aggettivo-sostantivo, resa ancora più sottile dalla specularità del segmento fonico CLA (che è disposto in parallelismo baciato):

mudo el teCLAdo / de su CLAVE sonoro

³⁷ Per la *subiunctio* e la *adiunctio* rinvio a Lausberg (*op. cit.*, pp. 189-190). Entrambe le figure sono viste dallo studioso come inerenti «significati totalmente differenti»; resta da chiarire se si parla di significati morfologici o semantici. In *Sonatina* siamo di fronte a «significati» morfologicamente differenti perché *la princesa está pálida* è diverso da *la princesa está triste*; tuttavia semanticamente essi sono simili. Ho usato le due figure nell'accezione più generale data da Bice Mortara Garavelli (*op. cit.*, p. 233) cioè *subiunctio* come frase sintatticamente autonoma e *adiunctio* quando sussiste una frase non autonoma sintatticamente.

³⁸ Cfr. Lausberg, *op. cit.*, p. 188 e seguenti. Se ci si attiene ai significati morfologici siamo nella *interpretatio*. Mortara Garavelli (*op. cit.*, p. 233) parla di *disiunctio* in caso di sinonimia di membri, che è sostanzialmente quanto avviene in *Sonatina*. Lázaro Carreter (*op. cit.*, p. 244) parla di *interpretatio* come «amplificación que consiste en reiterar con otras palabras lo que acaba de decirse».

Ciò che conta, senza sofismi di parole, è l'effetto di questa figura. Qui siamo di fronte a similitudine di significato con membri e corpi di parole diversi. Privilegio il senso della *interpretatio* in quanto è amplificazione di significato.

³⁹ Cfr. Lausberg, *op. cit.*, p. 189 e seguenti. In qualche modo l'accumulazione è una figura di enfasi: cfr. in tale senso Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris 1977, p. 361 e seguenti (sotto «conglobation»). Per le implicazioni dell'accumulazione con la dialloga cfr. Mortara Garavelli, *op. cit.*, p. 217.

Il chiasmo del v. 12, basato sull'inversione della sequenza sostantivo-aggettivo, si regge sul parallelismo baciato dello stesso aggettivo *vaga* (che, come ulteriore intersecazione, è coinvolto nella figura dell'antanaclasi):

la libélula vaga / de una vaga ilusión

V'è un chiasmo pure al v. 21 con l'inversione della sequenza infinito-sostantivo:

tener alas ligeras / bajo el cielo volar

Il v. 30 raccoglie un chiasmo piccolo con l'inversione della sequenza complemento di specificazione-sostantivo, ma è inserito in un chiasmo grande⁴⁰ in rapporto al verso precedente che è sede di un tetracolon. La prima parte dell'isostichio del v. 29 è in chiasmo con la prima parte dell'isostichio del v. 30; gli isostichi secondi di entrambi i versi sono in parallelismo perfetto essendo tetracoli. La sequenza dei due versi è di questo tipo:

verso 29: A a b / a b B los jazmines de Oriente/los nelumbos del Norte

verso 30: C b a / a b D de Occidente las dalias/y las rosas del Sur

Gli isostichi A, B, D sono tutti tetracoli e sono tutti in chiasmo con l'isostichio C che qui rappresenta la variante nella perfetta corrispondenza quadripartita dei due versi, nei quali si corrispondono le quattro stagioni temporali e quattro classi di fiori (nel chiasmo degli isostichi A e C da notare la corrispondenza quadripartita dei due versi, nei quali si corrispondono le quattro stagioni temporali e quattro classi di fiori (nel chiasmo degli isostichi A e C da notare la corrispondenza del segmento ENTE in «OriENTE» e «OccidENTE»).

Anche il chiasmo grande si registra nella corrispondenza dei versi 38 e 41 dove i quattro isostichi in *subiunctio* si incrociano con la mutazione d'aggettivo secondo lo schema:

a / b
b / a

L'incrocio di queste due coppie di tetracoli in chiasmo è ancora più evidente poiché i due enunciati si inseriscono nel discorso narrativo della strofa VII come due eloqui di cantilena che sono eco dei versi 1 e 4. Esse sono un'intersecazione e il richiamo di una seconda voce narrativa che si muove all'interno della strofa in modo autonomo: così la voce del filo narrativo segue i versi 37, 39, 40, 42, mentre la cantilena della 2^a voce di richiamo (in eco e archifonemico) salta dai versi 1 al 4 al 38 e al 41. Un'ulteriore ed estrema corrispondenza si realizza

⁴⁰ Cfr. Bice Mortara Garavelli, *op. cit.*, p. 248.

in questa strofa VII ove nella voce I e precisamente al verso 40 appare un *príncipe*, iconicamente portato in terra dalla *crisálida* del verso 37. Ebbene, questo *príncipe*-eroe (già richiamato mitologicamente nel verso 13) si oppone e «corrisponde» nello sfolgorio del verso 41 ai tristi pallori della *princesa* dei versi 38 e 41. Di più, è proprio dal verso 40, quasi chiamato in causa dagli echi «tristopallidi» della *princesa* che si genera la figura di pensiero dell'adynaton, legata al *príncipe*, che si identifica nel verso successivo con il *feliz caballero* (v. 46). Questo eroe-salvatore apparso nel verso 40 come uno straniamento, irradia la sua presenza al pari di un'intensificazione poetica. Questa intensificazione, in un climax di atmosfera da adynaton, raggiunge il massimo della tensione emblematica dell'impossibile nella strofa VIII. Qui le qualità dell'eroe (ampliate già nel verso 44 con l'adynaton di quel paradossale *caballo con alas*) si realizzano nei suoi due capitali poteri, quello sulla morte (attuato sulla vetta del vero e proprio adynaton che è rappresentato nel secondo isostichio del verso 47 con *vencedor de la muerte*) e quello sull'amore (attuato nell'iperbole del primo isostichio del verso 48 *a encenderte los labios*).

Al movimento dell'inversione che è una variante del parallelismo (variante che in qualche modo rompe i rischi della monotonia simmetrica) sono da ascrivere, accanto ai chiasmi, altre figure. È il caso della ipallage del verso 6 dove *olvidada* è attribuito a *vaso* anziché a *flor*. Una ipallage anche al verso 22 dove *luminosa* è attribuito a *escala* anziché a *rayo*. Due le anastrofi una al verso 5 (*está mudo el teclado*) dove l'inversione dell'ordine corrente è dovuta al gioco chiasmatico; un'altra più nascosta al verso 7 dove l'inversione crea un gioco di soggetti molto vicino all'ipallage: infatti il senso della frase vuole il soggetto in *triunfo de pavos reales*; l'inversione anastrofica fa sì che il soggetto sembri *el jardín*. Infine un ulteriore gioco di parallelismo (in questo caso asimmetrico) è la diagonalità dei soggetti nei versi 7, 8, 9: *el jardín* (in posizione iniziale nel v. 7); *dueña* (in posizione mediana nel v. 8); *bufón* (in posizione finale nel v. 9).

8. Il principio generale su cui si regge *Sonatina* è l'accumulazione e l'amplificazione che si realizza nell'istanza dell'isomorfismo, del parallelismo, delle corrispondenze, degli echi simmetrici, delle simmetrie a chiasmo.

Al principio dell'amplificazione sono da ricondurre tutti gli artifici del gusto decorativista di *Sonatina*: decorativismo che rientra nei canoni estetici del modernismo. L'ornamento non è un semplice discorso di quantità ma è, come afferma V. Florescu⁴¹, «un'amplificazione,

⁴¹ In *La retorica nel suo sviluppo storico*, Il Mulino, Bologna 1960, p. 40. Cfr. in proposito anche Giovanni Bottiroli, *Retorica della creatività*, Paravia, Torino 1987, soprattutto il capitolo «Ornamento opzionale e ornamento strutturale. Verso la strategia», pp. 26-30;

giacché l'*ornatus verborum* s'aggiunge al *pondus rerum* per ingrandirlo approfondendolo: *amplificare rem ornando*». Esiste una corrispondenza tra i languori e i capricci della *princesa*, l'ambiente in cui vive e il decorativismo con cui è descritta. Tutto è in simmetria con l'animo e l'eros languido della *princesa*, tutto è un'amplificazione di essa.

Ad una poetica dell'artificio, dell'ornamento prezioso e dell'amplificazione sottosta la struttura del senso dei vari versi. La prima parte di ogni verso ha una corrispondenza di vario tipo nella seconda parte. È come se vi fosse un'eco tra i due isostichi di ogni verso. È un'ulteriore dimostrazione della potenzialità combinatoria e di corrispondenze di *Sonatina*. È come se due voci dialogassero a eco. La relazione tra questa dimensione dialogica è ora interrogativa ora correlativa, ora attributivo-genitiva, ora avversativa. È interrogativa nel fondamentale verso 1 ove la prima voce afferma *La princesa está triste*, le risponde dialogicamente a eco come una seconda voce *¿Qué tendrá la princesa?*. Da questa prima relazione interrogativa si dipartono altri echi e corrispondenze. Al primo enunciato del verso 1 *La princesa está triste* fa eco il fatto che ha perso il sorriso (*que ha perdido la risa*), che non ride più (*La princesa no ríe*); d'altro canto, il *que ha perdido el color* (v. 3), non è che una eco emblematica del pallore della principessa, puntualmente annunciato nel verso successivo *La princesa está pálida*.

La relazione dialogica è correlativa e si realizza in tutti i casi di parallelismo e di isocoli: così nel verso 3 alla prima frase *que ha perdido la risa* risponde a eco la seconda voce *que ha perdido el color*; questa stessa correlazione regge gli echi interni dei versi 10-20-29-30-32-38-41-42-45.

La relazione attributivo-genitiva è legata ad una vera e propria iperbole determinativa⁴² e registra quasi 20 frasi tutte rette dall'attributivo *de*: in questo caso l'eco della seconda voce apporta l'arricchimento determinativo all'enunciato della prima voce: così avviene nel verso 2 ove a *Los suspiros se escapan* corrisponde la determinazione *de su boca de fresa*. A questo stesso tipo di relazione rispondono gli echi dei versi 5-7-12-13 e, in parallelismo, i versi 16-17-18 e ancora il 19-31-33. Ad una relazione dialogica avversativa⁴³ rispondono gli echi dei versi 25-26; ad un disegno avversativo è da ascrivere l'intera strofa III con i rimbalzi dei versi 14-16-17-18.

Di gusto decorativista è la scelta di vocaboli rari e raffinati e l'atmosfera di evasione diffusa nella lirica, emblemi tutti del decadenti-

a p. 28 afferma: «ornamento come valore strutturale, cioè strategico: l'ornamento come scelta di un procedimento per la costruzione del testo. Così l'*elocutio* diventa, da un lato, teoria della produzione e, dall'altro, teoria dell'interpretazione testuale».

⁴² Sulla funzione determinativa cfr. Jean Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, Il Mulino, Bologna 1974, p. 147 e seguenti; per la contigua funzione predicativa, *ibidem*, p. 121 e seguenti.

⁴³ Questa relazione è evidenziata anche da Helmut Hatzfeld, *art. cit.*, p. 260.

smo. *Sonatina* è quasi un'enciclopedia⁴⁴ di animali, che vanno da quelli reali: *pavos*, *libélula*, *golondrina*, *mariposa*, *halcón*, *cisnes*, *lebrél*, *hipsipila*, *azor*; a quelli mitologici, come il *dragón*, e il *caballo con alas*, emblema dell'ippogrifo. Poi vengono i fiori: *lirios*, *jazmines*, *nelumbos*, *dalias* e *rosas* (che appare più di una volta). Poi gli oggetti preziosi e i materiali: *silla de oro*, *clave sonoro*⁴⁵, *carroza argentina*, *diamantes*, *perlas*, *rueca de plata*, *tules*, *mármol*, *alabardas*, *oro*, *marfil*. Infine le persone, che oltre alla *princesa* sono: il *príncipe* (che appare nel v. 13 e nel v. 40), *l'hada madrina* e il *bufón escarlata* distrazione ludica (contro la *tristeza*) e di colore vivace (contro *pálida*). La preziosità delle scelte lessicali si intona perfettamente con l'ideario di corte in cui è descritta la *princesa*: una corte di richiamo e di gusto medievale e a tratti di gusto modernista. Il gusto modernista si esprime, oltre che nel lessico e nella musicalità di stampo galante-verlainiano, soprattutto nella poetica dell'esangue e del sensuale, che è la nota dominante delle pulsioni della *princesa* ma anche del desiderio d'evasione. L'evasione si esplicita in modo netto sia negli enunciati di utopia della strofa IV: la *princesa* vuole essere come un uccello (vv. 20-21), vuole essere come un raggio di sole (v. 22), vuole essere poeta (v. 23), vuole essere come un'onda (v. 24), sia negli enunciati di capriccio dei versi 25-26-27, sia nel costante riferimento a cose stravaganti e lontane o esotiche. Evocazioni esotiche si ritrovano nei vv. 11-13-16-17-18-29 in un crescendo di riferimenti nei versi di chiusura della strofa III. Esotico è anche il riferimento allegorico alla *hipsipila*⁴⁶.

A questa poetica dell'artificio decorativista sono da ricondurre sia la massiccia presenza della struttura determinativa e specificativa già descritta, sia l'uso dell'epiteto ridondante⁴⁷, che appare più volte: *libélula vaga* (v. 12), *rosas fragantes* (v. 16), *claros diamantes* (v. 17), *alas ligeras* (v. 21), *más brillante que el alba* (v. 42), *más hermoso que Abril* (v. 42) e *feliz caballero* (v. 46), ove *caballero*, date le premesse con cui è annunciato, non può che essere *feliz* (e dare felicità). A questa stessa istanza ornativa sono da ascrivere alcune figure quali la sinestesia del verso 15 (*dulzura de luz*) e la perifrasi del verso 2 (*boca de fresa*), 19 (*boca de rosa*), 28 (*flor de la corte*).

9. L'architettura concettuale della lirica si muove anch'essa su

⁴⁴ Sull'eclettismo enciclopedico dei riferimenti dariani cfr. Alberto Julián Pérez, *La Enciclopedia poética de Rubén Darío*, in «Revista Iberoamericana», n. 146-147, genn. 1989, pp. 329-338.

⁴⁵ Su Darío e gli strumenti musicali cfr. Emilia León Domínguez, *Los instrumentos musicales en la obra poética de Rubén Darío*, in «Anales de Literatura Hispanoamericana», n. 15, Madrid 1986, pp. 255-270.

⁴⁶ Sull'ipsipila come farfalla esotica cfr. J.B. Trend, *Lorca and the Spanish Poetic Tradition*, Oxford 1956, pp. 51-53.

⁴⁷ Cfr. in proposito Jean Cohen, *op. cit.*, p. 150 e anche Pierre Fontanier, *op. cit.*, pp. 324-326.

dinamiche di corrispondenza. Esiste una dinamica duale tra realtà e desiderio, tra il *no ser* e il *querer ser*⁴⁸; la realtà predomina nelle strofe I-II-V-VI e il desiderio nella II-III-IV-VII, mentre nella strofa VIII le due entità si ricongiungono e si realizzano. Le intersezioni di realtà e desiderio cui corrisponde la tristezza (per la realtà) e la speranza (desiderio)⁴⁹ sono assai più insinuate di quanto non avvenga nella distribuzione delle strofe che ho appena fatto: dietro di esse si muove una dialettica del mito⁵⁰. In questo quadro di intersezioni si muovono dualmente i piani della descrizione e quelli della narrazione, entrambi calati in un'atmosfera semi-mitica e regale. Il piano descrittivo risponde ad un gusto del dettaglio e del raro in un ideario ora modernista esangue ora medievale cortigiano.

Sul piano narrativo la lirica ricorda certi strambotti medievali con principesse prigioniere, buffoni di corte, palazzi splendidi, sparpieri e fate. L'intreccio narrativo della lirica, visto con questo ascendente medievaleggiante, si può far risalire allo statuto della fiaba. Così è possibile applicare a *Sonatina* le sequenze della fiaba di Propp⁵¹ o quelle rivisitate da Claude Bremond⁵² sull'onda di Propp. Lo schema, seguendo la proposta di Bremond⁵³ avrebbe questa articolazione:

ENIGMA	Verso 1	(¿Qué tendrá la princesa?)
↓		
INDAGINE	Versi 2-12	(descrizione degli indizi d'ambiente)
↓		
ESAME DEI DATI		
↓		
ELABORAZIONE DI UNA TESI	Versi 13-30	(enumerazione di ciò che la <i>princesa</i> vuole o non vuole)
↓		
IPOTESI VERIFICATA	Versi 31-42	(sono un supplemento di indagine, una verifica ulteriore dello stato di ipotesi)
↓		
ENIGMA DELUCIDATO	Versi 43-48	(con l'intervento dell' <i>hada</i> e del <i>feliz caballero</i> e la «risoluzione» del problema).

⁴⁸ Cfr. in proposito Salvador Aguado-Andrent, *Por el mundo poético de Rubén Darío*, Ed. Universitaria, Guatemala, 1966, pp. 247 e seguenti. Per il critico guatemalteco tutta la lirica ruota attorno a questa dinamica oppositiva.

⁴⁹ H. Hatzfeld, *art. cit.*, p. 260, parla invece di «sextetos de tristeza (1, 3, 4) y los de esperanza (2, 5, 6)», senza spiegare lo spartiacque seguito per operare questa divisione.

⁵⁰ Sulle implicazioni del mito nei simboli modernisti rinvio a Giovanni Allegra, *Il regno interiore. Premesse e sembianti del modernissimo in Spagna*, Jaca Book, Milano 1982; soprattutto il cap. terzo «Germi romantici del simbolismo. Miti e sottomiti», pp. 67-97.

⁵¹ Cfr. *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966.

⁵² Cfr. *Logica del racconto*, Bompiani, Milano 1977, il cap. I: «Il retaggio del Propp», pp. 9-46.

⁵³ *op. cit.*, pp. 32-33.

Forse non tutte le funzioni rientrano a dovere nella sequenza e altre se ne possono inserire come «intervento del potere magico» (rappresentato dall'*hada*) e «ruolo dell'eroe» (*feliz caballero*) che incede secondo le strategie retoriche dell'*adynaton*, con un corteggio di denotatori fonetici e con indiscutibili attributi eroici come la vittoria sulla morte e l'amore. Di più, l'eroe ha tutti gli attributi salvifici che non ha la *princesa*:

LA PRINCESA

EL CABALLERO

está triste	→	è feliz
está pálida	→	llega a... «encenderte» los labios
tener alas ligeras... volar	→	se encamina... en «caballo con alas»
está presa	→	en el cinto la espada (dunque è liberatore)
(vari enunciati di evasione lontano)	→	llega de lejos

Il *feliz caballero* è risolutore e liberatore di due fondamentali mali della *princesa*. Il primo è quello di essere prigioniera in senso letterale in un *palacio real*, in consonanza con un ideario di fiaba medioevale. Il secondo è quello di essere prigioniera in senso figurato della sua psiche, in consonanza con l'ideario modernista-decadente della nevrosi⁵⁴ da abulia. Entrambe queste letture trovano coerenza nella parola *presa*, cifra assoluta sia del significato letterale sia del significante fonetico che proprio su *presa* racchiude il suo archifonema. *Presa* è il «mot-clé», connotatore del «senso» del significato e del significante.

10. La ricerca delle fonti di *Sonatina* riporta alla fiaba di impianto medioevale. Lo rileva già Arturo Marasso⁵⁵ nel 1934, quando fa risalire il tema alla poesia provenzale, a Jaufré Rudel e a un commento fatto da Darío ai *Fabliaux* di Bédier; dello stesso parere è Hatzfeld⁵⁶ e Alberto Forcadas⁵⁷ che rinvia al *Romancero*. Francisco López Estrada, che è studioso di Darío e del Medio Evo⁵⁸, pare privilegiare una lettura medioevale, mescolata a visioni pre-raffaellite con riferi-

⁵⁴ A questo stesso ideario appartiene la poesia di Julián del Casal che porta proprio il titolo *Neurosis*. Cfr. in proposito Giuliano Soria, *Una lectura de «Neurosis» de Julián del Casal*, in «Caribana», n. 1, Bulzoni, Roma 1990, pp. 25-39.

⁵⁵ In *Rubén Darío y creación poética*, Kapelutz, Buenos Aires 1934, pp. 54-55. Marasso vede nel *caballero* dell'ultima strofa un richiamo all'Orlando di Ariosto, *ibidem*, p. 15 e seguenti.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 263.

⁵⁷ In *El Romancero español, Lope de Vega, Góngora y Quevedo y sus posibles resonancias en «Sonatina» de Rubén Darío*, in «Quaderni Ibero-Americani», n. 41, Torino 1972, pp. 1-6. Qui il motivo del *caballero* è fatto risalire al «Romance del Conde Arnaldo».

⁵⁸ Cfr. *Rubén Darío y la Edad Media. Una perspectiva poco conocida sobre la vida y obra del escritor*, Ed. Planeta, Barcelona 1971.

menti a Rossetti⁵⁹. Nigel Glendinning⁶⁰ mette in relazione la lirica con il mito di Psiche, e con le teorie di Wagner⁶¹ sul mito. Una tesi assai stravagante è quella di Guillermo Díaz-Plaja⁶² che vorrebbe *Sonatina* come descrizione della corte dell'imperatore romano Eliogabalo.

Sonatina si muove in un territorio di ambiguità⁶³ non solo nell'attribuzione delle fonti, ma anche ambiguità tra una interpretazione sensuale e una spirituale, tra una lettura pittorica e una musicale. L'ambiguità è una scelta poetica che lascia spazio al trionfo e alla magnificenza della forma, della musicalità, delle corrispondenze, dei parallelismi, dell'amplificazione. Nel microcosmo di 48 versi si cela un macrocosmo formale. Forse dietro *Sonatina* qualcuno vorrà leggersi l'archetipo e l'enigma di un mito⁶⁴ mentre forse non è che «el deseo íntimo, la melancolía ansiosa (...) por fin la esperanza» come affermò Darío stesso⁶⁵. Il trionfo del suono sulla struttura, della bellezza formale sull'impegno didascalico. Il trionfo dell'emblema intatto⁶⁶. Della *melancolía ansiosa*.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 131-133. Nelle pagine seguenti López Estrada paragona *Sonatina* ad un'altra poesia di «Prosas Profanas», cioè *El Reino Interior* vista come stilizzazione di Botticelli e del preraffaellismo. Entrambe sono interpretazioni che privilegiano una visione «pittorica» di Darío.

⁶⁰ In *En torno a «Sonatina»*, «Cuadernos del Sur», n. 11, Bahía Blanca 1971, pp. 165-174. Lo studioso traccia i rapporti tra *Sonatina* e altre liriche di Darío quali *El palacio del sol*, *Cuentos de la sonrisa de la princesa Diamantina* e *El Reino Interior*.

⁶¹ *Ibidem*, p. 170 e 174. Su Wagner e Darío cfr. José Agustín Balseiro, *Seis estudios sobre Rubén Darío*, Madrid 1967, soprattutto il cap. II. Su Wagner e il modernismo cfr. Giovanni Allegra, *op. cit.*, pp. 81-84.

⁶² In *Rubén Darío*, Sociedad General, Barcelona 1930.

⁶³ Sottolineato anche da Nigel Glendinning, *op. cit.*, p. 166.

⁶⁴ Su Darío, il simbolo e l'enigma cfr. Jaime Giordano, «Darío a la luz del simbolismo», in *El Simbolismo*, a cura di Olivio Jiménez, Taurus, Madrid 1979, pp. 126-159. Sul problema generale della poetica dariana cfr. Laura Rosana Scarano, *Perspectiva, fundamentos y alcances de la cuestión de «la función de la poesía» en la obra de Rubén Darío*, in «Anales de literatura hispanoamericana», n. 16, Madrid 1987, pp. 323-338.

⁶⁵ in *Historia de mis libros*, ed. cit.

⁶⁶ Il motivo della *princesa* come emblema ritorna più volte in Darío e riappare lacerato (e con evidente allusione a *Sonatina*) in *Canción de otoño en primavera* (in «Cantos de vida y esperanza») ove recita:

En vano busqué a la princesa
que estaba triste de esperar.
La vida es dura. Amarga y pesa.
¡Ya no hay princesa que cantar!

Su traiettoria spirituale nelle opere dariane cfr. Giuseppe Bellini, «Significado y permanencia de Rubén Darío» in *De amor, magia y angustia. Ensayos sobre literatura centroamericana*, Bulzoni, Roma 1988, pp. 7-22, in particolare il riferimento alla *Canción* a p. 18.

MARIAROSARIA SPINETTI

IL «FUGIT TEMPUS» TRA LE FAMILIARI
E I RERUM VULGARIIUM FRAGMENTA DEL PETRARCA

I rapporti tematico-stilistici fra le *Epistole* e i *Rerum vulgarium fragmenta* del Petrarca costituiscono l'oggetto di una ricerca di gruppo*, che si articola, al suo interno, in varie sezioni. Il presente lavoro si colloca nell'ambito di tale ricerca quale prima fase dell'indagine critica che si svolgerà secondo piani differenziati, e come proposta di un eventuale modello da adottare nella trattazione dell'intera complessa materia. La scelta dell'argomento, in questo stadio iniziale, è caduta sulla prima lettera del XXIV libro delle *Familiari* in cui il Petrarca, rivolgendosi all'amico Philippe de Cabassole, vescovo di Cavaillon, parla dell'«inextimabilis fuga» del tempo.

Quello del «fugit tempus», di palese ascendenza virgiliana, è certo un motivo scontato nell'opera petrarchesca, ma qui, nell'epistola che apre l'ultimo libro delle *Familiari* ove sono notoriamente raccolte le lettere *Antiquis illustrioribus*, autentica testimonianza della dedizione del Petrarca ai grandi scrittori dell'antichità, esso sembra ricevere una sua compiuta sistemazione, una sorta di *summa* in cui ricorrono tutte le gradazioni del tema. La Familiare XXIV 1, diretta al Cabassole, richiama apertamente la Familiare I 3 in cui il Petrarca parla a Raimondo Superano (Soprano), dottore in diritto canonico, della instabilità della giovinezza e del rapido correre della vita:

«Denique, ut breviter concludam, scio me ascendere ut descendam, vivere ut are-scam, ut senescam adolescere, vivere ut moriar».

Il Petrarca pone quindi ad apertura e chiusura del suo *corpus* epistolare il tema della fugacità del tempo ad indicare come esso investa l'intera problematica petrarchesca fino a raggiungere nella Familiare XXIV 1, appunto, la sua espressione culminante.

Trent'anni prima (la Familiare XXIV 1 è del 1360, seguendo la

* Si tratta di un gruppo di lavoro promosso e coordinato dalla prof. M. Simonelli, ordinario di Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Istituto Universitario Orientale.

datazione fissata da Wilkins), Petrarca scriveva a Raimondo Superano sulla fugacità della vita allora solamente avvertita, un presentimento che lasciava increduli i compagni dell'età giovanile e che, successivamente, si sarebbe rivelato nella sua schiacciante verità:

«ingenue professus sum cepisse me iam tunc orientis vite fugam cursumque cognoscere»¹.

Trent'anni dopo, infatti, — «ut etas furtim labitur!»² — Petrarca, nella lettera al Cabassole, riconosce di aver scritto il vero:

«Nunc autem miror quidem sed, fateor, verum scripsi» (F XXIV 1,3)

L'esperienza di vita e di cultura petrarchesca trova dunque la sua formulazione; nell'arco di un trentennio il presagio si traduce in certezza, l'unica che l'uomo, nel suo esistere, possiede, e dal riconoscere la brevità della vita giunge alla meditazione sulla ineluttabilità della morte. La problematica assunta all'esordio delle *Familiari* si dispiega nel corso dei ventiquattro libri in una vasta gamma di accenti fino a siglare, nel libro conclusivo, non solo la personale vicenda biografica, ma l'intenso, profondo significato che la conoscenza degli scrittori antichi ha esercitato, fin dai tempi della giovinezza, sulla visione esistenziale del Petrarca. Si tratta di una esperienza culturale di chiara risonanza, sotto certi aspetti esaltante, laddove la lezione dei sapienti diviene documento di un singolare destino. È un portare alla luce quel «quidquid absconditum» che il Nostro rinveniva nelle massime latine fissate per sempre nella memoria, è la scoperta dell'antichità e del suo insegnamento esemplare. Sono proprio le sentenze «ex quibus eliciebam», afferma il Petrarca,

et supra etatem ruminabam presentem futurumque illico statum meum» (F XXIV 1,9).

Il poeta trae dunque il senso del suo stato presente e futuro dalla voce dei maestri mediante la quale riesce a sperimentare quanto egli stesso presagiva: «quod suspicabar experior»; ora sa e vede:

«Ego hec, que olim opinabar, scio et video» (XXIV 1,15).

La parola dei saggi diviene vita vissuta, segno tangibile dell'uomo smarrito dinanzi alla precarietà del reale, alla sua incessante mutevolezza, travolto dall'inarrestabile fuga del tempo. E il «fugit tempus»

¹ F. Petrarca, *Le Familiari* XXIV 1,3, in vol. IV (libri XX-XXIV), Sansoni, Firenze 1942.

² Ivi, XXIV 1,1, cit. I numeri del libro, dell'epistola e del paragrafo saranno trascritti, in parentesi tonda, accanto ai brani citati.

connota il cammino umano e letterario del Petrarca assumendo caratteri peculiari. La Familiare XXIV 1, presa in esame, rappresenta, come si è già accennato, la silloge di questo motivo sparso non solo nell'epistolario, ma nell'intera opera petrarchesca. Essa, sul filo del gioco memoriale tipico della scrittura petrarchesca, si apre sul fluido rapporto passato («Ante hos triginta annos») / presente («Nunc autem...»), laddove, quest'ultimo, conferma le intuizioni, i presagi del primo.

«Quodsi illa etate verum fuit, quid nunc putas, quando quod presagiebam accidit?» (XXIV 1,4).

L'affermazione di essere giunto a una conoscenza consapevole di quanto opinava («quod opinabar scio») ritorna assiduamente nell'epistola XXIV 1, come a segnare il «punto d'arrivo» di un processo umano e culturale mutuato dallo studio degli antichi. Pur essendo in un'età floridissima, come riferisce al Cabassole, Petrarca leggeva già in Orazio dell'incedere della vecchiaia e in Giovenale dello scorrere veloce della giovinezza, e, senza lasciarsi abbagliare dall'artificio verbale, ne coglieva il «quid aliud illic abditum»:

«Hec et his similia legebam, non, ut mos etatis est illius, soli inhians grammaticæ et verborum artificio, sed nescio quid aliud illic abditum intelligens» (XXIV 1,5).

Ascoltava dalla «divina bocca» di Virgilio l'irreparabilità del tempo della vita; da Ovidio che nulla è più veloce degli anni e delle ore. Seneca lo ammoniva che tutto corre con il correre del tempo e di continuo muta, Cicerone che il tempo vola. Sono questi i maestri sicuramente più influenti sulla formazione petrarchesca, con i quali è riuscito a stabilire un assiduo prezioso colloquio che va ad inserirsi nella importante operazione culturale eseguita dal Petrarca nei confronti della lettura degli *auctores*. Quello del Petrarca è un rinnovamento operato soprattutto in solitudine e silenzio; all'amico Philippe scrive infatti di essere stato abbandonato dai compagni, poiché quanto per loro era «certum et immensum» a lui sembrava «exiguum atque ambiguum» (XXIV 1,17. Da osservare la posizione di chiasmo degli aggettivi, che vuole accentuare il senso della inattività della vita). Sovente quindi si è visto solo («sepe me solum circumspectans»), costretto a rifugiarsi nella rocca del silenzio (...in arcem silentii confugeram). Si ripropone così nella XXIV 1, accanto al tema dominante della fugacità del tempo, quello della solitudine che tanta parte occupa nella poetica petrarchesca, e che, per la sua importanza, merita un esame specifico non attuabile in questa sede. Mi limito, pertanto, semplicemente a rilevarlo.

Riprendendo l'argomento precedente, va detto come il Nostro, certo dell'irrimediabile caducità dell'esistenza, affermi di essere vissuto senza speranza alcuna; di più fortunato gli è accaduto ciò che non ha sperato, forse perché imparasse a non sperare («Ita quicquid fortu-

natus accidit, ... non speranti accidit; siquid interdum animosius speravi, credo ut sperare dedicerem, non accidit», XXIV 1,18).

Da vecchio ormai, conscio del celere perire della vita, ampiamente attestato dalla sua stessa esperienza, dal suo iter letterario (ancora richiama il «quod opinabar scio»), pensa che la vera speranza vada proiettata in qualcosa di virtuoso, che trascenda l'immanente, il terreno, al quale, nonostante tutto, non riesce a sottrarsi. Conclude la lettera invitando l'amico a disprezzare insieme con lui la brevità della vita e tollerare l'inevitabile fato («mecum ad contemptum vite brevis et inevitabilis fati tolerantiam accingaris», XXIV 1,31). Lo invita a tendere verso l'alto («ad alta nitentibus»), sebbene stretti nelle angustie («inter angustias inclusis»). Interessante, dunque, questa Familiare XXIV I che fa, per così dire, il punto della meditazione petrarchesca sul rapido fluire della giovinezza e il sopraggiungere ineluttabile della vecchiaia e della morte.

Si può segnalare, pur sinteticamente, come alla concezione del tempo si associ quella dello spazio, secondo una direzione psicologica di matrice agostiniana. In Petrarca, tuttavia, la progressione spazio-tempo finisce col rivestire caratteri empirici; all'immagine escatologica si accompagna, fin quasi a scazarla, per il predominio del contingente, quella della quotidianità che rimarca i limiti dell'uomo e del suo farsi nella storia.

Si coglie nel Petrarca una fisicità del tempo e dello spazio ove la mente e il corpo si uniscono e delimitano.

«Memento potius, queso, non quam longe sis corpore — quamvis, quid longinquum videri potest in hac puncti unius brevitate, cuius nos homines vix integram particulam incolimus? — sed esse in tua potestate ut animo et cogitationibus presens sis» (F II 6,10)³.

Tale proposizione ci riconduce altresì a quel cerchio presenza/assenza emblematico dell'universo lirico del Petrarca e che trova in Laura la sua perfetta esplicazione.

Tempo-morte → amore-morte → vita-morte è la sequenza, a mio avviso, attraverso la quale si sdipana il 'nodo' esistenziale del Petrarca.

Per quanto riguarda la «visio mortis», va precisato che in Petrarca assume caratteri particolari; diviene un'immagine prettamente sogget-

³ F VII 12,9: «...et quicquid in amicitia dulce vel sanctum est, quod in spatioso evo alii solent, nos explicuimus in angusto»; F VIII 4,31: «quanta tamen amentia est, quod iustis in spatiis et ex commodo fieri potest, inter angustias differre»; F X 5,13: «Habes, frater, quantum in tam brevi temporis spatio tamque arcto verborum ambito licuit, tres illas vias famosissimas...»; F XXIII 5,13: «sapientum vero nec iniuste querimonie nec inania vota sunt, ut quibus persuasum sit felicem fieri non vite spatio sed merito».

tiva, personale. Il poeta ha paura della morte; come individuo che si esamina, non più annullato in una dimensione teocentrica, guarda alla morte con spavento, allo scorrere del tempo con angoscia. «Il Petrarca approfondisce ed esaspera quel senso del fuggire del tempo di giorno in giorno, di ora in ora... poiché non c'è spazio di tempo, per quanto piccolo, di cui egli non avverta con angoscia il dileguare»⁴.

Esiste pertanto un imprescindibile legame fra il tempo e la morte, scandito secondo un ritmo diurno, incalzante:

«Sentio singulos dies horasque et momenta me ad ultimum urgere; quotidie ad mortem eo... quotidie morior» (XXIV 1,13).

Presente, in questo passo, il richiamo a Seneca, quando esorta il discepolo Lucilio ad apprezzare il valore del tempo, comprendendo di morire un po' ogni giorno:

«Quem mihi dabis, qui aliquod pretium temporis ponat, qui diem aestimet, qui intellegat se cotidie mori?»⁵.

La brevità della vita, la fuga inesorabile del tempo recano con sé l'immagine della morte, una visione che diviene, come si è detto, in Petrarca, drammatica, perfino ossessiva. Mi sovviene, a questo punto, il ricordo di quelle pagine del *Secretum* in cui il Petrarca rende con estrema efficacia il disfacimento fisico del corpo, la sua tragica consunzione, poiché non basta percepire il suono della parola morte, ma bisogna fermarsi più a lungo,

«atque acerrima meditazione singula morientium membra percurrere; et extremis quidem iam argentibus media torreret et importuno sudore diffluere, illa pulsari, vitalem spiritum mortis vicinitate lentescere. Ad hec defessos natantesque oculos, obtutum lacrimosum, contractam frontem liventemque, labantes genas, luridos dentes, rigentes atque acutas nares, spumantia labia, torpentem squamosamque linguam, aridum palatum, fatigatum caput, hanelum pectus...»⁶.

Se il tema del disfacimento del corpo è tipico delle prose latine, quello della fuga del tempo strettamente connesso alla «visio mortis» percorre tutte le *Rime*.

Certo l'amore per Laura e il motivo della terraneità sempre incombente rendono nei *R.V.F.* angoscioso il «fugit tempus» e la conseguente presenza della morte. I termini del rapporto sono chiaramente complementari:

⁴ U. Bosco, *Il senso della labilità*, in *F. Petrarca*, Laterza, Bari 1961, p. 64.

⁵ Seneca, *Ad Lucilium*, I,1 in Seneca, *La brevità della vita*, a cura di A. Traina, Loescher, Torino 1973, p. 54. Cfr. pure S. Paolo, I Ai Cor., 15,31.

⁶ F. Petrarca, *Secretum*, in *Opere latine (Classici italiani)*, vol. I, UTET, Torino 1977, p. 82.

«Omnis amor impatiens more, festinationis appetens; nec ulla tanta celeritas est, que non tarditas sit amanti» (F VIII 4,1).

I temo di cangiar pria volto e chiome
che con vera pietà mi mostri gli occhi
l'idolo mio, scolpito in vivo lauro (C, 30, v. 25-27);

già per etate il mio desir non varia
ben temo il viver breve che n'avanza (C, 168, vv. 13-14).

A questo punto del lavoro, analizzata la F XXIV I, in riferimento all'argomento che stiamo studiando, ritengo necessario guardare, secondo un criterio più tecnico, il «fugit tempus» nel rapporto fra le *Familiari* e i *Rerum vulgarium fragmenta*. Va subito sottolineato che nelle *Familiari* il «fugit tempus» è considerato dal Petrarca in relazione soprattutto agli studi, alla cura dell'animo, alla virtù, alle quali cose, nel procedere degli anni, il poeta si affretta a dedicarsi con zelo crescente, poiché incalzato dalla indomabile corsa del tempo.

«Sed redeo ad inceptum et precipuam illam studiorum curam... ego in hac divitias meas, in hac honores voluptatesque reposui. Quod propositum nec puero defuit, nisi quod tum lentus ex commodo quasi matutinis ibam horis, nunc gradum quasi pulsus ingemino, versa ad occasum die, memorque quantarum rerum fundamenta iecerim, festino» (F XXI 12,32-33).

Petrarca, facendo suo il motivo di Seneca di impiegare bene il tempo e di apprezzarne il valore, sollecita ripetutamente a frenare i desideri, allontanandosi dalla concupiscenza, a scuotersi dalla pigrizia, a saper attendere la vecchiaia.

Seneca, ormai vecchio, raccomanda al discepolo Lucilio:

«Ita fac, mi Lucili, vindica te tibi, et tempus, quod adhuc aut auferebatur aut subripiatur aut excidebat, collige et serva. Persuade tibi hoc sis esse, ut scribo: quaedam tempora eripiuntur nobis, quaedam subducuntur, quaedam effluunt. Turpissima tamen est iactura, quae per negligentiam fit. Et si volueris attendere, maxima pars vitae elabitur male agentibus, magna nihil agentibus, tota vita aliud agentibus...»⁷.

Il Nostro ribadisce:

«Equidem aut omnino nichil calleo aut nisi iam viri sumus, nunquam erimus. Nemo nobis blandiatur, nemo nos iuventutis appellatione decipiat; non sumus decrepiti, esto; ne senes simus; at profecto nec pueri. Tempus est puerilia relinquendi. Tempus est inquam? esset utinam, nec transiisset! sed michi crede, transivit, et magna iam ex parte post tergum est. Sed et aliquid reliqui esse non infitior; id ne pari segnitie dilabatur celeriter occurrendum est...» (F VIII 4,9-10).

Petrarca esorta dunque a non perdere il tempo, considerando quanto sia prezioso e inestimabile:

⁷ Seneca, *Ad Lucilium*, I, 1-3, in *La brevità della vita*, cit., p. 54.

«Noveram caros dies, inextimabiles non noveram; audite me, pueri, quibus integra est etas, inextimabile tempus est» (F XVI 11,4)⁸.

Tutto è commisurato dunque alla brevità della vita, alla sua celerità:

«sed unus semper est vite cursus isque celerrimus» (F XXI 12,2).

E ancora:

«Brevis est equidem in primis vita et fugacissimum vite tempus» (F IV 12,30).

La *vita brevis* diviene pertanto uno degli assiomi presenti nelle *Familiari*, sia sotto il profilo contenutistico sia sotto quello linguistico. A tale proposito, ricordando che l'oggetto della nostra indagine è il rapporto tematico-stilistico fra le *Epistole* e i *Rerum vulgarium fragmenta*, mi sembra opportuno evidenziare che, mentre nelle *Familiari* il Nostro si serve prevalentemente dell'aggettivo o del sostantivo per connotare il discorso, nella raccolta volgare effettua sovente la sostituzione di essi col verbo allo scopo di imprimere maggior dinamismo ai versi e privilegiare così l'azione.

«e tutto quel per che nel viver breve
non rinresco a me stesso, anzi mi glorio» (C, 131, v. 12-13)

«ben temo il viver breve che n'avanza» (C, 168, v. 14)

«fa in questo breve e fraile viver mio» (C, 191, v. 4)

«che pochi ho visto in questo viver breve» (C, 238, v. 2)

La *vita brevis* delle *Familiari* è qui diventata il «viver breve» in virtù della sostituzione del sostantivo col verbo, mentre, altrove, il latino traduce il volgare:

«Perché la vita è breve» (C, 71, v. 1)

«Ora la vita breve e il loco e il tempo» (C, 192, v. 34)

«in questa breve mia vita mortale!» (C, 263, v. 4)

Nelle *Familiari* troviamo:

«vicit recordatio vite brevis» (F I 1,7)

«brevis est enim hominum vita» (F II 1,27)

«quod ante est, vita promittit brevis volatilis et incerta» (F X 5,20)

«Ceterum hoc adversus variam instabilemque fortunam vite brevis auxilium, optandum votis inconcussa felicitatis nomen optantibus» (F XVII 3,31)

⁸ F XXI 12,10: «Totum in ipsius temporis dispensatione consistit».

«cum omnium mortalium sit brevis, tum brevissima principum vita est» (F XXIII 2,14)

«tempus fugax et non rediens, fortuna instabilis, vita brevis» (F XXIII 21,8)

La schedatura comparativa fra le *Familiari* e il *Canzoniere* ci aiuta a capire quindi quale sia l'attenzione prestata dal Nostro al tema del «fugit tempus» e quali siano i sintagmi attraverso i quali lo rende; «tempus fluit, annus vertitur, dies properat, volant hore» (F XVII 3,25), afferma Petrarca. È lo scandire parcellizzato della dimensione temporale ridotta alla sua nuda quotidianità.

«So come i di, come i momenti e l'ore
ne portan gli anni...» (C 101, v. 9-10).

«Tempus fluit», insiste Petrarca, utilizzando, questa volta, il verbo. Così pure:

«Tempora, ut aiunt, inter digitos effluxerunt» (F I I, I)

«Quotiens vero Virgilius fugere tempus ait?» (F I 3,3)

E se nella *Familiare* I 3,2, come nella XXIV I, Petrarca ripropone il «volat enim etas» di Cicerone, è soprattutto nel *Canzoniere* che ricorre ai verbi fuggire e volare per esprimere il fluire del tempo.

«Ma perché vola il tempo, e fuggon gli anni» (C, 30, v. 13)

«ora mentre ch'io parlo il tempo fugge» (C 56, v. 3)

«Signor, mirate come 'l tempo vola» (C 128, v. 97)

«E se non fusse il suo fuggir sì ratto» (C, 191, v. 9)

solo per fare qualche esempio⁹.

Nelle *Familiari*, invece, sono in special modo gli aggettivi e i sostantivi a rendere il medesimo *topos*:

«quid enim, queso, fugacius vita est...» (F I 1,8)

⁹ F. Petrarca, *Rime*, 37, v.17: «Il tempo passa, e l'ore son sì pronte»;

122,10: «che mirando il fuggir degli anni miei»;

133,14: «son l'aura inanzi a cui mia vita fugge»;

264,22: «con quanto tuo disnore il tempo passa?»;

355,1: «O tempo, o ciel volubil che fuggendo»;

361,9: «e veggio ben che 'l nostro viver vola»;

366,132: «si corre il tempo e vola».

Si cita dall'edizione Rizzoli, Milano 1976.

Nel corso del lavoro il numero della lirica e dei versi viene trascritto in parentesi tonda, accanto alla citazione, preceduto dalla C, quale indicazione del *Canzoniere*.

«quod ambigua et fugacissima vita est» (F X 1,4)

«vix satis fugam temporis exprimere posse videbatur irreparabilemque iacturam» (F XXIV 1,5)¹⁰.

Si tratta di alcune esemplificazioni utili anche a rilevare come Petrarca si sia servito per il volgare «fuggire» e per il latino «fuga» e «fugax» della stessa derivazione etimologica dal latino *fugere*.

Nelle *Rime* si rinviene solo l'aggettivo, specialmente *breve* e *corto*, non compare il sostantivo *fuga*; vediamo degli esempi:

«al camin lungo et al mio viver corto» (C 15, v. 6)

«Ma perché 'l tempo è corto» (C 23, v. 90)

«errar non de' si in quel breve viaggio» (C 204, v. 10)

«Si breve è 'l tempo e 'l penser sì veloce» (C 284, v. 1)¹¹.

Abbiamo in tal modo constatato come le *Familiari* anticipino o ripropongano (il problema della cronologia rimane spinoso) il tema del

¹⁰ F. P., *Le Familiari*, cit.

F IX 13,43: «Proinde quicquid est, breve est»;
F XII 1,8: «brevitatem ac fugam vite mortalis ante oculos habeto»;
F XIV 1,39: «ea casuum varietas, ea brevis vite est»;
F XIV 8,3: «In hanc brevem et miseram vitam veni»;
F XIV 8,5: «fugiebat velox ac brevis dies»;
F XV 1,2: «at vero quisque ad temporis brevitatem celeritatemque respexit...»;
F XV 1,4: «Et michi quoque tempus est carius quam solebat, et cum velocius tum irreparabilius apparet»;
F XVI 14,9: «quid ipse agat rerumque suarum ordinem viteque brevis reddere rationem velit aut valeat?»;
F XVII 10,1: «Ita michi liquido ante oculos ponis... evi brevis et incerti fugam»;
F XX 1,5: «Quid vero est aliud brevis hec vita quam mors longior?»;
F XXI 12,1: «Fugacissimum quidem tempus est, frenarique ullo ingenio non potest»;
F XXI 12,34: «His artibus nitor fugam rapidissimi temporis frenare si liceat»;
F XXIII 5,12: «Sic est: longitudo vite concupiscitur, etsi nichil in hac brevitate longum sit»;
F XXIII 2,11: «Nonne vides fluxum temporis et prerapidam etatis fugam?»;
F XXIII 6,4: «Multa nunc cogito sed occupatio ingens, tempus breve est»;
F XXIV 2,15: «quod tunc brevis temporis non sinebat...»;
F XXIV 12,11: «o tempus breve sed perditum».

¹¹ F. Petrarca, *Rime*, cit.

32,3: «più veggio il tempo andar veloce e leve»;

37,25: «Le vite son sì corte»;

88,2: «e de la vita il trapassar sì corto»;

206,20: «piena trovi quest'aspra e breve via»;

244,14: «perché 'l camin è lungo, e 'l tempo è corto»;

254,13: «La mia favola breve è già compita»;

264,131: «gran parte omai de la mia tela breve»;

331,20-21: «mi si fa d'ora in ora, onde 'l camino sì breve non fornir spero e pavento».

«fugit tempus» dei *Rerum vulgarium fragmenta*, e come esso trovi la sua massima espressione nella F XXIV 1 da me esaminata.

Interessante mi pare, più degli altri, un luogo di questa epistola, da ritenersi proprio l'epilogo dell'argomento.

«Notabam certa fide non verborum faleras sed res ipsas, misere scilicet vite huius angustias, brevitatem velocitatem festinationem lapsum cursum volatum occulta-sque fallacias, tempus irreparabile, caducum et mutabilem vite florem, rosei oris fluxum decus, irrediture iuventutis effrenem fugam et tacite obrepentis insidias senectutis; ad extremum rugas et morbos et tristitiam et laborem et indomite mortis inclementiam implacabilemque duritiem» (F XXIV 1,10).

Lo scorrere del tempo irrefrenabile e il progressivo avanzare della morte sono qui abilmente resi dal Petrarca; tutti motivi compresi naturalmente nelle *Rime*, come si è visto.

Prima lo svanire del fiore della giovinezza, che ci riporta per un attimo al *Secretum*: «languescens ante tempus flos etatis»¹², per rinviarci, con intensità, al *Canzoniere*:

«Tutta la mia fiorita e verde etade
passava...» (C 315, v. 1-2)

Poi la insidiosa corrosione della vecchiaia e, infine, l'inclementa della morte indomabile e la sua implacabile durezza.

Un'immagine, quest'ultima drammatica, paurosa:

«La vita fugge, e non s'arresta una ora,
e la morte vien dietro a gran giornate» (C, 272, v. 1-2).

La morte, annunciata dalla fuga del tempo, pervade il *Canzoniere*, ma, solo dopo la scomparsa di Laura, diviene crudele, acerba.

Petrarca, infatti, nelle *Rime* usa attributi per connotare la morte solo dopo quel terribile evento.

«Crudele, acerba, inesorabil Morte» (C, 332, v. 7)¹³,

che non lascia scampo, poiché

«quodcunque mors intulit, immedicabile vulnus est» (F I 1,2)¹⁴.

¹² F. Petrarca, *Secretum*, cit., p. 196.

¹³ F. Petrarca, *Rime*, cit.

300,12: «Quant'a la dispietata e dura Morte»;

324,4: «Ai dispietata Morte! ai crudel vita!»;

325,110: «canzon mia, spense Morte acerba e rea»;

344,9: «Ogni mio ben crudel Morte m'ha tolto».

¹⁴ F. Petrarca, *Le Familiari*, cit.

F VIII 1,31: «nichil vero magis est nostrum, quam insita atque indicta nascentibus conditio moriendi, sola omnium inseparabilis inherensque ossibus ac medullis»;

Tutto gravita dunque intorno al «fugit tempus» e alla conseguente «visio mortis», e, tuttavia, la vita, fragile e provvisoria, chiede di essere vissuta. La *brevitas* acuisce il dissidio dell'io, ingigantisce gli interrogativi, aggrava il pensiero della morte.

«Quid enim, queso, vita hominis nisi flatus exiguus et tenuis fumi vapor? sentit in se quisque quam putre, quam debile, quam caducum corpus inhabitet; sed errore iam publico dissimulans, et imbecillitatis nostre conscii, diuturnitatem eternitati proximam cupida mente concepimus. Sic est: nemo est qui se moriturum credat; imo vero nemo est, qui non se mortalem sciat; sed diem mortis, qui forsitan hodie natus est, in longum pro se quisque reicit. Ita cuius maxime presentiam timeamus, eius absentie maxime fidimus; cum nichil tam ambigue absit, nichil tam subito presentis fiat» (F VIII 4,14).

In conclusione, si può tranquillamente affermare che le *Familiari* e i *Rerum vulgarium fragmenta* presentano notevoli affinità, almeno per quanto riguarda questo tema specifico. Non mancano, è vero, varianti, accentuazioni di alcuni elementi; esse, come si evince dall'indagine svolta, sono riconducibili al diverso registro espressivo (prosa/poesia) e, in parte, al differente mezzo linguistico usato (latino/volgare), «per quanto non sembrerebbero esservi ragioni fondate per supporre nei due diversi strumenti linguistici adoperati dallo scrittore una sostanziale diversità di orientamento o di testura»¹⁵.

La «parola» petrarchesca è sempre il segno della versatile personalità dell'artista impegnato in una assidua costante ricerca interiore e nella scoperta della sua inquietante individualità.

Ecco perché le tesi si implicano vicendevolmente, confluiscono nella elaborazione delle varie fasi della sua opera letteraria. Il confronto fra le *Familiari* e i *R.V.F.* ne costituisce una proficua verifica: il «fugit tempus» rappresenta sicuramente un momento-chiave di tale confronto, ma anche tutti gli altri argomenti comuni e accomunanti, enucleabili da un'accurata disamina dei testi, indicano con chiarezza la linea di sviluppo del magistero petrarchesco e la sua intrinseca univocità.

F XXII 12,18-19: «Ut certissima quidem rerum omnium mors, sic circa illam incertissima omnia»;

F XXIII 21,8: «unum hic remedii genus, tempori parcere, fortune non fidere, vitam rebus extendere, morti paratum semper corpus atque animum habere».

¹⁵ G. Velli, *Petrarca e Boccaccio. Tradizione. Memoria. Scrittura*, Padova 1979, p. 28.

NOTE SU CARATTERE E STRUTTURA DEL TRECENTONOVELLE:
TRA EXEMPLUM RELIGIOSO E NOVELLA

Negli scritti dei numerosi e talora prestigiosi studiosi che si sono occupati del *Trecentonovelle*, ampio spazio è sovente riservato alle riflessioni tendenti a definire il rapporto che intercorre tra la raccolta di F. Sacchetti ed il *Decameron* di G. Boccaccio¹. A volte, più che di assonanze strutturali e di legami culturali tra le due opere, si è parlato di completa sudditanza artistica ed ideologica del Sacchetti nei confronti del suo più illustre collega e di servile ripetizione nel *Trecentonovelle* di caratteri stilistici decameroniani². Certo, bisogna ricono-

¹ Tanti i contributi critici nei quali è stato affrontato il rapporto fra *Trecentonovelle* e *Decameron*. Rimandando per la rimanente bibliografia sull'argomento in oggetto e sulla raccolta del Sacchetti in generale alle «Note Bibliografiche» curate da E. Faccioli, nell'Introduzione a F.S., *Il Trecentonovelle*, ed. a c. di E. F., Torino 1970 e da G. Romagnoli Robuschi, «Sacchetti, F.», in AA.VV., *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, diretto da V. Branca, Torino 1986, pp. 61-65, mi limito a ricordare, qui, in ordine cronologico e limitatamente agli ultimi decenni, gli studi che più di altri hanno arrecato contributi decisivi alla discussione:

- B. Croce, *Il Boccaccio e F. Sacchetti*, in «La Critica», XXIX (1931), pp. 81-89 (ora in *Poesia popolare e Poesia d'Arte*, Bari 1933, pp. 81-105);
- L. Russo, *F. S. e il suo moralismo e Il Sacchetti e l'epopea comica degli animali*, in «Belfagor», V (1947), pp. 293-313 e «Belfagor», VI (1947), pp. 689-708; ora entrambi in *Ritratti e Disegni Storici*, Bari 1951, pp. 463-533;
- C. Segre, *Tendenze stilistiche nella sintassi del Trecentonovelle*, in «Archivio Glottologico Italiano», XXXVI (1952), pp. 1-42 (ora in *Lingua, Stile e Società*, Milano 1947, II ed., I ivi 1963, pp. 315-354);
- L. Caretti, *Saggio sul Sacchetti*, Roma 1978 (II ed., I Bari 1951);
- F. Ageno, *Ispirazione Proverbiale del Trecentonovelle*, in «Lettere Italiane», X (1958), pp. 288-305;
- C. Muscetta, *G. Boccaccio e i novellieri*, in AA.VV., *Storia della Letteratura Italiana, Il Trecento*, Garzanti Milano 1965, pp. 504-518;
- B. Curato, *Letture del Sacchetti*, Cremona 1966;
- B. Porcelli, *Osservazioni sul «Trecentonovelle»*, in «Ausonia», 4, XXII (1967) pp. 15-29 e in «Ausonia», 5, XXII (1967), pp. 10-24 (ora in *Novellieri Italiani dal Sacchetti al Basile*, Ravenna 1969, pp. 11-58);
- A. Tartaro, *La Carriera Artistica di F. Sacchetti*, in *Il Manifesto di Guittone e altri Studi fra Due e Trecento*, Roma 1974, pp. 113-138;
- A. Corsaro, *Cultura e Meccanismi narrativi del «T.N.» di F. Sacchetti*, in «Filologia e Critica», VI (1981), pp. 22-49.

² La più convinta assertrice di questa tesi è Franca Ageno, quanto mai severa nei confronti del *Trecentonovelle*. Il critico definisce «lo stile sintattico del Sacchetti una mal-

scere che a chi voglia indagare sulla struttura e sui caratteri artistico-culturali della raccolta sacchettiana, la lettura di parte di quel che ci è giunto del Proemio («... e riguardando in fine allo eccellente poeta fiorentino messer Giovanni Boccacci, ..., io Franco Sacchetti ... mi proposi di scrivere la seguente opera, ...»)³ possa ingenerare tale convinzione. Errata, in realtà. Perché nelle pagine successive dell'opera il Sacchetti si stacca dall'esempio decameroniano⁴ ed opta per mezzi espressivi, tematiche e finalità più consone al suo mondo morale e alle sue capacità compositive. Una scelta che ha portato il Fiorentino a dar vita ad un disegno artistico stilisticamente meno complesso di quello individuabile nel capolavoro boccacciano, ma capace di rendere più immediati e semplificati quegli intendimenti didattici e morali che egli s'era prefisso di raggiungere. E sono tali «finalità» a costituire l'autentico «nucleo generatore» della narrativa sacchettiana e a decretarne la definitiva originalità nei confronti del *Decameron*. Intento precipuo del Sacchetti era proporre al pubblico dei lettori ammaestramenti sulla vita d'ogni giorno, commentando episodi particolarmente esemplari del mondo storico fiorentino a lui contemporaneo, il più delle volte a sfondo autobiografico. Intenzione che egli confessa molto chiaramente nel corso delle narrazioni. Tanto fa, ad esempio, nella «Introductio» della novella CCXVIII, allorché confida al lettore di essersi proposto di raccontare «... una novelletta che potrà essere d'esempio a molti»⁵. Del resto, F. Sacchetti aveva già evidenziato nel Proemio della raccolta i suoi spiccati propositi didattici e morali. Infatti, pur affermando d'essersi proposto di scrivere un'opera per il conforto della gente, stanca di lutti e tensioni, proponendo letture «facili da intendere, per lo quale tra molti dolori si mescolino alcune risa»⁶, egli non aveva mancato di precisare che detto «conforto» sarebbe derivato ai lettori non solo dal «sollazzo» provato nel leggere cose piacevoli, ma anche e soprattutto dagli insegnamenti che essi avrebbero potuto apprendere, essendo i racconti per lo più incentrati su «magnifiche e virtuose opere»⁷. E i commenti morali posti a conclusione di ogni singola novella, proposti tenendo presente l'esempio morale del «... vulgar poeta fiorentino Dante», ritenuto «uomo retto

destra imitazione dell'ampio e armonioso periodare del Boccaccio», concludendo che «la presenza del Boccaccio è continua nel *Trecentonovelle*, e gli effetti sono negativi» (*art. cit.*, pp. 297 sgg.).

³ Cito da: F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di V. Pernicone, Firenze 1946, PROEMIO, pp. 2-3.

⁴ L'essersi richiamato nel Proemio dell'opera al Boccaccio, non ha significato per il Sacchetti l'intenzione di imitarlo. È stato solo un modo, il più immediato e sincero, di esternare ammirazione verso tanto illustre predecessore, divenuto per tutti i novellieri tardotrecenteschi obbligato termine di paragone.

⁵ F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, ed. cit., nov. CCXVIII, p. 588.

⁶ *Ivi*, Proemio, p. 2.

⁷ *Ivi*, p. 3.

e rigoroso»⁸, avrebbero contribuito a rendere più chiari gli ammaestramenti.

Che poi realmente i fini didascalici e morali costituissero il nucleo generatore dell'arte sacchettiana, lo prova ulteriormente l'opera che il Novelliere scrisse prima del *Trecentonovelle*, le *Sposizioni dei Vangeli*. In quest'ultimo lavoro, infatti, i capitoli, spesso divisi in «Questio», «Asoluzio» ed «Essempro», costituiscono tanti autentici Sermoni da predicatore, tendenti a spiegare i passi delle Sacre Scritture⁹. Nella raccolta di novelle, in verità, F. Sacchetti realizza i suoi intenti mantenendosi su un piano di consiglio pratico e spicciolo, valutando minuziosamente e con cupo cipiglio, ogni aspetto, anche il più banale ed umile, del vissuto quotidiano. Ne è conseguito che un tono esasperatamente «moralistico» ha finito per improntare in modo pressante il *Trecentonovelle*, determinandone lo svolgimento.

F. Sacchetti, però, aveva anche una forte necessità di «mercato» che lo spingeva a concretizzare in modo tanto elementare i suoi intenti: assecondare i gusti della piccola e media borghesia, da cui ipotizzava provenissero la maggior parte dei lettori. Una fascia sociale di livello culturale piuttosto basso, da coinvolgere e sollecitare con narrazioni semplici, aderenti al vissuto, colto in tutti i suoi aspetti «esteriori».

Optando per tale prospettiva artistica, il Sacchetti ha avuto l'indiscutibile merito di promuovere, andando oltre i limiti del già notevole «realismo» boccacciano, il «piccolo quotidiano» a campo d'interesse letterario¹⁰. Rivolgendosi intenzionalmente ad un'utenza intellettualmente poco sofisticata, il Novelliere era inoltre cosciente di dover adottare, per le sue novelle, oltre ai contenuti ed agli indirizzi di cui si è detto, anche una forma agile ed essenziale; una prosa concisa, fatta di espressioni brevi, rapide, incisive. Un tipo di scrittura, insomma, che avrebbe consentito a tutti l'agevole comprensione dell'intreccio e del «sensus» del racconto; nonché l'ottimale ricezione del commento finale, posto, da tali canoni stilistici, in grande evidenza. Un modo di condurre la narrazione, oltretutto, quantomai adatto, per la sua elementarietà, anche all'appena accettabile bagaglio artistico-culturale del Sacchetti stesso, penalizzato da una giovanile avversione nei confronti di maestri di retorica e trattatisti¹¹.

⁸ *Ivi*, pp. 3-4; il Sacchetti nutriva, al di là delle frasi di circostanza, grandissima considerazione e rispetto per il «divino Poeta».

L'atteggiamento appare oltremodo evidente dal contenuto delle novelle VII, CXIV, CXV e CXXI del *Trecentonovelle*.

⁹ Si riscontri in: F. Sacchetti, *La Battaglia delle belle donne. Le Lettere, Sposizioni dei Vangeli*, a cura di A. Chiari, Bari 1938.

¹⁰ È un aspetto, questo della narrativa sacchettiana, mirabilmente trattato da S. Battaglia, in «L'Infinito quotidiano (e la vita senza qualità)», in *Mitografia del Personaggio*, Milano 1968, pp. 261-268.

¹¹ È lo stesso Novelliere a confessare la sua avversione giovanile per la scuola nella Lettera 1 b, dove precisa che la sua scrittura era «materialis et grossa» per il fatto che

L'insieme di questi fattori ha dato luogo a novelle di limitata estensione narrativa, caratterizzate da una scarsa ricercatezza nel lessico, d'un'estrema semplicità sintattica del periodare e da una limitata varietà negli intrecci e nelle figure narrative.

Novelle che si distinguono, eccezion fatta per i commenti morali, che come vedremo rappresentano una delle più spinose «questioni» sacchettiane, per una certa «velocità» e «semplicità» complessive. Elementi che donano alla scrittura del *Trecentonovelle* caratteri d'immediatezza, d'esperienza in atto, quasi che l'autore esponesse e trascrisse i fatti automaticamente, sotto il suggerimento immediato di quanto vedeva accadere. Quasi l'esatto contrario di quanto realizzato nel *Decameron* dal Boccaccio. Ed è una considerazione, quest'ultima, che stimola a ricercare riferimenti letterari nuovi, diversi dal capolavoro boccacciano, ai quali ricondurre il *Trecentonovelle* nel tentativo di individuare le «guide» ideali e pratiche del Sacchetti novelliere, così da poter anche analizzare più compiutamente carattere e struttura della raccolta stessa.

Si può allora avanzare l'ipotesi, non ancora percorsa a fondo, che Franco Sacchetti si sia richiamato, riproponendoli quasi per intero nelle novelle, a quei caratteri strutturali, retorici e stilistici ricorrenti in opere collocabili alle origini del genere novellistico (ad esempio nel *Novellino*¹², nonché in altre forme della «Narratio brevis» romanza¹³, tra le quali, in particolare, nel «Fabliau»¹⁴). Caratteri ricorrenti, però, soprattutto nella vasta produzione delle «raccolte della letteratura

egli era stato scolaro tutt'altro che esemplare dei maestri e dei trattatisti. In: F. Sacchetti, *La Battaglia ... , Le Lettere, ...*, ed. cit., pp. 75-76.

¹² Per il testo e per approfondimenti critici sul *Novellino*, opera che nella scrittura mostra delle affinità col *Trecentonovelle*, si vedano:

— *La Prosa del Duecento*, a cura di C. Segre e M. Marti, Milano/Napoli 1959;

— *Novellino e Conti del Duecento*, a cura di S. Lo Nigro, Torino 1963;

— A. Monteverdi, *Che cos'è il «Novellino»*, in *Studi e Saggi sulla Letteratura Italiana dei primi secoli*, Milano/Napoli 1954;

Per chi volesse avere una più ampia visione bibliografica sull'opera, si rimanda alla nota bibliografica premessa a *Il Novellino, Libro di Novelle e di bel parlar gentile*, introduzione di G. Manganelli, Milano 1987, (II ed.) pp. XIX-XXII.

¹³ Per una visione complessiva, seppur limitata ai caratteri stilistici essenziali, dei vari generi nei quali si è articolata la *Narratio brevis* Romanza, si veda:

AA.VV., *Il Racconto*, a cura di M. Picone, Bologna 1985.

¹⁴ Il *Fabliau* mostra una certa affinità con la novella sacchettiana specie per il contenuto incentrato su episodi tratti dalla vita quotidiana e sempre oggetto di commento morale da parte degli autori. Su questi e altri aspetti dei *Fabliaux* si vedano:

— Jean Rychner, *Contribution à l'étude des Fabliaux. Variantes, Remaniements, Degrada-tions*, 2 voll., Geneve 1960;

— P. Nykrog, *Les Fabliaux. Etude d'Histoire Litteraire et de Stylistique Médiévale*, Copenhague 1957 (ristampa con poscritto, Geneve 1973);

— A. Varvaro, *I Fabliaux e la Società*, in «Studi Mediolatini e Volgari», VII (1960), pp. 257-299;

— C. Lee, A. Riccadonna, A. Limentani, A. Miotto, *Prospettive sui Fabliaux*, Padova 1976.

esemplare religiosa»¹⁵, nelle quali, come nell'opera del Sacchetti, è fin troppo chiara la conduzione delle narrazioni in modo da privilegiare le finalità didattiche e morali.

È questo, al di là dell'abusato confronto col *Decameron*, l'arco letterario a cui bisogna ricondurre il *Trecentonovelle*. Bisogna confrontarlo, cioè, a tutte quelle opere, d'origine prevalentemente religiosa, nelle quali gli autori ricorrevano, per la dimostrazione di precetti morali ed evangelici, alla tecnica della «prova», dell'*Exemplum*.

L'*exemplum*, cardine di questa letteratura, stava a significare, nella accezione medievale, un breve inserto, dato come veritiero e destinato ad essere inserito in un discorso, generalmente un Sermone, o in scritti di varia natura, per illustrare, rendendoli più convincenti, particolari precetti morali e religiosi che si volevano proporre.

Usato prevalentemente in campo religioso, a questo «espediente retorico» ricorrevano spesso gli autori di opere dotte e didattiche, come pure, per i loro *Diari* e *Cronache*, i più «umili» mercanti-scrittori. L'*exemplum* ebbe un particolare incremento nell'uso, con una conseguente evoluzione dei suoi caratteri stilistici, a partire dalla fine del XIII secolo. Il fenomeno era legato all'espansione della Predicazione, che con l'ascesa degli Ordini Mendicanti, impegnati a far conoscere ovunque i messaggi delle Scritture, aveva finito per interessare tutte le regioni d'Europa¹⁶. I «Fratres Predicatores», per provare i precetti religiosi, illustrati per lo più a persone appartenenti a classi inferiori, ricorrevano massicciamente agli «Exempla», ricavandoli da tutta la tradizione culturale. Così, fonti potevano essere testi quali la *Bibbia*, i *Vangeli*, le *Vite dei Santi*, le opere dei Padri della Chiesa; come pure gli scritti di autori dell'antichità classica greca e latina; ed ancora le tradizioni popolari e contadine, favole, leggende, proverbi e cronaca spicciola contemporanea. Inizialmente, gli *Exempla*, scelti e curati di-

¹⁵ Per l'apprendimento dei caratteri salienti della Letteratura Esemplare a scopo didattico, morale e religioso e dell'*Exemplum* in sé (elemento cardine nella nostra indagine sul *Trecentonovelle*), è fondamentale la lettura dei seguenti saggi:

— J. Th. Welter, *L'Exemplum dans la Littérature Religieuse et Didactique du Moyen Age*, Paris/Toulouse 1927;

— F. Tubach, *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tale*, Helsinki (A.S.F.) 1969;

— S. Battaglia, *L'esempio Medievale*, in «Filologia Romanza», VI (1959), pp. 43-82;

— Idem, *Dall'esempio alla novella*, in «Filologia Romanza», VII (1960), pp. 21-84;

(ora entrambi gli articoli raccolti in *La Coscienza Letteraria del Medioevo*, Napoli 1965);

— Bremond, Le Goff, Schmitt, *L'Exemplum*, Turnhout 1982;

— C. Delcorno, *Nuovi studi sull'Exemplum*, in «Lettere Italiane», I, XXXVI, (1984), pp. 49-68;

Una bibliografia esaustiva di edizioni e studi sull'*exemplum* si trova nel saggio di Bremond, Le Goff e Schmitt, *op. cit.*, pp. 17-26.

¹⁶ Sull'argomento si veda:

— C. Delcorno, *Rassegna di studi sulla Predicazione Medievale e Umanistica*, in «Lettere Italiane» XXXV (1983), pp. 17-26.

rettamente da chi doveva farne uso, non venivano fissati in alcun modo. La conservazione di tanti sforzi intellettuali era affidata solo alla mediazione orale e per scongiurare il pericolo che quell'enorme quantità di materiale andasse perduto, a partire dalla fine del XII secolo, alcuni volenterosi religiosi presero a fissare quel vasto repertorio di aneddoti e storielle in apposite opere. Queste, a seconda di come portavano registrati gli exempla, venivano dette «Raccolte», «Summae», «Collezioni», «Indici», «Prontuari», «Specula», «Registri», «Cataloghi», etc.

Numerose le raccolte di exempla che circolarono nel Medioevo e delle quali si servirono Predicatori, novellieri, dotti e lettori comuni per trovarvi spunti o letture edificanti: il Welter è riuscito a classificarne, intorno agli anni veni, ben 46, delle quali 34 compilate tra il 1250 ed il 1350¹⁷. Un numero destinato ad aumentare sensibilmente, considerando l'enorme quantità di codici medievali ancora inesplorati conservati nelle varie biblioteche europee.

Tra le Raccolte conosciute vanno ricordate, tra le più usate e diffuse nel Medioevo, l'*Alphabetum narrationum*¹⁸, composta all'inizio del XIV secolo da un Domenicano, Arnolfo da Liegi, e contenente circa 800 exempla; poi, gli *Exempla* o *Sermones Vulgares*¹⁹ di Jacopo da Vitry; lo *Speculum Morale*, d'anonimo e falsamente attribuito a Vincenzo de Beauvais, autore a sua volta di uno *Speculum Historiale*²⁰; la *Scala Coeli* di Giovanni Gobi²¹; il *Tractatus de diversiis materiis praedicabilibus* di Etienne da Borbone²²; il *De Dono Timoris* e il *Tractatus de Habundantia Exemplorum* di Umberto di Romans²³; la *Sum-*

¹⁷ J. Th. Welter, *op. cit.*

¹⁸ L'edizione critica (e l'analisi filologica) dell'*Alphabetum Narrationum* di Arnolfo da Liegi, ancora inedita, è curata (vedi C. Delcorno, *Nuovi Studi sull'Exemplum*, art. cit.), a Torino da A. Vitale-Brovarone.

Mancando edizioni critiche reperibili, l'opera si può leggere, tra gli altri, nel manoscritto lat. 15913 della Biblioteca Nazionale di Parigi. Un commento accurato dei caratteri stilistici degli exempla contenuti nell'importante raccolta, si trova in:

Le Goff, Bremond, Schmitt, *Edition et Répertoires*, in *L'exemplum*, cit., cap. V, pp. 71-78.

¹⁹ *The «Exempla» or «Illustrative Stories» from the «Sermones Vulgares» of Jacques de Vitry*, ed. by Th. F. Crane, London 1890 (rist. anastatica Ivi 1967).

²⁰ (anonimo), *Speculum Morale*, ed. Accademia Duacensi, Duaci 1624; l'opera, composta tra il 1310 e il 1320 da un ignoto autore, si inserisce nel ciclo degli *Specula*, aperto da Vincenzo de Beauvais a cui essa è stata falsamente e generalmente attribuita. Il de Beauvais è stato comunque autore del famoso *Speculum Historiale*, che vanta numerose edizioni a partire dal XIV sec.

²¹ Giovanni Gobi, *Scala Coeli*, Ulm 1480. Dell'opera, composta tra il 1323 e il 1330, esistono altre quattro edizioni, tutte anteriori al 1500.

²² A. Lecoy de la Marche, *Anecdotes Historiques, Légendes et Apologues Tirés du Recueil inédit d'Etienne de Bourbon, Dominicain du XIII^e siècle*, Paris 1877.

²³ Del *De Dono Timoris* (o *De Habundantia Exemplorum in Sermonibus ad omnem materiam*) di Umberto di Romans, Padre generale dei Domenicani nato nel 1277, non sono state curate, allo stato attuale degli studi, edizioni critiche complete, benché il testo sia riportato in ben 79 manoscritti sparsi nelle biblioteche di tutt'Europa. Si può leggere, in particolare, nel manoscritto Latino 15593 (f. 188-210) della Biblioteca Nazionale di Parigi, di Pierre Limoges, titolato *Summa de Exemplis*.

ma *Praedicatorum* di Giovanni da Bromyard²⁴, etc. Va tenuto presente, però, che della maggior parte delle raccolte giunteci, manca, a tutt'oggi un'edizione critica.

È il caso, adesso, di analizzare un exemplum tratto da una di queste «opere» per metterne in evidenza quei caratteri stilistico-strutturali che, passati con varie modifiche al genere novellistico, si trovano invece applicati con grande fedeltà al «modello originario» nel *Trecentonovelle*. L'esempio scelto è tratto dalla *Summa Praedicatorum* di Giovanni da Bromyard, ma poteva provenire da un'altra qualsiasi delle raccolte esemplari già citate, perché i caratteri stilistici salienti non variano molto da un'opera all'altra. Nell'exemplum di Giovanni è riportato un atto di giustizia dell'Imperatore Federico II d'Aragona, che punisce un suo cortigiano colpevole d'aver tentato di aggirare una onesta persona che voleva far dono alla corte di un cesto di frutti²⁵. Ecco il testo:

«De altero fertur quod ad imperatorem Fridericum veniens cum fructibus quos multum dilexit ingressum habere non potuit, nisi janitori lucrum promitteret medietatem. Imperatore vero in fructibus illis delectatus, cum coegit ut aliquid peteret, qui petit ut sibi centum ictus dari praeciperet. Cuius causam imperator cognovisset, suos ictus leviter, alterius vero graviter solvi iussit»²⁶.

Un aneddoto, agile ed essenziale, dal periodare breve e dall'intreccio semplice. Una narrazione che tende ad arrivare velocemente all'esito da additare ad insegnamento: la punizione del colpevole e la gratifica dell'umile contadino.

Alcune delle espressioni usate per commentare la prosa di G. da Bromyard sono state già adoperate precedentemente per definire determinati aspetti della scrittura sacchettiana. Questo non deve però far pensare ad una assoluta uguaglianza stilistica tra il *Trecentonovelle* e la raccolta del Compilatore; perché la prosa delle novelle, per quanto di livello artistico non elevato, si fa preferire per una maggiore cura sintattica e per la presenza di più complesse figure narrative, quali scene di movimento, abbozzi di ritratto, frasi idiomatiche, versi, etc. Tali differenze sono quantomeno normali, perché gli autori di Raccolte di exempla religiosi non avevano altra preoccupazione all'infuori

²⁴ La *Summa Praedicatorum* di Giovanni da Bromyard si legge, insieme ad Exempla di altri compilatori, in T. Wright, *Latin Stories*, London 1842.

²⁵ La figura dell'Aragonese (re di Sicilia dal 1295 al 1336), è protagonista anche della novella II del *Trecentonovelle* (ed. cit. pp. 4-7), dal contenuto sospettosamente simile all'esempio del Bromyard, tanto che non è azzardato supporre che da tale fonte il Sacchetti avesse preso spunto per il suo racconto. Non solo. Infatti, l'atto di giustizia finale (punizione del colpevole e gratifica dello speciale) dell'exemplum in questione, ritorna, pur se con delle variazioni ambientali (siamo alla corte del re di Francia ed il pomo della discordia è uno sparviero, non della frutta) in un'altra novella sacchettiana, la n. CXCIV, ed. cit., pp. 492-496.

²⁶ Per il testo dell'exemplum del Bromyard: T. Wright, *op. cit.*, exemplum n. CCXVII.

di quella contenutistica, al punto da subordinare la qualità artistica dell'esempio alla sua pratica utilità di comodo paradigma di particolari precetti morali e religiosi.

Nell'exemplum di G. da Bromyard appena riportato, è facile rilevare la mancanza della «moralità» intesa nell'accezione sacchettiana, cioè di quella parte che il Novelliere era solito porre a conclusione dei racconti e nella quale, collegandosi all'aspetto esemplare del contenuto, proponeva la sua valutazione sui fatti narrati. Una mancanza che potrebbe far pensare ad una notevole differenza strutturale tra l'aneddoto religioso e la novella sacchettiana, inficiando così l'impostazione dell'analisi tendente a dimostrare la stretta dipendenza caratteriale e strutturale del *Trecentonovelle* dalla letteratura religiosa e morale dell'exemplum. In realtà, non è così, perché tale diversificazione viene a cadere alla luce di ulteriori evoluzioni stilistiche che si verificano, nel Tardo Medioevo, nel campo della letteratura esemplare. Infatti, mentre in alcune raccolte esemplari, generalmente le più remote, il «sensus» dell'exemplum (cioè la moralità tipo *Trecentonovelle*) non compariva ed era demandato, coerentemente allo scopo iniziale di tali raccolte che era solo di fornire «spunti esemplari» al Predicatore o a chi ne faceva uso, in seguito, in Summae sviluppatesi nei secoli XIII e XIV, l'interpretazione da dare all'exemplum veniva curata direttamente dal Compilatore.

Inoltre l'Exemplum, sempre in quel periodo, venne dotato anche di una «Expositio» iniziale nella quale si preannunciavano i fatti che si sarebbero narrati. Questa evoluzione, che di fatto rendeva simile la struttura di aneddoto religioso e novella e che determinava il passaggio da una «moralisatio» discrezionale ad una imposta, stava a significare una profonda trasformazione caratteriale della letteratura esemplare religiosa. Testimoniava, infatti, il trasferimento delle Raccolte di exempla dalle mani dei Predicatori a quelle dei lettori laici, quali libri di lettura. L'exemplum quasi non venne più scritto in funzione dell'edificazione di un uditorio, ma per essere destinato alla lettura privata da parte di un pubblico, sicuramente raffinato, per rispondere alle esigenze di una certa curiosità intellettuale. A questa tipologia appartengono i famosi *Gesta Romanorum*²⁷, composti in Gran Bretagna intorno al 1340, aneddoti nei quali la «moralisatio» alla Sacchetti prevalica addirittura la «narratio», cioè l'exemplum vero e proprio. Man mano i compilatori di questo genere di Raccolte, ridussero, per assecondare il gusto dei lettori laici, anche il repertorio tradizionale, fatto prevalentemente di materia monacale e diedero più spazio alla cronaca contemporanea, trattata pure in volgare, ed alle memorie autobiografiche:

²⁷ Per gli aneddoti inglesi si vedano:
— *Gesta Romanorum*, ed. H. Oesterley, Berlin 1872;
— *Die «Gesta Romanorum» nach der Innsbrucker handschrift v. s. 1342 und vier Münchener handschriften*, ed. W. Dikc, Erlangen et Leipzig 1980.

lo fecero con una scioltezza stilistica degna dei migliori novellieri.

Caratteristiche, queste, particolarmente evidenti anche in opere di assoluta autorità morale, quali quelle dei religiosi Giordano da Pisa e Bernardino da Siena. Appare chiaro, a questo punto, che non può essere considerata una forzatura paragonare il *Trecentonovelle*, tanto lontano dall'atmosfera decameroniana, ad una di queste tarde raccolte di exempla. Tanto più che la tendenza a fondere, in opere esemplari anche di seri religiosi, materia sacra, cronaca contemporanea ed esperienze autobiografiche aveva dato luogo, proprio in Italia agli inizi del XIV secolo, a lavori tipo lo *Specchio di vera penitenza* di Jacopo Passavanti; il *Reggimento e Costumi di donna* di Francesco da Barberino; la *Medicina di Cuore* di Domenico Cavalca; gli *Assempri* di Filippo Degli Agassi, etc., nei quali, come nel *Trecentonovelle*, è assai labile il confine tra genere novellistico ed esemplare religioso.

Ma ritorniamo adesso all'annunciata e non ancora concretamente riscontrata identità «strutturale» fra novella sacchettiana ed exemplum religioso tardo-medievale. In entrambi i tipi di «narrationes» è presente una organizzazione «TRIPARTITA» (Expositio-Exemplum-Moralisatio) della materia narrata. Un'organizzazione che, comunque, si riscontra anche in molti Fabliaux e, benché lo schema vi ricorra applicato con minor frequenza e ortodossia di quanto faccia il Sacchetti nel *Trecentonovelle*, nel *Novellino* e nel *Decameron*.

Per verificare concretamente l'identità strutturale di cui ho parlato, porrò a confronto un exemplum religioso, tratto dagli «*Exempla*» o *Sermones Vulgares* di Jacopo da Vitry, una delle più diffuse raccolte tardo-medievali, ed una novella Sacchettiana.

1) EXPOSITIO

(Jacopo spiega i motivi da cui muoverà l'esempio)

«Hii sunt ypocrite et falsi religiosi qui ad tempus religionem simulant ut preficiatur et abbates fiant,

2) EXEMPLUM

sicut de quodam abbate audivi quod multum ante promotionem suam in pane et aqua jejunabat, et nec carnes nec pisces nisi modicos manducare volebat. Cum autem factus est abbas cepit magnos pisces comedere et cum quereretur ab eo de tam repentina mutatione, respondit: "Diu jejunavi vigiliam huius sollempnitatis idcirco enim parvos pisciculos manducabam ut aliquando magnos manducare possem".

3) MORALISATIO

Qui igitur religionem simulant, postquam quod desiderabant optinent, appares quales fuerant»²⁸.

²⁸ The «*Exempla*» ... of J. de Vitry, ed. cit., n. LXX, p. 31. Va detto, a dimostrazione della grande familiarità del Sacchetti con questo genere di opere, che anche questo exemplum di Jacopo (come quello precedente del Bromyard) è stato usato dal Novelliere quale fonte per la nov. CXLIX del *Trecentonovelle* (ed. cit., pp. 344-346).

Vediamo adesso come la stessa struttura «tripartita» sia effettivamente riscontrabile anche nel *Trecentonovelle*. Per la verifica, precisando che tale operazione può essere estesa con successo a tutti gli altri racconti sacchettiani, mi servo della novella CLXXIX:

1) EXPOSITIO

«Perché io in parte di sopra ho parlato della vanità femminile, mi viene a memoria di dire una novella di due donne, le quali, con acutissimo ingegno, e maleficio di parole, l'una verso l'altra cominciò, e come l'altra sagacemente rispose.

2) EXEMPLUM

Fu, non è gran tempo, in casa conti Guidi maritate due donne; l'una fu figliuola del conte Ugolino della Gherardesca, il quale i Pisani feciono morire di fame co' suoi figliuoli; l'altra fu figliuola di Buonconte da Montefeltro, uomo quasi capo di parte Ghibellina, e che era, o egli o' suoi, stato sconfitto con gli Aretini a Certomondo. Avvenne adunque per caso, che del mese di marzo queste due donne, andando a sollazzo verso il castello di Poppi, e giugnendo in quel luogo a Certomondo, dove i fiorentini aveano data la detta sconfitta, la figliuola del conte Ugolino si volse alla compagna e disse: — O madonna tale, guardate quanto è bello questo grano, e questo biado dove furono sconfitti i Ghibellini da' Fiorentini; son certa che 'l terreno sente ancora di quella grassezza —. Quella di Buonconte subito rispose: — Ben è bello; ma noi potremo morire di fame prima che fosse da mangiare —.

La buona donna che cominciò a trafiggere, sentendosi così mordere, fece vista di non s'avvedere delle velenose parole, e andorono per il loro viaggio.

3) MORALISATIO

Ora che diremo dello ingegno e della malizia femmina? Più acuto hanno l'intelletto, e più subito e a fare e a dire il male, (e più) assai che gli uomini son fatte parziali; che al buon tempo elle avrebbero riprese e' mariti loro, oggi li confortano a combattere per parte. E per questo da loro è disceso assai male nel mondo, e discenderanno, se Dio per sua provvidenza non dispone gli animi a meglio vedere si possa»²⁹.

È innegabile che la novella sacchettiana deriva la struttura da quella dell'Exemplum religioso e che inoltre per molti caratteri stilistici, dei quali in parte si è già detto e che appaiono evidenti anche nel racconto appena riportato (brevità, univocità d'intreccio, periodare veloce, etc.), essa mostra con la stesa prosa religiosa, nonché con la novellistica delle origini ed i Fabliaux, quelle affinità che non si riscontrano certo nel *Decameron*. Al punto che si può ben dire che la narrativa del nostro Novelliere sembra appartenere ad uno scrittore vissuto tra la composizione del *Novellino* e quella del capolavoro boccacciano³⁰. In realtà il

²⁹ F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, ed. cit., nov. CLXXIX, pp. 446-447.

³⁰ Questa che potrebbe apparire una conclusione discutibile, specie considerando la distanza temporale che intercorre tra il *Trecentonovelle*, composto sul finire del XIV secolo, e quella letteratura alla quale lo abbiamo detto affine (letteratura che ha avuto il massimo periodo di splendore a cavallo dei secoli XIII e XIV), ha una sua ragione d'essere se inquadrata nelle considerazioni fatte nelle pagine precedenti. Infatti, la semplicità

Sacchetti doveva ancora progettare la sua opera allorché moriva il Boccaccio.

Prendiamo adesso in esame il *Trecentonovelle* considerato nella sua globalità, nella sua struttura «complessiva», e sempre in rapporto alle Raccolte esemplari del suo tempo. Traspone evidente che la disposizione delle novelle nel libro sacchettiano segue un ordine non causale, ma tale da originare serie di racconti affini per argomento. Disposizione evidente soprattutto nella prima stesura. Infatti il lavoro di riordinazione non fu completato dal Fiorentino, morto improvvisamente di peste nel 1400. Tuttavia, benché questo abbia determinato un certo disordine nel *Trecentonovelle*, mi pare che si possa affermare che il Sacchetti, cercando di organizzare i racconti per affinità di contenuti, abbia tenuto ancora una volta presente la disposizione che avevano gli Exempla nelle più evolute e complesse raccolte religiose medievali. «Delle più evolute e complesse» perché, mentre nelle prime Summae gli exempla venivano sistemati secondo criteri puramente logici e dottrinali, in seguito subentrò l'ordine alfabetico. Non solo, ma in una fase successiva le Summae vennero dotate dai Compilatori anche di «Indici Generali» delle materie trattate e di «Proemi». Inoltre, in molte Raccolte, come ad esempio nell'*Alphabetum Narrationum* di Arnoldo da Liegi³¹, gli exempla cominciarono ad essere riuniti in capitoli, per affinità d'argomento e provvisti di una rubrica indicativa.

Tra le rubriche trattate da religiosi, le più importanti erano: Demon, Mulier, Mors, Temptatio, Deceptio, Timor, Elemosina, Peccatum, Peccator, Religiosus, Punitio, Novitius, Miles, Luxuria, Superbia, Clericus, Paupertas, Uxor, Judex, Usurarius, etc.³².

Ed anche il *Trecentonovelle* appare organizzato in «gruppi» di novelle «affini» per argomento. Senza tener conto dei legami più dubbi e dei raggruppamenti limitati, è possibile scorgere i seguenti gruppi: 6-15, 17-27, 29-34, 35-43, 47-53, etc., ciascuno dei quali forma una solida compagine. Anche le tematiche trattate dal Sacchetti nei gruppi appena elencati la dicono lunga sulle affinità, ideologiche e strutturali, del *Trecentonovelle* col le Raccolte di exempla. Come i frati compilatori, infatti, il Nostro offre i suoi «esempi» sulla «lussuria», sulla «immoralità», sui «religiosi», sulla «prepotenza», sulla «vanagloria»,

(di forma e di contenuto) era caratteristica necessaria per chi come il Sacchetti volesse rivolgersi ad un pubblico poco sofisticato intellettualmente. Stile che oltretutto ben si adattava alla pochezza del bagaglio artistico-culturale del Novelliere.

³¹ Per i chiarimenti bibliografici sull'*Alphabetum*, si veda qui, nota 18. Val bene ricordare, comunque, che l'opera di Arnoldo era ben presente in Toscana nella generazione del Boccaccio (lo afferma C. Delcorno, in *Nuovi Studi sull'Exemplum*, art. cit., p. 60), il che fa pensare che quasi sicuramente anche Franco Sacchetti l'abbia conosciuto. Perciò è legittimo e utile promuovere l'*Alphabetum* (nel confronto fra *Trecentonovelle* e letteratura esemplare religiosa) a privilegiato punto di riferimento e riscontro.

³² Sulle «rubriche» dell'*Alphabetum*, di primaria importanza le affermazioni del Le Goff, *op. cit.*, pp. 76-78.

sulle «Milizie di ventura», sui «vizi del bere e della gola», sulla «usura», etc. Ed è il Sacchetti stesso a preannunciare i «mutamenti» di rubrica, il passaggio da un «gruppo» di novelle ad un altro; così, nell'Expositio della novella V, avvisa di voler «mutare un poco la materia...»³³, mentre nella XXIX afferma di voler uscire «alquanto di quella materia e inganni ragionati di sopra...»³⁴ e dare alla materia «alcuna inframesa» perché le «notabili parole e i brevi motti di messer Ridolfo da Camerino, la passata novella mi riduce a memoria, dei quali né dirò qui dappiè»³⁵. Ancora, in altro luogo annuncia la prosecuzione di una rubrica: «perché io in parte di sopra ho parlato della vanità femminile, mi viene a memoria di dire una novella di due donne...»³⁶. Certo, per l'incompleta opera di riordinazione, accade spesso che novelle appartenenti in base all'argomento trattato ad un gruppo capitino in altri; ma questo non inficia la convinzione che il Sacchetti avesse voluto intenzionalmente raggruppare i suoi racconti per affinità tematiche, seguendo le indicazioni delle raccolte esemplari. All'interno di questo particolare ordinamento, è possibile individuare un altro tipo di organizzazione della materia narrata, anche questa in un certo senso presa a prestito dalla letteratura degli exempla religiosi. È la possibilità di seguire, nella lettura dell'opera sacchettiana, diversi percorsi, grazie al «gioco dei rimandi interni», ossia dei riferimenti inseriti nelle varie novelle che obbligano il lettore a richiamare alla memoria, o comunque a ricercare nel libro, informazioni inerenti a situazioni e argomenti già trattati in altra parte della raccolta. Qualcosa del genere ricorreva anche, ancor prima che nel *Trecentonovelle*, in raccolte esemplari del tipo del già citato *Alphabetum Narrationum* di Arnolfo da Liegi, dove gli 819 exempla, raccolti sotto varie rubriche (Mors, Demon, Mulier, etc.), erano contrassegnati da un sistema di rimandi interni che rinviano, per integrazioni e nuovi spunti su di un determinato tema, da una rubrica all'altra, da un aneddoto all'altro, mediante l'uso della sigla «Hoc valet etiam ad ...». Risultato: un gioco di 1079 rinvii interni tra i circa 800 exempla della raccolta³⁷.

Su questa falsariga, anche il Sacchetti ha offerto ai lettori la possibilità di ampliare la conoscenza su di un dato argomento, di cogliere sfaccettature diverse di un personaggio. Ad esempio, parlando del «coraggio», stimola chi legge a constatare il modo in cui tale «qualità» era emersa in altri contesti: «Non fu meno coraggioso questo ambasciatore senese a dire arditamente ... che fosse il cavaliere di Francia»³⁸; allo stesso modo si comporta parlando della «capacità» della

³³ F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, ed. cit., nov. V p. 15.

³⁴ *Ivi*, nov. XXIX, p. 65.

³⁵ *Ivi*, nov. XXXVIII, p. 91.

³⁶ *Ivi*, nov. CLXXIX, p. 446.

³⁷ Bremond, Le Goff, Schmitt, *op. cit.*, p. 77.

³⁸ F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, ed. cit., nov. XXX, p. 66.

gente di «raccontar falsità»: «Meglio seppe comporre una sua favola un frate, del quale parlerò in questo capitolo, che non seppono comporre la loro gli ambasciatori di Casentino»³⁹; e sull'avidità: «Ser Ciolo non ebbe minor volontà d'empieri il corpo che avesse Ribi di vestirlo...»⁴⁰; e sulla «saggezza»: «Questo che seguita non fu meno notabile consiglio che fosse il giudizio di messer Ridolfo ...»⁴¹. Il Sacchetti gioca con i «rimandi interni» anche nel descrivere gli effetti delle «deformità fisiche»: «Non so quale fosse più sparuto di persona, o il Genovese passato o messer Giovanni della Lana ...»⁴². Oltre a stimolare la ricerca sui legami tra i contenuti di differenti novelle, la serie dei rimandi interni evidenzia, nel *Trecentonovelle*, dei veri e propri «cicli» di racconti interpretati dagli stessi personaggi, via via impegnati in episodi profondamente diversi tra di loro. Tali figure assurgono in tal modo al ruolo di protagonisti di tanti piccoli romanzi. Così, nella raccolta sacchettiana vengono a crearsi cicli dedicati a Bernabò Visconti (novelle VI, LIX, LXXXII, CLII, CLXXXII) e al saggio Ridolfo da Camerino (VII, XXXIII, XXXVIII, XL, XLI, CIV, CXXX); ai «buffoni» Gonnella (XXVII, CLXXII, CLXXIII, CLXXIV, CCXI, CCXII, CCXX) e Dolcibene (X, XXIV, XXV, XXXIII, CXVII, CXLIII, CLVI, CLXXXVII); al «sommo» Dante (VII, CXIV, CXV, CXXI) ed ad altri ancora.

Una simile organizzazione del *Trecentonovelle*⁴³, con tanto di gruppi, rubriche e rimandi interni, aveva, nelle intenzioni dell'autore, il compito di vivacizzare il monotono tessuto narrativo della raccolta ma soprattutto il ruolo, importantissimo, di rafforzare il legame coi lettori, coinvolgendoli nello svolgimento dei fatti e stimolando la loro partecipazione attiva. Tutti espedienti con i quali il Sacchetti predisponne il «suo pubblico» all'ottimale ricezione degli insegnamenti.

C'è ancora un'altra soluzione narrativa ereditata dal Sacchetti dalla letteratura degli exempla religiosi e destinata ad ottenere la piena fiducia dei lettori, per meglio realizzare i suoi fini «d'ammonizione» e «d'ammaestramento»: la marcata tendenza a dare per «certamente vero», «incontestabile», il contenuto dei racconti, anche nei casi in cui era evidentemente poco credibile⁴⁴. Che poi lo sforzo di vestire

³⁹ F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, ed. cit., nov. XXXII, p. 72.

⁴⁰ *Ivi*, nov. LI, p. 177.

⁴¹ *Ivi*, nov. VIII, p. 20.

⁴² *Ivi*, nov. IX, p. 23.

⁴³ Parte di quanto detto per l'Organizzazione interna del *Trecentonovelle* può essere esteso anche al *Decameron*. Infatti, anche l'opera del Boccaccio appare, a detta di C. Delcorno, «organizzato per rubriche e concepito come una Summa, ove è possibile una lettura per rimandi interni» (in *Nuovi Studi sull'Exemplum*, art. cit., p. 60).

⁴⁴ È una caratteristica, questa, che in verità giunge al Sacchetti mediata dalla lezione Decameroniana e che si riscontra anche in altre forme di «Narratio Brevis» romanze, quali, ad esempio (oltre alla novella, s'intende) il Fabliau, la Leggenda, la Favola, la Parabola, etc.

di credibilità ed autorità i fatti narrati fosse una caratteristica effettivamente originaria del campo della letteratura esemplare religiosa, lo testimonia mirabilmente Umberto di Romans, nel Proemio del suo *Tractatus de Habundantia Exemplorum*⁴⁵. Il religioso vi afferma che un exemplum, per essere un buon exemplum, doveva essere dotato di «auctoritas». Era questa una qualità che derivava agli aneddoti religiosi dall'eccellenza morale delle fonti scritte da cui erano tratti, o dall'averne, quali protagonisti dei fatti, personaggi di indiscutibile probità. Umberto, tuttavia, non manca d'avvertire autori e predicatori che se proprio non avessero potuto portare, a prova dei loro ammaestramenti, exempla dalle caratteristiche enunciate, potevano sempre ricorrere ad episodi resi autorevoli dalla loro «testimonianza diretta»⁴⁶. E sull'esempio di quanto indicato nei Proemi delle opere religiose, l'esigenza di garantire la verosimiglianza dei fatti, mediante la «testimonianza diretta», si riscontra, applicata e teorizzata, anche nelle opere del genere novellistico, *Trecentonovelle* innanzi a tutte. Tale esigenza è enunciata dal Sacchetti già nel Proemio della sua raccolta. Lì, il Novelliere si premura di avvisare i lettori di aver inserito nel libro solo «vicende che sono state per li tempi e alcune ancora che io vidi, e fui presente, e certe di quelle che a me medesimo sono intervenute»⁴⁷. Impostando il discorso in questi termini, il Sacchetti ha gettato in campo tutta la sua credibilità. Non soddisfatto, è andato ancora oltre, e consapevole degli «alti» obbiettivi didascalici da perseguire, ha affermato che «la maggior parte delle dette novelle sono fiorentine, che a quelle sono stato prossimo»⁴⁸, e che se «molti, specialmente quelli a cui in dispiacere toccano, forse diranno, come spesso dice: — queste son favole —, a ciò rispondo che ce ne saranno forse alcune, ma nella verità mi sono ingegnato di comporle»⁴⁹. Il Sacchetti, però, non ha limitato solo al Proemio della sua opera le garanzie sull'autenticità dei fatti narrati, ma le ha riproposte ad inizio di ogni singola novella. Anche in questo egli ha fatto uso di quegli stessi espedienti narrativi, di quelle frasi che già figuravano negli exempla delle raccolte religiose. Infatti, nella attuazione pratica di quanto teorizzato da Umberto di Romans, i religiosi usavano ribadire caso per caso l'auctoritas o la veritas degli aneddoti presentati, quasi a certificarne l'esemplarità precisandone la fonte di provenienza⁵⁰. Fonte che veniva indicata bre-

⁴⁵ Per i chiarimenti bibliografici sulla raccolta di Umberto, si veda qui, nota 23.

⁴⁶ Su «Auctoritas» e «Veritas» degli exempla, si veda di J. Le Goff, Bremond e Schmitt, «Interet Historique (Du Realisme des exempla, le devolpement et la persuasion)», in *L'Exemplum*, cit., cap. VI, pp. 79-84.

⁴⁷ F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, ed. cit., Proemio, p. 3.

⁴⁸ *Ivi*, p. 3.

⁴⁹ *Ivi*, p. 4.

⁵⁰ Sull'argomento, ancora di Bremond, Le Goff e Schitt, «Structure de l'Exemplum», e «Les Parties de l'anecdote: La mentio du canal», in *L'Exemplum*, cit., deuxième partie, capp. 1-2, pp. 113-124.

vemente con una frase posta nell'expositio dell'aneddoto. Nel concreto, per attestare la provenienza dei fatti narrati da fonti scritte autorevoli, di solito *Bibbia*, *Vangeli*, opere dei Padri della Chiesa ma anche scritti di autori «laici» di provata moralità, i religiosi introducevano gli exempla con delle frasi tipo «legimus», «Legitur», «Sanctus (...) narrat», «Legitur in tragoedia ...», etc. Se invece gli aneddoti proposti vertevano su fatti ricavati dalla cronaca contemporanea, per garantirne l'autenticità i religiosi ricorrevano, alle formule della «Adtestatio rei vise», esponendosi cioè in prima persona e portando testimonianza diretta della propria vista o del proprio udito. Così, se avevano assistito alle vicende narrate, usavano la formula «Memini», mentre se le avevano udite da altri «Audiui». Ecco, ad esempio, come Jacopo da Vitry si espone in prima persona nel garantire l'autenticità dei fatti appresi da racconti altrui: «Audiui de quodam rustico erat in fumus et in stercoribus animalium ...»⁵¹; ed ancora: «... sicut de quodam abbate audiui quod multum ante promotionem suam ...»⁵², etc. Nel complesso, nei 421 exempla ricavabili dai *Sermones Vulgares* e dai *Sermones Ferials et Communes* di Jacopo⁵³, a parte un centinaio nei quali manca la «mentio» del canale d'origine, ricorrono ben 160 volte le formule introduttive del tipo «Audiui de» e «Audiuimus quod»; 73 volte quelle del tipo «Legimus», «Legitur» e «Sanctus (X) narrat»; 45 volte «Dicitur» e «Dicunt»; ed infine, 34 volte «Memini», «Novi», «Vidi», etc., cioè le forme dell'autentica testimonianza diretta. Nel *Trecentonovelle*, dove la materia dei racconti deriva prevalentemente da avvenimenti di cronaca, il Sacchetti, delle formule usate dai Compilatori di exempla, ha impiegato principalmente quelle che esaltavano il ruolo della «testimonianza diretta». Ecco, a tal proposito, alcuni esempi di come la responsabilità di testimone di cui si carica il Sacchetti si traduce nell'uso di determinate frasi poste nelle «expositiones» delle novelle: «Non voglio lasciar la quarta novella di Alberto, di quelle che io già vidi lui...»⁵⁴; «Nel mio tempo fu prete uno d'una chiesa a Castello, contado di Firenze ...»⁵⁵; «Argenti da Spuleto, il quale io scrittore e molti altri viddono esecutore in Firenze ...»⁵⁶; «Fu ai miei dì, e io il conobbi e spesso mi trovava con lui ...»⁵⁷; «E più volte il vidi che...»⁵⁸; «... e fu

⁵¹ *The «Exempla» ... of J. de Vitry*, ed. cit., exemplum n. CXCI, p. 80.

⁵² *Ivi*, Exemplum n. LXX, p. 31.

⁵³ 314 sono gli exempla ricavati dal Crane (*op. cit.*) dai *Sermones Vulgares*, 107 invece quelli recuperati dal J. Greven dai *Sermones Ferials et Communes* (*Die «Exempla» aus den «Sermones Ferials et Communes» des Jakob von Vitry*, ed. J. Greven, Heildeberg 1914). Sommati, danno i 421 exempla di Jacopo da Vitry.

⁵⁴ F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, ed. cit., nov. XIV, p. 32.

⁵⁵ *Ivi*, nov. XXVII, p. 62.

⁵⁶ *Ivi*, nov. XXXIV, p. 79.

⁵⁷ *Ivi*, nov. XLVIII, p. 105.

⁵⁸ *Ivi*, nov. XCI, p. 209.

non è ancora molt'anni che un mio vicino...»⁵⁹; «egli non è gran tempo che io scrittore, essendo benché indegno de Priori della nostra città...»⁶⁰, etc., etc. Il Sacchetti non ha fatto ricorso, però, solo all'adtestatio rei vise per caricare di autenticità e quindi d'esemplarità la materia dei suoi racconti. A volte, infatti, ha garantito l'auctoritas dei fatti facendoli interpretare da personaggi storici di particolare prestigio morale, degni di essere creduti ciecamente. Personaggi che ricoprivano, laicizzata, la stessa funzione che negli exempla devozionali era demandata a figure religiose quali la Madonna, i Santi, fino a Dio stesso e a Gesù, chiaramente incontestabili. Nel Trecentonovelle le auctoritates hanno le sembianze di grandi poeti: Dante, Guido Cavalcanti e Antono Pucci; di pittori, tra i quali Giotto, Bonamico Buffalmacco e Cimabue; di famosi condottieri, quali Ridolfo da Camerino, Astorre Manfredi e Giovanni «l'Acuto»; di Signori e Imperatori: Federico di Sicilia, Edoardo d'Inghilterra, Bernabò di Milano, etc., e di grandi Podestà e Priori.

Va ancora detto, sull'uso di questi «espediti retorici» d'esemplare memoria da parte del Sacchetti, che il Nostro autore, come prima di lui il Boccaccio e gli autori dei Fabiliaux, non ricava praticamente mai l'attestato di «credibilità» per i suoi racconti da fonti scritte. Di conseguenza, nel *Trecentonovelle* non ricorrono espressioni tipo «Così come leggiamo...», «Leggesi...», etc., delle quali è zeppo il *Novellino*, e che corrispondono al «Legimus» o al «Legitur» dei Compilatori. Quest'ultima considerazione ci permette di concludere che il Sacchetti per questo determinato aspetto tecnico-retorico della sua opera, «auctoritas e veritas» delle novelle, abbia seguito sì la lezione degli exempla religiosi, ma che l'abbia applicata apportandovi delle varianti, dettate dalla più evoluta lezione boccacciana.

Proseguendo nell'analisi del libro sacchettiano, particolare attenzione merita anche la presenza, nelle «moralità» delle novelle, di ulteriori figure narrative di esemplare «memoria»: «proverbi» ed «espressioni proverbiali» in genere. L'elemento paremiografico, infatti, è un espediente narrativo al quale hanno fatto ricorso, ancor prima dei novellieri, i soliti Compilatori di exempla religiosi.

Le espressioni proverbiali, per lo più d'origine contadina e popolare, «folklorica», e quindi espressioni dell'ideologia di classi subalterne⁶¹, sono entrate a far parte della letteratura dell'exemplum e dunque della cultura dominante, già dai secoli XII e XIII, al termine di un processo di acquisizione e nel contempo di legalizzazione, che si

⁵⁹ *Ivi*, nov. CX, p. 244.

⁶⁰ F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, ed. cit., p. 303.

⁶¹ Congettura che trova autorevole riscontro nelle teorie dello Schmitt, illustre studioso della materia. Sull'argomento, di questo autore, si veda: «Exempla et Folklore», in *L'Exemplum*, cit., cap. VII, pp. 85-112. Sulla stessa linea dello Schmitt, si è espresso, in Italia, C. Delcorno, in *Nuovi Studi ...*, art. cit. pp. 62 sgg.

era reso necessario per favorire il compito dei Predicatori. Infatti, tra i religiosi si era creata la convinzione, per altro esatta, che la massa del popolo sarebbe divenuta più facilmente ammaestrabile, collaborando più attivamente, se nei Sermoni avesse potuto individuare tracce della propria cultura.

Due tra gli autori che più si distinsero in quest'opera di «acquisizione», furono l'infaticabile Jacopo da Vitry e Stefano di Borbone. Per loro merito, molte espressioni idiomatiche e proverbiali sono passate dalla cultura popolare a quella clericale e dotta. I due Compilatori usavano riportare nei loro exempla i proverbi, le espressioni idiomatiche, le invettive, le canzonette, i motti, etc., seguendo due distinte metodologie di lavoro: 1) rendendo l'elemento paremiografico in due lingue, cioè in volgare, l'idioma «originario», e in latino, lingua della cultura dominante; 2) limitandosi a sottolineare la provenienza delle espressioni proverbiali dal volgare, trascrivendole però solo in latino. Scelse la prima via il De Vitry, che, ad esempio, nel suo aneddoto CLXXXII riporta in latino ed in provenzale un «gallicum proverbium»: «Berte fu ale mait se le sen dona si en ait» e, di seguito, la versione latina: «Berta omnia bona mea in potestate habuit, totum habeat quod pro anima sua fecit»⁶².

D'altro canto, Stefano di Borbone, fautore della seconda metodologia, precisa, nel suo exemplum CLXXXVIII, d'aver tradotto dal volgare il proverbio, riportato solo in latino, «la fame fa uscire il lupo dal bosco», scrivendo testualmente: «vulgariter dicitur quod fames expelit lupum a nemore»⁶³. Allo stesso modo si comporta col proverbio «l'abito non fa il monaco», reso con un «(vulgariter dicitur quod) habitus monachi monachum facit credere»⁶⁴.

Dal campo delle raccolte esemplari religiose, dunque, l'elemento paremiografico è passato, sia pure dopo vari processi evolutivi (i proverbi nelle raccolte di novelle sono in una sola lingua, anche se non mancano, specie nel *Trecentonovelle*, espressioni idiomatiche in latino ed in volgare) a quello della novellistica. Nell'opera dei novellieri, però, il proverbio è stato caricato anche di compiti diversi da quelli svolti negli exempla devozionali. Infatti venne utilizzato non soltanto per le sue capacità persuasive ed esegetiche, ma anche secondo un impiego meditato che ne valorizzava le potenzialità narrative. È questo il principale modo «d'uso» con cui ricorre nella raccolta sacchettiana. Accade così, ad esempio, nella novella VIII dove, nel corso della narrazione, e nel bel mezzo di una lunga e monotona «tirata» morale, posta a commento di un exemplum nel quale si narrava di un genovese sciocco scornato da una sentenza di Dante, irrompe improvvisa, a dare

⁶² *The Exempla ... of J. Vitry*, ed. cit., exemplum CLXXXII, p. 77.

⁶³ A. Lecoy de la Marche, *Anecdotes... d'E. de Bourbon ...*, cit., exemplum n. 188, p. 163.

⁶⁴ *Ivi*, exemplum n. 276, p. 230.

vivacità al periodare, la seguente frase proverbiale: «Ma e' pare che li più son tocchi da quel detto comune: E non ci ha maggior inganno che quello di sé medesimo»⁶⁵. Numerose altre ancora sono le espressioni proverbiali che ricorrono nel *Trecentonovelle*. Eccone una rapida sequenza. Nov. CX: «Scherza coi fanti e lascia stare i Santi»⁶⁶; nov. CXXXVII: «Ciò che vuol donna, vuol signò, e ciò che vuol signò, tirli in birli»⁶⁷; nov. CLXIII: «In cento anni e in cento mesi, torna l'acqua in suo paese»⁶⁸; nov. CLXVI: «E così bisogna far la vecchia trottare»⁶⁹; altri proverbi si leggono, inoltre, nelle novelle CLXVII, CLXVIII, CLXXIII, etc.

Oltre al compito di ravvivare il tessuto narrativo, l'elemento paremiografico ha avuto, nel *Trecentonovelle*, anche lo scopo di avvicinare, allo stesso modo di quanto accadeva nelle Raccolte religiose, i racconti al pubblico, che poteva trovarvi, così, le espressioni più comuni della vita quotidiana. Un altro espediente con il quale il Sacchetti ha cercato di accattivarsi attenzione e simpatia dei lettori, facendoli sentire parte integrante nello svolgimento dei fatti narrati. Infine, va sottolineato come anche nella collocazione di tali espressioni proverbiali in determinate parti della novella, F. Sacchetti abbia ricalcato i canoni ricorrenti nell'exemplum religioso. Infatti egli ha situato l'elemento paremiografico prevalentemente nelle «Moralisationes» e raramente nelle «Expositiones» o negli «Exempla» dei suoi racconti.

A questo punto, ed al cospetto di un così sincero impegno del Sacchetti nel riproporre nel *Trecentonovelle* elementi stilistico-strutturali derivati dalla letteratura esemplare religiosa e tendenti ad esaltare le sue finalità d'ammonizione e d'insegnamento, viene spontaneo chiedersi come egli abbia potuto proporre numerose novelle (IX, X, XXIV, XXV, XXVI, XXXIII, LVI, etc.) dal contenuto osceno, scurrile; ed altre ancora nelle quali lo svolgimento dei fatti finisce per dar ragione a figure e situazioni moralmente tutt'altro che esemplari. È vero che l'orientamento culturale Medievale non escludeva che episodi di una certa esemplarità potessero esser ricavati anche da vicende piuttosto sconvenienti del vissuto⁷⁰, ma il Nostro autore è andato oltre ogni limite. Infatti, per la particolare licenziosità di alcune novelle, egli ha travalicato non solo i dettami degli exempla religiosi, rigidi, ma anche quei limiti di vivacità dei costumi dei personaggi e delle situazioni indicati nel *Decameron* dal Boccaccio ed assurti a regola per tutto il genere novellistico. Tuttavia, anche a fronte di contenuti non adatti a scopi didattici ed edificanti, il Sacchetti non ha mancato mai di proporre i suoi

⁶⁵ F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, ed. cit., nov. VIII, p. 23.

⁶⁶ *Ivi*, nov. CX, p. 224.

⁶⁷ *Ivi*, nov. CXXXVII, p. 305.

⁶⁸ *Ivi*, nov. CLXII, p. 404.

⁶⁹ *Ivi*, nov. CLXV, p. 413.

⁷⁰ Sul tema: S. Battaglia, *la Coscienza Letteraria del Medioevo*, cit., pp. 479 sgg.

apprezzamenti, tanto più lunghi e caratterizzati da un pedante moralismo, quanto più licenziosa ed immorale era la materia dei racconti.

Quasi che avesse voluto insegnare la morale per mezzo delle più sfacciate immoralità. Una procedura, questa, che ha finito però per determinare una sensibile «disarmonia» tra racconti sguaiati e commenti moralmente integri. A volerla spiegare, si può avanzare l'ipotesi che tale discordanza trovi origine nel bisogno pressante del Novelliere di assecondare comunque i gusti dei «probabili» lettori, per calamitare l'attenzione così da poter disporre, nel proporre con i commenti i suoi «ammaestramenti» da giudice integro ed irreprensibile, su di un pubblico particolarmente «ben disposto» a seguirlo. Ma gli interessi del pubblico poco si adattavano, però, ad intendimenti didattico-morali e da questo contrasto, insanato, ha preso corpo la «disarmonia» tra le parti della novella. Il pubblico a cui intendeva rivolgersi il Sacchetti era costituito per lo più da persone appartenenti al ceto piccolo e medio borghese d'origine mercantile, abituate, in tempi di continue guerre, carestie ed epidemie, ad ogni tipo di sofferenze e crudeltà. Gente, che «vaga di cose nuove», poteva essere scossa solo con argomentazioni forti e quanto più possibili veritiere, piacevoli e trasgressive, quali sesso, truffe, violenze, etc., proprio non adatte, però, a costruirci su la morale. Il Novelliere ne aveva coscienza, ma aveva accettato simili condizioni: poco gli importava se per raggiungere i suoi fini doveva proporre episodi sconvenienti del «vissuto». Salvo poi a pentirsene. E nella scelta di questa strategia «effettuale», elementare quanto si voglia ma rischiosa in contesti edificanti, F. Sacchetti non ha fatto altro che riprendere e portare alle estreme conseguenze quanto già sperimentato, sempre in quegli anni, in campo religioso. Infatti, Compilatori e Predicatori, preoccupati da un sensibile svuotamento delle Chiese, dovuto in buona parte alla noia e alla repulsione dei fedeli verso i Sermoni sempre più monotoni e ripetitivi, si convinsero che per rimediare a tale stato di fatto fosse necessario assecondare maggiormente i gusti «popolari» del pubblico e incrementare, perciò, la piacevolezza degli exempla usati nelle Prediche.

I religiosi erano fermamente convinti di poter, in tal modo, far ritornare una gran folla alle loro funzioni ed anche di poterla rendere nel contempo più disponibile agli «ammaestramenti».

Un espediente, questo, che si trova mirabilmente teorizzato nel Prologo del *Tractatus de Habuntantia exemplorum*⁷¹ del Domenicano Umberto di Romans. In tal luogo, il frate, dopo aver ribadito l'utilità dell'uso degli exempla nei Sermoni e in tutte le altre espressioni della

⁷¹ Come già precisato (nota 23), a parte il manoscritto originale ed una edizione del XV secolo introvabile, non esistono, allo stato attuale degli studi, edizioni critiche dell'opera di Umberto. Parte di essa può essere facilmente consultata in: A. Borlenghi, *La Struttura ed il Carattere della Novella Italiana dei Primi secoli*, La Goliardica, Milano s.d., pp. 9 sgg.

cultura perché «plus exempla quam verba movent», e raccomandato agli operatori di presentare aneddoti brevi ed univoci per facilitare la comprensione dei loro contenuti specie da parte di quei fedeli, «i simplices», appartenenti ai ceti più umili e teoricamente non in grado di afferrare il sensus di aneddoti lunghi e complicati, ha affermato che un Sermone o un qualunque altro genere di dimostrazione di concetti morali, sarebbe stato tanto più efficace quanto più gradevoli fossero gli exempla usati. Anche J. da Vitry ha sostenuto nel Proemio dei suoi *Sermones Vulgares*⁷² che la forza dell'inserimento nelle prediche e negli scritti degli exempla era dovuta non solo al fatto che essi potevano servire «ad edificationem animae», comunicando delle verità assolute, ma anche perché essi agivano «ad recreationem mentis», specie quando i fedeli o i lettori comuni cominciarono ad annoiarsi, o, peggio, a «dormitare». E la «recreatio mentis» sarebbe stata garantita portando ad esempio storie gradevoli, piacevoli e che rispondevano ai gusti dei fruitori. Jacopo aveva intuito però i pericoli di questa operazione e non aveva mancato di mettere in guardia Predicatori e Compilatori sul rischio che l'intrattenimento potesse prendere il sopravvento sull'insegnamento e che le «fabulae» divenissero più importanti dei «verba dei». Tuttavia, nonostante gli avvertimenti, il rischio di tale caduta è stato corso fino ai limiti estremi da prediche ed exempla vuoti di significati morali e ai limiti dell'osceno. Come per il Sacchetti, il mezzo aveva preso sopravvento sul fine. E se il Fiorentino con le sue novelle «sconvenienti» ha travalicato, e di molto, almeno stando all'odierno senso del pubblico pudore, di chiaro stampo post-vittoriano, i limiti del buon gusto, dai Pergami delle Chiese se ne potevano ascoltare di veramente divertenti. Non solo, ma anche gli aneddoti contenuti in quelle «Raccolte» che erano alla base della stessa Predicazione, assunsero spesso, quasi più della novella, forma di narrazione scritta per divertire e per piacere.

La «delectatio hominum» aveva finito per procurare, quindi, qualche problema in campo religioso e conseguenze altrettanto negative aveva prodotto sul *Trecentonovelle*. È a tale «espediente narrativo», infatti, che vanno addebitate le maggiori responsabilità per l'eccessiva licenziosità e scurrilità delle tematiche trattate dal Sacchetti. Va detto, tuttavia, che la sconvenienza delle narrazioni sacchettiane non è solo un problema di contenuti, ma anche di linguaggio. Ed in questo l'esempio dei religiosi non c'entra, perché tale nuova componente del problema etico ed estetico del *Trecentonovelle* è esclusivamente imputabile al fatto che il Sacchetti non è mai venuto meno nei racconti alle sue caratteristiche di artista votato al reale, da cogliere con la massima puntigliosità linguistica e cronachistica. Ne è conseguito che oltre ad aver descritto vicende alquanto squallide, il Fiorentino le

⁷² The «Exempla» ... of J. de Vitry, ed. cit. Prologo.

abbia narrate con una scelta lessicale adeguata allo squallore delle vicende stesse. Non ha mai rinunciato al vocabolo «disonesto», dimostrando di non aver fatto tesoro di quanto affermato, nelle Conclusioni al *Decameron*, dal Boccaccio, secondo il quale «... niuna (cosa) si disonestà c'è, che con onesti vocaboli dicendola, si disdica ad alcuno ...»⁷³. Franco Sacchetti sembra aver seguito, piuttosto, temi e linguaggio dei poeti «realisti» toscani; ha mostrato, inoltre, di ben conoscere anche il particolare realismo dei *Fabliaux*⁷⁴, nei quali la licenziosità tematica e lessicale è caratteristica quasi costante, e le vicende, anche le più scurrili e pornografiche, sono sempre seguite, come nel *Trecentonovelle*, da serissimi apprezzamenti morali che le commentano⁷⁵. Il Novelliere ha dato l'impressione d'essersi però accorto, in parte, delle contraddizioni del suo operato: esemplare nei fini, licenzioso e scurrile nei mezzi. Ed ha cercato di porvi rimedio, credendo che per neutralizzare l'eccessiva licenziosità, tematica ed espressiva, dei racconti, e preservare i contenuti morali del suo «dialogo» con i lettori, potessero bastare dei commenti particolarmente duri, incaricati di svolgere una funzione di esorcismo, di inversione del piacere procurato dalla finzione. Commenti che il Sacchetti ha spesso ampliato, o rifatto ex-novo, in momenti successivi alla prima stesura del libro, colto evidentemente da forti scrupoli di coscienza. Ma le aggiunte e le modifiche sono impietosamente rivelate di una sensibile diversità sintattica tra le parti delle novelle nelle quali tale fenomeno si verifica: il periodare è agile, essenziale, paratattico nella parte più propriamente inventiva, mentre diviene prolisso, impacciato ed ipotattico nelle «moralità»⁷⁶. È questa la prova definitiva che nel rileggere le novelle il Sacchetti abbia cercato di porre una censura alle trasgressioni del narrato, con l'aggiunta di moralità volutamente forti ed articolate, riuscendo però solo ad aggravare la «disarmonia» originaria e rendendola anzi più avvertibile, oltretutto a livello etico ed estetico, anche a livello sintattico. Un tentativo miseramente fallito, dunque, quello di «esorcizzare» le licenziosità con aggiunte a posteriori. Prova ne siano, ad esempio, i commenti che chiudono le novelle IX, LIX, CI, CXII, CXXX, CXLIV, CXC,

⁷³ G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Firenze 1966, «Conclusioni dell'autore», p. 959.

⁷⁴ Lo prova a fondo Franca Agno in «A proposito di una fonte sacchettiana», in *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXXVII (1960), pp. 204-217. Il critico dimostra come anche il Sacchetti abbia usato più volte i favolelli francesi quali fonti ispirative per alcune sue novelle.

⁷⁵ Per questo aspetto dei *Fabliaux*, si vedano le pagine introduttive di R. Brusegan in AA.VV., *Fabliaux, Racconti Medioevali Francesi*, a cura di R. Brusegan, Torino 1980, pp. VII-XV. Vanno sempre tenuti presenti, comunque, i saggi indicati qui, nota 9.

⁷⁶ La diversità sintattica tra le parti della novella sacchettiana, che immediatamente induce a pensare a diversi momenti compositivi delle stesse, oltre che apparire evidente alla semplice lettura, è stata provata, con notevole e minuziosa analisi, da C. Segre, in *Tendenze stilistiche nella sintassi dell'«Trecentonovelle»*, art. cit. pp. 1-42.

etc., che non hanno alcuna coerenza stilistica col resto del racconto e che, nonostante il tono severo, non sono per niente in grado di contrastare le licenziosità del narrato. Il rimedio adottato era ambiguo ed insufficiente, e doveva saperlo l'autore stesso, se ad un certo punto del *Trecentonovelle* ha tentato «extrema ratio», di giustificare dialetticamente le sconvenienze del suo operato, asserendo che «...sono molti che parlano di cose non molto oneste per diletto, che negli effetti sono onestissime, e così per converso gli ipocriti: nelle parole e nei fatti si mostrano Santi, e negli effetti sono diavoli»⁷⁷. Rimanendo in tema di «disarmonie», c'è ancora da aggiungere che una certa frattura, estetica e sintattica, tra parte inventiva e «moralisationes», si nota anche in novelle dai contenuti ortodossi e dal linguaggio onesto. In novelle incentrate, cioè, su tematiche inadatte a promuovere commenti morali lunghi, prolissi e dai toni apocalittici. Tanto accade, invece, nel *Trecentonovelle*, dove a volte tali moralità non sono neppure contenutisticamente pertinenti agli spunti offerti dai racconti. Tra le varie narrazioni nelle quali ciò si verifica (CLXXVI, CLXXVII, CLI, CCXXVIII, etc.), è esemplare il caso della n. CCIX. Novella in cui, F. Sacchetti, dopo aver narrato con tono pacato e con trasparente divertimento di Minestra dei Cerchi, che «avea debito, e guardandosi stando a Candeggi, è preso dai messi li quali l'aescarono con una anguilla messa in una fonte»⁷⁸, si lascia andare ad una durissima ed inattesa digressione sul vizio della gola. Ora, per quanto la moralità abbia addentellati col resto del racconto (in fondo è per la sua golosità che Minestra viene catturato), essa viene sviluppata così a lungo e con una tale carica di risentimento, morale e religioso, da lasciare interdetto il lettore:

(...). E notino li padri e le madri, che allevano i loro figliuoli, acciò che non li crescano in questo vizio; ché questo è quel vizio che per lo primo peccato ci ha condotto a morte, e fa altrui incorrere in molti terribili peccati, e disfazione di famiglie; però che dalla gola viene lussuria, prodigalità, giuoco e molti mali; e in fine quando manca l'aver, che non abbia di che supplire all'appetito, a tutti e' mali si reca per avere danari. Se io volessi descrivere quanti e quali, non so se capessono in questo libro. E come il demonio aescia nella gola, così nella lussuria e nella concupiscenza carnale ...», etc.⁷⁹.

Questo persistere di motivi disarmonici, anche in contesti compositivi diversi, induce a concludere che nel complesso, quello che la critica ha definito come «Il problema delle morali nel T.N.»⁸⁰, altro non

⁷⁷ F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, ed. cit., nov. CCXXVI, p. 587.

⁷⁸ *Ivi*, nov. CCIX, p. 539.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 541-542.

⁸⁰ Tra quanti, nel recente passato, hanno volto la loro attenzione all'esame di tale aspetto del *Trecentonovelle*, decisivi sono stati i contributi di:

— A. Borlenghi, *la questione delle morali nel «Trecentonovelle»*, in *Atti della Scuola N. S. di Pisa*, III, vol. XVI (1947), pp. 1-41;

— C. Segre, *art. cit.*;

sia che il logico risultato dell'inabilità artistica del Sacchetti, incapace di conciliare, esteticamente e sintatticamente, i momenti della «Inventio» e della «Moralisatio», e, quindi, in generale incapace di padroneggiare la materia del narrato, combattuto tra l'esigenza di assecondare i gusti «popolari» del pubblico e quella di salvaguardare comunque l'impostazione esemplare del *Trecentonovelle*.

— L. Russo, *F. S. e il suo moralismo*, art. cit.;
— B. Curato, *Letture del Sacchetti*, cit.

AA.VV., *L'America dei Lumi*, a c. di Cesare Acutis e Angelo Morino, La Rosa, Torino 1989.

La realtà e i problemi suscitati dalla visione del Nuovo Mondo sono stati oggetto di vivaci dibattiti soprattutto nella Francia del XVIII secolo; quel fervore polemico ha certamente inciso sulla definizione di quella che è, oggi, la cultura dell'America Latina.

Il volume di saggi *L'America dei Lumi* più che incentrarsi sulla disputa filosofica accesa dai temi americani fra gli illuministi, tende a presentare un nuovo «scavo nei prodotti più direttamente frutto di sollecitazioni dell'immaginario...».

La premessa alla collettanea, da cui è stata tratta questa precisazione, porta la firma di uno solo dei curatori del testo, Angelo Marino; infatti è venuto a mancare improvvisamente, durante la preparazione del libro, l'altro ideatore e animatore dell'*America dei Lumi*, il professor Cesare Acutis dell'Università di Torino. La sua scomparsa lascia un profondo vuoto e suscita in tutti gli ispanisti un doloroso senso di smarrimento.

La collettanea si articola in nove saggi. In *Sangue e ori d'America* un gruppo di studiosi, Cesare Acutis, Silvia Benso, Paolo Collo, Erica Gay, Angelo Morino e Sonia Piloto di Castri mostrano, in un ampio, informato e articolato itinerario, che l'alterità del Nuovo Mondo suscita nell'Europa del Settecento attrazione e diffidenza e che le pagine ispirate, nel XVIII secolo, da fatti e da personaggi americani arrivano a soluzioni contraddittorie, dalla tragedia di Alexis Piron, *Fernand Cortès* (1744), tentativo di riscattare moralmente il conquistatore, alla traduzione dei *Comentarios reales* dell'Inca Garcilaso conosciuti da Voltaire, Madame de Grafigny, Marmontel e che trovano echi nelle *Indes galantes*, nell'*Alzire*, nelle *Lettres d'une Péruvienne*, negli *Incas*, lavori che contribuiscono a diffondere nei salotti parigini l'immagine apologetica dell'antico e saggio Perù.

Con argomenti e penna avvincenti e rigorosamente scientifici, Cesare Acutis traccia, in *Tristi contrade*, la cronistoria della tragedia *Alzire ou Les Américains* chiosata da brani tratti dalla corrispondenza di Voltaire. La tragedia era stata terminata nella solitudine che al castello di Cirey Voltaire divideva con Madame du Châtelet: l'opera era andata in scena nel 1736 con grande successo. Cesare Acutis esamina con fine acribia temi e personaggi della tragedia segno dei gusti, della sensibilità e delle istanze di Voltaire: «Se *Alzire*, allegoricamente impennacchiata al centro della scena come una selvaggia di balletto o d'incisione è l'America secondo i Lumi, Zamore, nudo nell'ombra tra le mani del suo carnefice, è la Colonia: di tutti i tempi.»

Sonia Piloto di Castri in *La Terra nell'occhio del teodolite*, riprende e commenta *La Relation abrégée*, stilata da Charles-Marie de La Condamine in navigazione d'esplorazione lungo il Rio delle Amazzoni e letta, in parte, a Parigi, durante una seduta dell'Académie il 28 aprile del 1745. La relazione rivela in La Condamine il prevalere dell'uomo di scienze, del geografo puntuale sull'esploratore avventuroso.

Grazie al suo compito arduo e stremante, il Rio delle Amazzoni è definito nell'intero e complesso percorso, dopo il viaggio disperato di Orellana e la spedizione di Pedro de Orsúa nel XVI secolo.

Nella *Relation* entra l'osservazione della natura e dell'indiano visto in rapporto al territorio e come oggetto di giudizio, spesso negativo, di La Condamine.

Negli otto anni trascorsi in Perù, lo scienziato francese si convince che gli indiani in cui si è imbattuto sono lontani dal modello tracciato da Garcilaso nei suoi *Comentarios*: che somigliano, invece, a quelli che «rimossi dal paradisiaco stato di natura, dopo il secondo libro dei *Comentarios*, erano stati dall'autore confinati nella marginalità dell'ignoranza e dell'esclusione di un residuale, non meglio identificato 'volgo'». Le carenze linguistiche e concettuali delle genti incaiche appaiono a La Condamine la prova dello scarso progresso da loro raggiunto. Lungo il Rio delle Amazzoni, inoltre, egli interroga incessantemente gli indigeni trascrivendo i nomi che le varie etnie assegnano ai luoghi, ai componenti del regno vegetale e animale. La Condamine ha intuito «che attraverso il linguaggio la geografia può diventare storia».

Valeria Gianolo in *Trittico americano* si avvale del romanzo *Le philosophe anglais, ou histoire de monsieur Cleveland, fils naturel de Cromwell...*, dell'abate Antoine-François Prévost d'Exilles, per riesaminare un mito americano: l'opera dell'Abate Prévost è stata definita «romanzo esotico» o «dramma storico». L'autrice del saggio si propone, partendo dal motivo del viaggio, di ricostruire il funzionamento del testo. L'esame minuzioso, esaustivo, della storia complessa e articolata narrata da Prévost porta a vagliare le ipotesi della validità storica e del ridimensionamento dell'utopia; inoltre si nota che l'America è il polo d'attrazione verso cui convergono i fitti intrighi narrati nella vicenda.

L'avvincente romanzo di Madame de Grafigny, *Lettres d'une Péruvienne*, è esaminato nel saggio di Paolo Collo, *I nodi e le lettere*. Di Madame de Grafigny, di cui si è occupato recentemente anche Angelo Morino (*Una peruviana a Parigi in Le Americane*, La Rosa, Torino 1984), Paolo Collo ricorda l'opera che l'ha resa famosa in un momento in cui si affermava in Europa l'interesse per personaggi e paesaggi esotici. Le avventure della vergine peruviana Zilia, rapita dai conquistatori spagnoli e giunta fortunatamente a Parigi, emerge attraverso un epistolario che, almeno in un primo tempo, si vuole 'scritto' da Zilia tramite i quipu.

Vittoria Martinetto riprende, in una chiave diversa, il tema sempre avvincente delle *Lettres d'une Péruvienne*: la studiosa esamina la interdipendenza fra romanzo e vita dell'autrice. Infatti Madame de Grafigny si colloca «sulla scia di quel ristretto gruppo di donne — le 'précieuses' — che avevano perseguito un riconoscimento sociale al di là di quello tradizionale di mogli e di madri...». L'opera di Madame de Grafigny acquista, in una delle prime ristampe, aggiunte

e variazioni di un anonimo autore; Vittoria Martinetto esamina, inoltre, il personaggio maschile, specularmente alla figura di Zilia, come appare nelle *Lettres d'Aza ou d'un Péruvien* di Ignace Hugary de Lamarche-Courmont, del 1749, *La Péruvienne* (1754) di Marc-Antoine Jacques Rochon de Chabannes e la *Peruviana*, di Carlo Goldoni, del 1757.

Angelo Morino con *Certe sere a Cirey sur la Blaise...*, ripropone, con modifiche e ampliamenti, un lavoro apparso come postfazione all'ed. da lui pubblicata, presso Sellerio (Palermo 1987), del *Saggio sopra l'Imperio degli Incas* di Francesco Algarotti. Questo eclettico veneziano inserendosi in un vasto circolo di fermenti illuministici, aveva ricostruito, nel suo *Saggio*, l'immagine del Perù come andava delineandosi nel Settecento. Il Perù, in quel periodo, nonostante l'opera di alcuni detrattori, diviene sinonimo di nazione mitica, perfetta. Nell'opera di Algarotti a questo stereotipo si aggiunge il raffronto fra l'impero incaico e l'impero romano, e il rimprovero per le dissipazioni cui la cultura occidentale si è abbandonata. Amaramente consapevole della situazione italiana del tempo, Algarotti, col *Saggio*, attesta che «se le riflessioni degli scrittori-filosofi francesi illuministi si ergevano per fustigare le colpevolezze di un'Europa nei cui confini l'originaria Spagna ormai si smarriva, quelle stesse consapevolzze erano retaggio di cui pativano certe aree europee. Come dire che lo smembramento di territori e di culture era fenomeno che — nell'arco dilatato della storia — non si era prodotto solo nel Nuovo Mondo».

Patagonide, di Silvia Benso, ripercorre con finezza la «novella filosofica» *La Découverte australe par un homme-Volant ou Le dédale français*, del 1781, in cui Restif de la Bretonne, ricorrendo a un meccanismo di finzione che avvince sempre gli utopisti, riporta la storia di un personaggio, incontrato casualmente, che rievoca avventure in terre poco note. La finzione, nota l'autrice del saggio, permette allo scrittore di proporre un progetto di riforme per una società ideale, dimostrando anche la funzionalità del progetto attraverso la testimonianza di un uomo australe di discendenza francese.

In funzione di questa idea, Restif interviene sul mito della terra australe tentando di farne un esperimento di parodia: Victorin l'uomo che è riuscito a volare, dopo molti anni trascorsi sul Monte-inaccessibile trasporta il suo regno in un'isola delle terre australi, acquista per nuora una gigantesca della Patagonia, esplora volando isole abitate da creature leggendarie, arriva al paese degli Antipodi dove tutto si trova alla rovescia: quella nazione saggia, modello universale, non è che l'Europa alla rovescia.

Cesare Acutis e Angelo Morino chiudono l'articolata serie di saggi che permetterà di effettuare proficui sondaggi in territori letterari di cui molto si è studiato, ma che lasciano ancora vasti spazi da esplorare con profitto.

Nello studio di Acutis e Morino, *La via dal Messico al Perù*, gli autori riprendono l'ipotesi che un contatto fra territorio messicano e territorio peruviano si sia avuto, per quanto mediato da genti diverse, su basi commerciali, per l'esistenza di un traffico di 'mullu', la rosea conchiglia, cibo degli dei, che prolifera nelle calde acque marine e che era elemento indispensabile per taluni riti delle fredde altitudini andine. Nella seconda metà del Settecento, Jean-François Marmontel nel romanzo *Les Incas ou la destruction de l'empire du*

Pérou, descriveva nella sua narrazione un collegamento fra Messico e Perù: all'epoca della Conquista, un gruppo di aztechi fuggiaschi dopo la distruzione del Messico, raggiunge via terra la corte incaica. Nel racconto, ricco di avventure, Marmontel ripercorre gli orrori della conquista spagnola e delle imprese nell'impero incaico. Nelle sue pagine Marmontel mostra di aver ben assimilato la lezione di Bartolomé de Las Casas: il mondo americano diviene un paradiso in terra «una regione smarrita nel labirinto che conduce dai sogni ai bisogni».

Teresa Cirillo

AA.VV., *Polvo enamorado. Poesie e studi offerti a Giovanni M.^a Bertini*, a c. di G. Depretis, introd. di O. Macrì, Scheiwiller, Milano 1989.

A Giovanni Maria Bertini, decano degli ispanisti e degli iberoamericanisti italiani viene dedicato il volume *Polvo enamorado*, curato da Giancarlo Depretis e introdotto da Oreste Macrì.

Nelle pagine della miscellanea, che rispecchia gli interessi di Bertini per la poesia, la narrativa, il teatro e la saggistica, compaiono lettere inedite indirizzate allo studioso italiano da don Ramón Menéndez Pidal, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Virgilio Piñera, José Rodríguez Feo, oltre che un nutrito gruppo di testimonianze in versi e in prosa, omaggio di studiosi, poeti e scrittori di lingua italiana, spagnola e portoghese.

Una sezione del volume raccoglie una serie di studi di vario indirizzo: in *Un portolano iconico: la «Suma de Geografía» di Martín Fernández de Enciso*, Silvia Benso analizza le pagine dedicate da Enciso alle *Indias Occidentales* e che rappresentano una guida per naviganti e conquistatori: scritto da un letterato e studioso di astronomia che aveva esercitato, a Santo Domingo, la professione di avvocato e che, dopo aver finanziato spedizioni di conquista, era stato nominato *alguacil mayor*, il trattato di cosmografia venne pubblicato da Fernández de Enciso nel 1519, a Sevilla.

Leopoldo de Luis illustra, in *El penúltimo soneto de Unamuno*, un componimento poetico, il n. 1754 del *Cancionero* pubblicato, dopo la morte di don Miguel, da Federico de Onís, nel 1953; il testo unamuniano è ispirato da un sonetto di Pierre Ronsard e da uno di Gérard de Nerval. Ancora, in *El pensamiento poético: Machado y la razón*, Francisco José Martín analizza la poesia di Antonio Machado mostrando «en las 'palabras verdaderas' que nos dejó Machado un pensamiento que no se resigna a la tranquilidad engañosa de ver el mundo por el filtro de la razón». Chiude questo gruppo di saggi Andrés Soria con *Una nota sobre la ilustración en los sermones de Pedro de Valderrama: la erudición de acarreo y el acarreo de la erudición*.

L'ultima e più nutrita sezione del volume di studi offerti a Giovanni Maria Bertini comprende quindici saggi dedicati all'opera dello scrittore cubano Alejo

Carpentier. Nella molteplicità di nuovi punti di vista con cui si scruta l'attività di saggista e di romanziere di Carpentier si delinea l'interesse sempre vivo per questo scrittore al quale Pablo Luis Ávila, dell'Università di Torino, ha dedicato un convegno internazionale di studi che si è svolto a Catania nel dicembre 1985.

Tra gli studi sull'opera letteraria di Carpentier che appaiono in *Polvo enamorado*, quello di Rosalba Campra, «*Tientos y diferencias o de la contradicción como apertura*, propone una lettura 'globale' dei vari scritti che formano *Tientos y diferencias*, libro pubblicato nel 1966. I testi composti in varie occasioni e con differenti finalità, «son los signos visibles de la primordial, incessante preocupación de Carpentier: identificar, y más aún, requerir, la vocación fundacional de la literatura latinoamericana».

In *La novela afrocubana de A. Carpentier*, Antonio Melis esamina la dimensione politico-sociale di *¡Écue-Yamba-Ó!* che occupa un posto di rilievo nella complessa struttura del primo romanzo di Carpentier. Di notevole importanza appare l'elemento documentario, la visione della fusione di etnie e di culture, mentre la dimensione magica da elemento marginale finisce per diventare motivo centrale per l'intera narrazione. Melis non trascura l'influenza degli studi antropologici di Fernando Ortiz sulla visione del giovane Carpentier e su tutta la generazione a cui egli appartiene. *¡Écue-Yamba-Ó!* è una rappresentazione di una situazione di meticciato generalizzato: «entre los méritos de esta primera novela de Carpentier, ocupa un lugar importante la toma de conciencia y la restitución en términos narrativos de esta realidad contradictoria».

Un ampio spazio è dedicato da María Beatriz Lenzi a *El recuerdo sagrado en «¡Écue-Yamba-Ó!» Una visión social del negro*. L'autrice esamina il romanzo attraverso i vari nuclei tematici collocati nel contesto storico e sociale: «en este contexto, donde, por un lado, la cotidiana opresión, de horizontes cerrados, imprime un sesgo de resignación, y por otro, existe la certeza liberadora de una realidad sin límites, es posible la transición a una conciencia crítica, presente ya, de alguna manera, en los personajes que se refieren a sí mismos como los 'negros'...».

Bach y Carpentier: estructura de «La consagración de la primavera» di Sagrario Ruiz Baños e *Objetividad y crítica literaria: «La consagración de la primavera»* di Manfred Engelbert: il primo studio esamina il complesso disegno tematico e strutturale del romanzo in cui si nota «una disposición dual que propicia un a modo de ensamblaje de las dos vidas de ficción que modulan el discurso novelesco desde el juego perspectivístico que suponen los dos ángulos de visión de Vera y Enrique...».

Nel saggio di Engelbert, folto di riferimenti critici e bibliografici, dopo un esame di differenti e contrastanti opinioni critiche sul romanzo di Carpentier, Engelbert auspica una visione «tal vez no objetiva, pero por lo menos objetivamente subjetiva» della *Consagración*.

Di un altro romanzo dello scrittore cubano, *El arpa y la sombra*, ricco di spunti polemici, Jacques Joset in *A. Carpentier: otro culto fracasado*, esamina il tema della beatificazione mancata di Cristoforo Colombo e il «proceso mitificación/desmitificación» che «sigue siendo una clave constructiva e interpretativa de la novela de Carpentier». L'esame di Joset è condotto tenendo presente

la manovra del recupero del culto di Colombo in rapporto ai tentativi falliti di beatificazione e canonizzazione in *El obsceno pájaro de la noche* di José Donoso e nell'*Otoño del Patriarca* di Gabriel García Márquez; l'autore del saggio formula l'ipotesi che una funzione narrativa identica, che emerge in modo indipendente in testi narrativi autonomi e contemporanei, riveli valori fondamentali di una cultura in un momento della sua evoluzione.

Enriqueta Ribé con *Mito y logos en el «Recurso del método»*, afferma che parlare di miti, nel *Recurso del método*, non significa individuare nel romanzo la presenza di un materiale simbolico riferito al mondo possibile del mito ma «es interesante señalar que por un lado la materia mítica subtiende la dificultad de construir un mundo de valores sobre las bases provisionarias del pensamiento racional y por el otro asegura la presencia de la poesía en la novela.»

La funzione della musica, spesso presente nell'opera di Carpentier, è studiata da Ada Teja in *«El Acoso» entre el absoluto y la praxis*, romanzo dove appare essenziale l'esame del rapporto fra intellettuale e rivoluzione. Iris Zavala ricostruisce, in *Estrategias textuales de la novela barroca: A. Carpentier*, e riferendosi a *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces* e a *El recurso del método*, la coincidenza fra la poetica e la prassi politica di questi romanzi che non proviene da una «influencia (intertextualidad interna o diálogo del escritor con sus propios textos), si no de una afinidad que opera tanto en la esfera temática como en el orden de la transgresión de normas...» Di Donald L. Schaw, attento studioso dell'opera di Carpentier, si segnala il succoso intervento su *A. Carpentier, la realtà e la critica* che tratta la posizione di Carpentier in quella che viene definita «nueva novela» e delinea i tratti essenziali dello stato attuale della critica sullo scrittore cubano. Notevoli, infine, l'acuto studio di Cintio Vitier su *Alejo y la música terrenal*; l'intervento di Roy Boland sul *Tema de la revolución en Carpentier*; il saggio della studiosa cubana Carmen Vázquez su un dramma in tre atti di Carpentier, *La Aprendiz de bruja*, incentrato sulla figura della Malinche e sul suo apporto in favore di Hernán Cortés durante la conquista del Messico; l'intervento di Antonio Gallego Morell, *A. Carpentier, premio Cervantes*. Lo studio di Miguel Olivera, *La traducción en la novelística de A. Carpentier* nota l'uso, nello scrittore cubano, «hombre por excelencia de contextos múltiples, explorador de todos los sentidos», di un capitale di citazioni, di riferimenti, di allusioni polivalenti e di un naturale numero di lingue e linguaggi.

Teresa Cirillo

AA.VV., *«Il Romanzo»* - collana 'strumenti di filologia romanza', a cura di Maria Luisa Meneghetti, ed. il Mulino, Bologna 1988, pp. 438.

L'interesse della critica letteraria per il genere 'romanzo', non è nuovo né di portata trascurabile. Anche di recente (anzi soprattutto), studiosi più o meno noti hanno contribuito ad una vera fioritura del genere 'saggio sul romanzo',

richiamandosi a questa o quella matrice teorica, all'uno o all'altro dei molteplici approcci al problema. Una raccolta di saggi dal titolo così esplicito, dunque, parrebbe un ulteriore appesantimento di uno scaffale già troppo pieno. Non è così: l'interesse specifico del volume, infatti, è rivolto al romanzo medioevale tenuto ai margini del discorso intorno al «récit» dalla gran parte dei critici che lo hanno animato. Questa negazione del romanzo medioevale ha accomunato studiosi di ogni matrice culturale, con limitate eccezioni, di norma localizzate nell'area della Filologia Romanza. Il testo curato da Maria Luisa Meneghetti occupa, dunque, un posto pressoché vacante nel nostro ideale scaffale e questo merito le va subito riconosciuto. Il libro è un «reading» comprendente un'introduzione della curatrice (pp. 7-85), seguita da 18 saggi già editi (ma non sempre in Italia), opere di alcuni maggiori specialisti del settore (pp. 87-412), divisi in quattro parti: «Nome, luogo e data di nascita», «Fisionomia del genere», «Tecniche della narrazione» e «La tematica».

A tal proposito, l'impressione mia personale è che questa suddivisione del contenuto sia piuttosto forzata e comunque poco convincente anche rispetto ai contenuti dei singoli contributi. Concludono il volume indicazioni bibliografiche ed un indice dei nomi e delle opere (pp. 415-438). È d'obbligo partire dall'introduzione, concepita piuttosto come panoramica sulla produzione romanzesca medioevale che in chiave strettamente critica. In tal senso, però, essa risulta davvero completa, non trascurando nessuna delle aree linguistiche produttive in questo genere e considerando opere ed autori in genere trascurati dalle rassegne precedenti. Lo sviluppo del romanzo è seguito cronologicamente, distinguendo sette epoche successive — ma in parte anche sovrapposte — del gusto romanzesco medioevale, con abbondanti riferimenti alle tecniche narrative succedutesi in quei secoli. Non mancano neppure passaggi di un certo rilievo teorico, specialmente laddove si evidenziano i legami tra i differenti generi della produzione letteraria medioevale, individuando nel principio di causalità una struttura caratterizzante il romanzo, definito appunto «organismo narrativo coerente, sorretto da abili applicazioni del principio di causalità» (p. 18). Nell'insieme, comunque, il testo della curatrice è un valido orientamento per la lettura dei contributi che seguono, specialmente in vista di un'opportuna utilizzazione per scopi didattici del volume. Del resto, la felice scelta dei saggi che lo compongono costituisce il merito fondamentale del libro di Maria Luisa Meneghetti: quasi tutte le letterature neolatine sono chiamate in causa dai vari celebri autori, con l'inevitabile preponderanza di quella d'«oïl». Preferisco soffermarmi su un numero limitato di saggi, a mio parere tra i più illuminanti, ritenendo, nell'espone la grande varietà dei temi trattati in essi, di evidenziare ugualmente il carattere complessivo di questa raccolta. Tra le letture più stimolanti, segnalo subito il saggio di Maurice Wilmotte «La fondazione del romanzo: nostalgia dell'antichità e attualità politica e culturale» (pp. 107-122), datato 1941, nel quale si mette in luce la rilevanza del modello latino nel romanzo francese del XII secolo, in cui un'anima pagana, materialista ed irridente, s'impone quale struttura ideologica del genere. Di mirabile chiarezza, poi, le pagine di Erich Kohler tratte da un'opera del 1985 qui intitolate «Forma e struttura del romanzo arturiano» (pp. 147-169), ove l'eroe arturiano è analizzato nel suo dive-

nire psicologico: dall'alienazione di un 'tipo culturale' anacronistico alla sua difficile reintegrazione sociale. Aurelio Roncaglia, nella sua analisi dell'«Alexandre» di Albéric (pp. 209-227) apparsa, in francese, nel 1963, torna sull'interessante problema della genesi del romanzo cavalleresco trovandone le tracce, con ricca documentazione, nel componimento agiografico, che funge quasi da 'anello di collegamento' tra l'epica ed il racconto. John L. Grigsby, nel saggio «Le voci del narratore» (pp. 229-249), del 1979, considera con particolare cura la posizione della voce narrante con particolare riferimento ai testi di Chrétien de Troyes, del quale evidenzia l'inesauribile inventiva applicando (l'esempio è da seguire) metodologie e classificazioni della più recente critica testuale ad un materiale medioevale. Interessante e talvolta perfino divertente, inoltre, la ricerca di Jean Marx «Il Graal» (pp. 333-346) risalente al 1952 e contenente un excursus storico-linguistico su questo fondamentale termine: mondi ideologici e culturali sono alla base di slittamenti semantici ('piatto', 'scodella', poi 'calice'...) apparentemente superficiali. La 'perla' della raccolta, però, è costituita da «Il motivo del 'don contraignant'» di Jean Frappier (pp. 347-387). L'analisi di questo 'topos' letterario, pubblicata nel 1969, è un esempio dell'intelligenza e della chiarezza del grande studioso francese: la rigorosa documentazione, il richiamo ad un panorama letterario di vastità ammirevole, lo stile misurato e privo di intenti critici, sono davvero qualità rare e pregevoli, sicché la ristampa di questo saggio è ancora un merito da riconoscere al nostro volume. Aggiungendo, infine, a questi gli altri contributi, forse non tutti davvero incisivi, il lettore può cogliere la ricchezza, la varietà ed il valore letterario di questa particolare produzione romanzesca, visto che le differenze di stile, metodo e finalità dei vari testi, lungi dal complicare una visione d'assieme, stimolano una lettura più critica ed attiva. Del resto, la validità di questi 'readings' è ormai generalmente riconosciuta, anche per la possibilità che essi offrono di rileggere (o leggere 'tout court') testi importanti e spesso di difficile reperibilità. Ultime note per l'ottimo lavoro redazionale (opportune per un pubblico più vasto le traduzioni dei testi letterari) e per la buona veste grafica dell'opera il cui valore è accresciuto dal suo porsi come stimolo, forse come sfida, certamente come atto d'amore verso un patrimonio letterario la cui portata resta ancora da definire.

Domenico D'Alessandro

Azorín, *L'Invisible*, introduzione, traduzione e note di Lucio Basalisco, Libreria Universitaria Editrice, Verona 1988.

Lentamente se van desintegrando los prejuicios críticos que a lo largo de los años cincuenta, sesenta y primeros setenta habían ido acumulándose al enjuiciar la producción teatral de los componentes de la generación del 98.

Se ensalzaba, por supuesto, la obra dramática de Valle (uno de los miembros más atípicos de dicha generación), a quién ingenua e injustamente, se presentaba como un gigante erguido solitario en medio del erial del mediocre, aburguesado y deleznable teatro comercial de la época.

La tensión ética o ético-política de la crítica española a lo largo de la dictadura impedía a menudo acercarse sin apriorismos a buena parte de la producción más renovadora del teatro español de las tres primeras décadas del siglo. Ruiz Ramón, por ejemplo, opinaba, a propósito de las obras al alimón de los Machado, que no es este «teatro poético ni valioso como drama ni grande como poesía» y que «en el teatro de ambos ni innovaron ni renovaron, ni, manteniéndose dentro de una concepción tradicional del teatro, crearon una forma dramática valiosa en sí»¹. Menos duro, aunque muy restrictivo, es el juicio que dedicaba al teatro azoriniano concluyendo que «en él hay siempre un desnivel, insalvado e insalvable, entre las ideas dramáticas y su realización. Lo que en Azorín había de 'pequeño filósofo' cortés, ponderado, inteligente, escéptico le impidió llegar a una expresión conflictiva, plenamente dramática, de la realidad»².

La necesidad y la urgencia de dar un espacio suficientemente amplio a una figura de la talla de Valle han podido influir a la hora de formular opiniones tan contundentes sobre cualquier fórmula teatral que no fuera la valleinclanesca y poco más.

Afortunadamente hay buenas razones para esperar que las celebraciones del 50º aniversario de la muerte de Antonio Machado hayan hecho florecer estudios atentos y precisos del universo simbólico machadiano en cada una de sus obras y que tengan en cuenta no sólo la capacidad de reinterpretación de la tradición del siglo de oro sino también su original reelaboración de las grandes corrientes del teatro y del pensamiento europeo del momento, que habían calado hondo, sin estruendo ni estridencias, en estos trabajos en común de los hermanos.

Dígase lo mismo de Azorín, tan atento a todo lo que se hacía en Europa, tan preocupado por la renovación del teatro español y cuya actividad como autor de teatro es, a todas luces, inseparable de su labor crítica.

Precisamente en esta línea se inscribe la introducción con la que Lucio Basalisco presenta su traducción italiana a la trilogía azoriniana de *Lo invisible*. Sostiene Basalisco que Azorín «nella seconda metà degli anni venti... ha dunque innanzi a sé una chiara linea di condotta, quella ovviamente indicata con ostinazione nei suoi articoli e consistente fundamentalmente nel desiderio di rinnovare la scena spagnola, sprovvincializzandola e indirizzandola verso le nuove tendenze del teatro europeo, specie francese, e soprattutto liberandola dalla stanca ripetizione dei moduli naturalisti senza tuttavia prescindere da tutto ciò che anteriormente si è prodotto» (p. 7). Y Azorín entendía por «lo anterior» Lope, Solís, Moreto, Alarcón, Racine, Moratín y los románticos³ a la vez

¹ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, 2. Siglo XX, Madrid 1971, p. 78.

² *Ibidem*, p. 184.

³ *El Porvenir del teatro en Obras completas*, tomo VIII, p. 955.

que proponía con sus traducciones lo más valioso del teatro moderno: «Maeterlinck, Gantillon, Ibsen, Hauptmann, Pirandello, Evreinoff, Cocteau, Giraudoux etc.» (p. 8).

Por otro lado las influencias que la literatura europea deja en su teatro son más numerosas y comprenden autores como R.M. Rilke y S. Freud. Concretamente en el prólogo de *Lo invisible* Azorín cita *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke y según Basalisco aunque «i Quaderni non rappresentano una fonte dell'*Invisibile*, almeno nel senso stretto e tradizionale del termine... l'indicazione che Azorín fornisce in direzione dell'opera rilkiana non è priva di fondamento: essa probabilmente agì sull'*Invisibile* in profondità, contribuendo a determinare l'atmosfera misteriosa in cui si muovono i personaggi» (p. 13). Además la influencia de Rilke en la obra de Azorín «si manifesta a livello letterario nella comune inclinazione per certi temi, quelli ad esempio connessi della morte e del tempo, e nella predilezione per i personaggi femminili» (p. 13).

Sobre la posible influencia de Freud en los experimentos teatrales de Azorín Basalisco no se detiene aunque cita en nota a Antonio Gallego Morell, que ha tocado el tema en su prólogo al *Teatro* de Ignacio Sánchez Mejías y a C.B. Morris que en su trabajo *Surrealism and Spain* dedica algunas páginas al mismo argumento (nota 7). Hubiera sido provechoso profundizar este aspecto.

Los tres actos únicos que constituyen *Lo invisible* van precedidos de un prólogo que en realidad es una pequeña pieza de teatro en el teatro en donde el Autor, la Actriz y la Señora (personificación de la Muerte) departen, en tono educado pero tenso, de la identidad de ésta última y, a la vez, del contenido de la obra que está a punto de ser llevada a las tablas y del tratamiento poco serio que, según la Señora, el Autor ha dado «a los grandes misterios de la vida» (p. 32). La Señora llega incluso a amenazar al Autor: «Mucho cuidado, repito, con lo que escribe; llevar a la escena temas como éste es un poco peligroso» (p. 34). La escena «en abíme» adquiere un ritmo apresurado y ansioso gracias a las intervenciones del traspunte quien aparece dos veces en escena avisando antes de dar las señales de rigor para que empiece la obra.

Basalisco ha dejado a un lado esta ligazón profunda entre el prólogo y los tres actos y ha puesto el acento en la oposición que rige la trama: «Autore e Attrice da una parte, Signora dall'altra. I primi due rappresentano la 'molta gente' che, nonostante i segnali che la Morte talvolta invia, si ostina a non riconoscerla (p. 39). Il loro comportamento é improntato, inizialmente, alla comprensibile inconsapevolezza del personaggio che hanno di fronte, nei cui riguardi mantengono una convenzionale cortesia. Successivamente nei due si alternano momenti di comica incredulità... e persino di irriverente ironia... ad altri sostanzialmente ambigui, in cui a tratti pare che essi stiano finalmente intuendo la natura del personaggio» (p. 15).

Subraya también Basalisco el «aspecto 'cortese' de questa personificazione della morte... lontanissima da quella perentoria della medievale *Danza spagnola*» a pesar de que «di quell'opera, tuttavia, e della tradizione che ad essa fa capo, il Prologo sceneggiato conserva almeno tre elementi importanti: la repentinità con cui la morte colpisce... la funzione ammonitrice... e il linguaggio solenne, sentenzioso che la Morte talora adopera» (p. 17).

Del primer acto único *La araña en el espejo* Basalisco considera que «affronta il problema della morte sotto l'aspetto della premonizione» (p. 18) y que «l'opera, scandita dal passar del tempo con cui Leonora, sempre in rapporto al ritorno del marito, fa continuo, quasi ossessivo riferimento... il che potrebbe rivelare l'influenza de *L'Intruse*, si conclude rapidamente allorché la protagonista intuisce che Fernando non tornerà più» (p. 18-19).

En *El segador*, segundo acto único «dall'ambiente chiaramente, e talora fastidiosamente, borghese del *Ragnetto sullo specchio* si passa ad uno popolare» en donde «scopierà presto la tragedia» (p. 20). Observa Basalisco que «a somiglianza di quanto è avvenuto nel precedente atto unico, Azorín si serve degli effetti sonori come di un vero e proprio linguaggio, secondo il chiaro concetto che aveva della pluricodicità dell'evento scenico; nel *Falciatore* però si avvale, come si è visto, anche degli effetti luminosi che utilizzerà in maggior misura nel *Dottor Death, dalle tre alle cinque*» (p. 22).

Particularmente interesante me parece la opinión que sobre éste tercer acto único recoge y refuerza el autor cuando opina que «considerando l'anno in cui fu composto (1927), si è osservato che il *Dottor Death* rappresentò una autentica novità, con positive conseguenze sul teatro spagnolo dell'epoca, tanto che senza quest'opera — a giudizio di Domenech — non potremmo comprendere appieno altre importanti che apparvero poco dopo, come *L'uomo disabitato* di Rafael Alberti» (pp. 24-25). Acaba diciendo Basalisco que «questa valutazione andrebbe estesa a tutti e tre gli atti unici e probabilmente all'intera opera teatrale di Azorín, che, pur non essendo di valore eccezionale, svolse certamente un ruolo importante in un momento di crisi del teatro spagnolo» (p. 25).

En resumen, se trata de un estudio correcto que tiene en cuenta sugerencias interesantes recogidas con atención en el parvo panorama de la bibliografía del teatro azoriniano añadiendo otras, pero que se detiene antes de ofrecer una hipótesis innovativa.

La traducción propiamente dicha con «texto a frente» es un trabajo cuidado en el que se sigue muy de cerca y con notable precisión el texto castellano.

Encarnación Sánchez García

Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, a cura di M. Rak, Garzanti, Milano 1986, pp. 1159 e 2 tavv. f.t..

La notorietà del *Cunto* (*Pentamerone* a partire dalla stampa del 1674 «ad istanza di Antonio Bulifon», successiva di un quarantennio alla *princeps*) si radica a partire dalle indagini, ancora di respiro municipale, dell'Imbriani (1875) e di pochi bibliografi, per affermarsi gradualmente attraverso i ripetuti interventi di Benedetto Croce, fin dal suo noviziato, breve peraltro, sotto l'ala della scuola storica: le due prime giornate egli pubblicò nel 1891, seguite a

distanza dalla celebre traduzione poi a stampa per i tipi dell'amico Laterza nel 1925, e da ulteriori annotazioni ospitate, nel 1931, dall'«Archivio storico per le provincie napoletane». La premessa alla traduzione laterziana e lo scritto prefativo alle due giornate del *Cunto* nel volume del 1981 approdarono quindi a una sorta di consacrazione definitiva costituita rispettivamente dall'inclusione, con ritocchi, nella *Storia dell'età barocca in Italia* (1929) e nei *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (1911): in entrambi i casi, perciò, giunsero ad occupare un luogo strategico nella riflessione sul secolo decimosettimo a opera di un lettore ormai del tutto maturo e avviato a segnare in profondità i destini della critica e degli indirizzi di pensiero nei decenni successivi.

A tali contributi andò ad accostarsi, da tutt'altra angolazione di ricerca, l'importante edizione-traduzione «with a Preface, Notes and Appendixes» curata, in due volumi, da N.M. Penzer (London-New York 1932). Bisognerà in ogni caso attendere, nonostante interventi egregi, il saggio illuminante di Giovanni Getto consegnato agli *Studies in honor of Helmut A. Hatzfeld* (1964, poi ristampato nel *Barocco in prosa e in poesia* cinque anni più tardi) perché la complessa e ricca figura del Basile torni ad attivare, a buon diritto, sondaggi decisivi, nel quadro degli studi sulla eredità popolare-dialettale e, in genere, sui diversi livelli di cultura e sulle tradizioni segniche dell'area partenopea, per concludere con i più recenti esercizi dovuti all'analisi narratologica (a beneficio dello studio del 'genere fiaba' e 'fiaba letteraria'). Dopo l'edizione di M. Petrini (Roma-Bari 1976), poi postillata da Bruno Porcelli, e la parca scelta, a cura di Ezio Raimondi, estratta per Einaudi (1976) dai poderosi *Trattatisti e narratori del Seicento* del Ricciardi (Milano-Napoli 1960), era perciò avvertita l'esigenza di una nuova edizione, che consolidasse in modo organico i rilievi e gli interventi settoriali in un'efficace sistemazione di ordine testuale quanto storiografico.

Al duplice onere soddisfa validamente il Rak proponendo un testo corredato da abbondanti annotazioni storico-linguistiche, senza sottrarsi all'incombenza di stabilire, almeno in misura preliminare, le vicissitudini editoriali del *Cunto* e il tracciato lungo il quale si dovrà muovere una successiva edizione critica dell'opera. Allo studioso pare opportuno proporre, intanto, quale testo prossimo alla lezione voluta dall'autore, quello fornito dalla stampa napoletana «appresso Ottavio Beltrano» (*Lo cunto deli cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille. De Gian Alessio Abbattutis*, dove le cinque giornate si distribuiscono in cinque volumetti separati, tra il 1634 e il 1636). L'opzione a vantaggio della stampa beltraniana, ragionata con dovizia di prove a carico (pp. 1025-1037), appare persuasiva; nella storia editoriale del *Cunto*, d'altra parte, l'assenza di testimoni autografi o di manoscritti organici rende degna di nota — ad alimentare ricerche sulla storia della grammatica e dell'ortografia più che interessi strettamente filologici — la sola inversione di tendenza costituita, proprio in materia di assetto formale e a scapito dell'apparente anarchia della *princeps*, dall'edizione del Bulifon curata da Pompeo Sarnelli (al quale, credo legittimamente, andranno attribuiti anche i due sonetti inseriti nelle prime pagine del volume).

La stampa del Bulifon, d'altra parte, rivela interessi di non poco conto qua-

lora ne sia riconosciuto il peso e il senso, come mi pare legittimo, tra le vicende dell'editoria secentesca: non solo perché il volume testimonia la voracità delle iniziative bulifoniane in anni ancora precoci (più tardi, è noto, giungerà la raccolta delle *Lettere memorabili* che di una spiccata corritività editoriale rivela la dimensione commerciale e frettolosa), quanto piuttosto a motivo degli ampi rimaneggiamenti ortografici introdotti dal Sarnelli, e benché egli si affretti a dichiarare di aver ristampato il *Cunto* come lo aveva trovato «a lo primmo libro», impresso «da deverze stamature a ghiornata a ghiornata, secunno che ghievano ascenno». La normalizzazione ortografica e interpuntiva sembra infatti rivelarsi un'invariante operativa diffusa in misura press'a poco omogenea nella penisola a partire fin dagli anni Venti-Trenta, attestata com'è da altre sortite editoriali degne di memoria, e oggi meritevole di considerazione all'interno del dibattito — anche animato — sui criteri di trascrizione cui ricorrere nell'allestimento dell'edizione critica di un testo antico¹.

Il documento più esplicito delle 'correzioni' prodotte nei decenni antecedenti il *Pentamerone* del Bulifon sembra essere — a giudicare dai primi materiali raccolti per un'edizione moderna — quello fornito dal *Mondo nuovo* di Tommaso Stigliani nelle vistose difformità tra la stampa piacentina del 1617 e quella romana del 1628².

È merito del Rak, sotto questo aspetto, aver conservato, nel trascrivere il *Cunto* del 1634, le oscillazioni grafiche, i raddoppiamenti sintattici e la prostesi di nasale iniziale, nonché l'aver ridotto a una norma coerente l'afesi, l'apocope e il troncamento (di uso irregolare nella prima edizione); l'ammodernamento grafico è perciò contenuto all'introduzione dell'apostrofo e degli accenti opportuni, infine a pochi altri ritocchi di esito non manipolatorio: in particolare, poi, si è optato «per un certo margine di oscillazione dei vari lemmi, costanti prevalenti occasionali che fossero, che sarà ridicibile, in parte, solo con il contributo di altri testimoni e le valutazioni desumibili da un vocabolario storico del napoletano» (p. 1039). Quest'ultima cautela appare legittima sia a partire dalla prevalente oralità del *Cunto*, che dal trattamento grafico riservato a un testo dialettale in sede di stampa, diverso da editore a editore, per non dire da tipografo a tipografo, fino alla soglia dell'ipercorrettismo o a esiti — in testi italiani passati per officine di stampa locali — non facilmente ascrivibili né alla forma dialettale, né alla lingua.

L'edizione del Rak, corredata da una traduzione che consente un avvicinamento al testo originale con un ridotto indice di dispersione delle componenti strutturali e funzionali della veste linguistica di partenza, si chiude con un'ac-

¹ Basti, in questa sede, il rinvio al saggio di A. Castellani, *Problemi di lingua, di grafia, di interpunzione nell'allestimento dell'edizione critica*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro* (Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984), Roma 1985, pp. 229-67.

² L'edizione critica del *Mondo nuovo* è in fase di allestimento, a cura di Marzio Pieri, per il Progetto interuniversitario di ricerca «Archivio Barocco» (Università di Parma, Istituto di Filologia Moderna). Abbiamo intanto l'edizione sinottica del primo canto nelle due stesure, in appendice a M. Pieri, *Una ricusata 'Parma nuova' nel poema farnesiano di Tommaso Stigliani*, «Archivi per la storia», I (1988), pp. 275-341.

curata bio-bibliografia e con un illuminante saggio su *Il racconto fiabesco* (pp. 1057-1111), utile a ravvivare i legittimi interessi attorno a un'opera non ignara delle proprie ambizioni mondane e letterarie, capace perciò di sillabare, nel linguaggio apparentemente evasivo della favola, le questioni del momento: il problema dell'*imitatio* (il «ronciglio» del Marino nella lettera del 1620, prefativa alla *Sampogna*, si converte nell'«ancino» o «vorpara» dell'ecloga che suggella la quarta giornata del *Cunto*, pp. 854-873), o gli aforismi circa la coesistenza del piacere e del dolore (III, 3, *Lo viso*: «n'oglia potrita de piacere e de desguo», p. 500) — su cui il più celebre concittadino si era soffermato un decennio avanti in un verso, emblematico («smoderato piacer termina indoglia»: *Ad. I*, 10, 8).

Angelo Colombo

Pedro Calderón de la Barca, *L'Alcade di Zalamea*, traduzione di Luca Fontana, nota introduttiva di Pier Luigi Crovetto, Einaudi, Torino 1989, pp. XXII-129.

Nata su commissione del Teatro di Genova per la stagione teatrale 1985-86, la presente traduzione di *El Alcalde de Zalamea*, a cura di Luca Fontana e con una nota introduttiva di Pier Luigi Crovetto, ha l'indubbio merito di rendere accessibile al pubblico non specialistico un testo fondamentale della drammaturgia calderoniana. Nelle concise ma stimolanti *Note del traduttore* posposte al testo emergono inoltre alcuni spunti di riflessione sul tema del teatro di Calderón e della sua «traducibilità» nell'ambito della tradizione teatrale italiana. Si tratta, anzitutto, di una traduzione che, pur rifiutando le tentazioni di *adattamento* del testo di partenza, non nasconde il suo deciso orientamento verso la fruizione scenica. Al di là delle ragioni contingenti, soggiace a questa scelta una precisa posizione estetica ed operativa: «è possibile tradurre per il teatro solo se si è in grado di costruirsi una sorta di regia mentale del testo» (p. 117). Ma emerge nel contempo un fondamentale rispetto del traduttore nei confronti delle poetiche teatrali e letterarie dalle quali il testo scaturisce, che lo inducono ad esempio a rendere in versi italiani l'originale scansione in ottonari, tendendo a conservare l'alternanza calderoniana tra la rima, caratteristica delle scene colloquiali, e il verso libero, riservato ad alcuni momenti di particolare intensità drammatica. Una peculiare lettura dei codici sociali che si manifestano nel testo giustifica inoltre l'opzione linguistica mediante la quale la versione italiana riproduce i livelli e i registri della lingua calderoniana. Nella prospettiva del lettore italiano, il tema dell'onore, la visione delle classi sociali e perfino alcune tipizzazioni sceniche (come ad esempio la figura del «nobile straccione») richiamano, secondo Luca Fontana, «aspetti della nostra cultura meridionale» (p. 120). La versione italiana, soprattutto per la grammatica e la sintassi,

modula dunque la gamma psicologica e sociolinguistica dei personaggi calderoniani in «un italiano contemporaneo di ambito meridionale quale esso è parlato oggi da almeno una metà dei nostri parlanti» (p. 122). Fa eccezione il personaggio della Chispa, popolana al seguito dell'esercito, alla quale, dichiara il traduttore, «ho messo in bocca echi veneti, ma vaghissimi, e avvertibili anche qui più dalla parte della sintassi e della grammatica che del lessico» (p. 122).

Nella densa nota introduttiva Pier Luigi Crovetto ripercorre i termini della costellazione ideologica veicolata dal testo. A partire, anzitutto, dall'articolata immagine della società che, nella visione barocca e cattolica di Calderón, costituisce il modello per eccellenza della realtà, in quanto riflesso di un ordine trascendente superiore. È appunto questo modello ideale, o piuttosto *ideologico*, che deve uscire indenne dal violento conflitto drammatico messo in scena, secondo uno schema riparatorio che ristabilisce l'onore, e quindi l'ordine, ma non può risarcire del dolore che deriva dall'*agravio*. Lontano dal lieto fine della commedia quanto dal finale aperto e lacerato della tragedia, il dramma calderoniano richiama vigorosamente al rispetto delle attribuzioni e degli ambiti stabiliti dai codici sociali secondo precise marche distintive, prima tra tutte quella del sangue (segno di rango, per il capitano Alvaro de Ataide, o di *dignità* razziale, per Pedro Crespo). L'intero movimento azionale è caratterizzato non solo dalle dinamiche di infrazione e di sanzione comprese in un codice comportamentale ma nel contempo da una progressiva *effrazione* di spazi chiusi e protettivi compresi l'uno nell'altro: la comunità di Zalamea, la famiglia e la casa di Pedro Crespo, la stanza appartata dove si ritrae Isabel. Qui come altrove in Calderón, l'abbattimento di queste barriere significa l'irruzione del caos, la capitolazione dell'ordine innanzi a forze incontrollate, quale l'impetuosa «*pasión*» del capitano per Isabel: «È fuoco, ormai, è passione / Non è amore solo, è mania, / idea fissa, rabbia, furia!» (p. 43). Sanzionato l'*agravio* con la morte dell'offensore, ad Isabel non resta che lo spazio chiuso per eccellenza del monastero, chiamato a circoscrivere e a rimuovere un'offesa non reversibile.

Nel contempo, come giustamente viene rilevato da Crovetto, il conflitto di casta muove secondariamente una dialettica di status e di classe, nella quale all'onore della professione militare (che comunque viene rappresentata positivamente dalla figura, per di più storica, di don Lope de Figueroa) si contrappone l'altrettanto onorevole attività agraria. In sintonia con la trattatistica economica del tempo, tendente a mettere freno al progressivo abbandono dei campi, Calderón mette in scena un eroe che fonda il proprio onore sull'operosità e sull'agiatezza, ben più meritevole di essere depositario dei valori riconosciuti del nobile povero e inetto rappresentato da Don Mendo, figura indubbiamente letteraria (dall'*hidalgo* del *Lazarillo* al *Don Quijote*) ma che, come rileva Crovetto, «porta anche gli stigmi di una ben più determinata anamnesi della crisi contemporanea» (p. XIV). Aggiungeremmo che, affinché Crespo possa emergere in quanto modello di saggia *mediocritas*, Calderón ha bisogno di un ulteriore contrappunto, da collocare all'estremo opposto del nobile senza ricchezze e senza valore. Si tratta della coppia costituita dal soldato Rebolledo e dalla vivandiera Chispa, in evidente stato di *amancebamiento*, esempio di uno strato sociale al di fuori di ogni legge perché sprovvisto del senso dell'onore, disponi-

bile ad ogni comportamento deviante e pertanto, implícitamente, privo de quei diritti inviolabili che la società riconosce ai propietarios agiati. È in questo senso que el drama calderoniano si presenta ambivalente, nel suo proporre un modelo di ruolo e di comportamiento sociale, insinuando al tempo stesso il carattere eccezionale di un conflitto tanto aspro e di una così netta sanzione.

Augusto Guarino

Giovanni Caravaggi, ed., «*Cancioneros*» spagnoli a Milano, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1989.

Seguramente uno de los puntos débiles del hispanismo es la falta de ediciones y estudios exhaustivos de la poesía cancioneril española. Alguna, ya editada, merecería nueva atención, sobre todo a la luz de los constantes descubrimientos, muchos de ellos inéditos, que se van realizando en este campo. Otra está aún por editar. Por eso se recibe siempre con agrado cualquier tipo de nuevo estudio dedicado a los *Cancioneros* españoles. Es el caso de esta obra, que reúne cuatro estudios de hispanistas italianos sobre el *corpus* poético de algunos cancioneros españoles que se encuentran en diversas bibliotecas de Milán.

Y es de agradecer doblemente. Primero, porque un tipo de producción literaria como ésta, hasta ahora poco explorada, nos ayuda a conocer mejor las relaciones literarias entre la Italia septentrional y España, enriqueciendo el cuadro que ya han trazado insignes nombres como el de Croce, Farinelli, Merigalli, Várvaro u otros y, luego, porque la poesía aquí estudiada corresponde, en gran medida, a la primera mitad del s. XVI milanés, una época muchas veces olvidada por la crítica, como dice G. Morelli «non tanto perché non offra lo stesso interesse e la stessa ricchezza di produzione espressi dalle altre corti italiane (come quelle di Urbino, Ferrara, Verona, Firenze o Roma), quando piuttosto perché la storiografia italiana, impegnata in una violenta requisitoria contro la dominazione spagnola, ha soprattutto insistito nella denuncia degli aspetti negativi della sua politica economica, tralasciando e sottovalutando ogni altro elemento positivo, come l'apporto creato dal processo di scambio e osmosi culturale avvenuto fra i due paesi in contatto.» (pág. 233).

El primero de los cuatro artículos corre a cargo de Giovanni Caravaggi, el cual traza las características generales de estos cancioneros españoles. Caravaggi nos indica cómo en las bibliotecas milanesas no se encuentra sólo el tipo de texto compuesto según el sistema de florilegio que es el que predomina en el género sino que se encuentra también el cancionero personal siguiendo el camino trazado por el petrarquismo. Tanto en un caso como en el otro el hispanista italiano resalta por encima de todo la homogeneidad.

Entre los textos estudiados se encuentran tanto testimonios manuscritos

como impresos. En el primer caso hallamos las pequeñas compilaciones hechas de manera precaria en pocas hojas mal encuadradas o antologías más vastas que revelan una organización mucho más minuciosa y cuidada lo que nos dice mucho sobre el tipo de público al que van destinadas este tipo de obra — hemos de pensar en la intensa migración de españoles de extracción social muy diversa — y sobre el creciente interés de las cortes italianas por la tradiciones culturales hispánicas.

Por lo que respecta a los testimonios impresos el fenómeno es similar, al lado de las colecciones más ilustres encontramos el *pliego suelto*, dos o cuatro hojas, plegadas por lo general en cuatro que los impresores difundían a precios económicos y que incluían inicialmente pocas composiciones: romances, villancicos, glosas y canciones, dirigidas a un público amante de la poesía pero con pocas posibilidades económicas.

Caravaggi destaca por encima de todo los *pliegos sueltos* de la biblioteca Ambrosiana, S.N.V. III.17, relacionados con la época de la generación de Lope de Vega. Presentan una orientación marcadamente tradicionalista, popular, y, casi siempre, de una gran calidad estética. Señala, asimismo, el *cancionero* de la Biblioteca Trivulziana, Ms. 994, orientado hacia la tradición folclórica, que contiene romances, glosas de romances y que es fundamental para entender la producción poética popular de aquella época o el cancionero autógrafo del Ms. 63 de la misma biblioteca con sonetos, canciones o madrigales en la línea del petrarquismo español de la segunda mitad del XVI.

El segundo estudio, de Giuseppe Mazzocchi, se dedica a la descripción del Ms. S.P. II 100 de la Biblioteca Ambrosiana, que contiene el precioso testimonio de poesía española escrita por mano de Pietro Bembo. Mazzocchi reexamina con un preciso cotejo con otros testimonios (manuscritos e impresos) todos los versos de este manuscrito, llegando a la conclusión de que la fuente o fuentes manejadas por Bembo debían ser muy cercanas a las utilizadas por Hernando del Castillo para su *Cancionero General*. Este tipo de tarea lleva al estudioso a preguntarse sobre el discutido hispanismo de Bembo: Mazzocchi cree que el manuscrito estudiado no refleja un gran interés por la lírica española prerrenacentista que, claramente, no podía enseñar demasiado a un poeta italiano de su cultura embebido de humanismo y que más de una vez había definido la poesía cancioneril y los romances como *passatempo* de corte (*vid.* pág. 99 n. 105), sino que más bien corresponde a la fuerte caracterización española de la corte ferrarese en la que Bembo se mueve, debida, sobre todo, a Lucrecia Borgia, amiga del veneciano y a quien dirige entre sus cartas (contenidas también en este manuscrito) más de un verso de amor en español.

Anna Manera, en el tercer estudio, describe y edita puntual y cuidadosamente, con un abundantísimo aparato crítico mediante un exhaustivo cotejo con otros testimonios, los textos poéticos del Ms. 1001 de la Biblioteca Trivulziana, interesante por el amplio margen cronológico de los mismos, que van desde 1588-9 hasta 1643, la predominancia de estructuras métricas populares (aunque se encuentran algunos sonetos y algunas décimas) y la participación de al menos cinco manos diversas en la copia, dada la diferente caligrafía.

Gabriele Morelli, en el último de los artículos, quizás el más interesante

para lectores sin veleidades de crítica textual, se ocupa de las relaciones literarias de los Marqueses del Vasto, Alfonso d'Avalos y María de Aragón, en el marco de la vida cultural milanese de la primera mitad del siglo XV. Morelli resalta la figura de Avalos, no solo como poeta o pensador sino también como puente fundamental entre dos culturas, la italiana y la española. El marqués estaba en contacto tanto con figuras de la altura de Garcilaso, Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina como con Ariosto, Castiglione, Sannazaro o Vittoria Colonna que, como indica Morelli, fue la figura que más influyó en la formación cultural y literaria de Avalos. En la refinada corte milanese, la casa de Avalos se convierte en el centro de una compleja vida social, riquísima de manifestaciones culturales y lugar de encuentro de numerosos artistas y literatos italianos y españoles, de muchos de los cuales el Marqués se había convertido casi en mecenas. Junto a la imagen de la vida cultural milanese, Morelli recuerda la importancia de una serie de actividades literarias organizadas por Avalos con humanistas de otros cenáculos literarios, deteniéndose sobre todo en describir las relaciones que el marqués mantuvo con el poeta veneciano Bernardo Cappello, el escritor Pietro Aretino y con Gerolamo Muzio, secretario de Vasto. Como Apéndice Morelli edita nueve poesías inéditas de Avalos contenidas en el Ms. XII.D.22 de la Biblioteca Nacional de Nápoles.

En fin un libro útil, sobre todo para el lector más especializado, que insiste sobre la necesidad de estudiar un campo de la literatura española algo mal cuidado — en ocasiones, inédito — y que incluso podría servir como óptimo punto de referencia para la edición de un verdadero *Cancionero*.

María Teresa Cabello

Maria Corti, *Il canto delle sirene*, Bompiani, Milano 1989.

«Vogliamo danzare insieme la danza dell'insignificanza?». Chiede, ilare e sottilmente ironica, una delle Sirene alle sue compagne nelle ultime pagine del bellissimo libro di Maria Corti, *Il canto delle sirene*, edito da Bompiani, sicuramente una delle pubblicazioni intellettualmente più stimolanti nell'ambito della recente stagione letteraria. E che cos'è questa 'danza dell'insignificanza'?

Potremmo definirla, forse, una sorta di rituale liberatorio attraverso cui, con ironica leggerezza ma con spietato rigore meditativo, le mitiche creature esprimono il non senso assoluto cui l'uomo moderno sta condannando se stesso: «C'è una grande quantità d'intelligenza che gli uomini sprecono in operazioni dannose» e ancora: «Hanno tutti la febbre di distruggersi con le loro forze... Diversa la cosa per Omero. Le sue certezze permangono attraverso i millenni».

Libro denso di infinite suggestioni letterarie e filosofiche questo di Maria Corti; un libro che sembra porsi l'obiettivo primario della 'inafferrabilità', proprio come le Sirene di cui tanto diffusamente parla. Di sicuro esso sfugge ad

ogni rigida definizione di genere: non è soltanto un romanzo e non è soltanto un saggio, né è l'una e l'altra cosa insieme; è un tentativo di andare «un po' più in là» dei singoli generi o delle occasionali commistioni fra l'uno e l'altro. La sua scrittura, però, è tutt'altro che disorganica: il ritmo narrativo-discorsivo ha il respiro lento e costante delle maree, procede per scansioni ritmiche regolari, evoca 'visivamente' le onde del mare e il moto ondulatorio dei corpi delle Sirene. E del resto la loro voce, il loro canto (elemento primario del testo) non giunge al navigante in ondate successive, intervallate dall'incanto magico delle pause, dei silenzi saturi d'intollerabile attesa?

Nel testo s'alternano, con regolare scansione, quattro racconti, storicamente ambientati in epoche diverse, simbolicamente prescelte come tavole complementari di uno stesso polittico (l'antichità classica, il Medioevo nel Sud d'Italia, l'Ottocento scandinavo e, infine, la Lombardia d'oggi) e tre dialoghi, dislocati strategicamente all'inizio, al centro e alla fine del libro. Dialoghi fra tre Sirene, creature divine che discettano sui destini dell'uomo, ne ricostruiscono storicamente i tortuosi percorsi conoscitivi, a partire dall'armonia classica del mito, nella cultura greca, attraverso le lacerazioni religiose del Medioevo e la rinnovata pacificazione rinascimentale fra l'uomo e la natura, fino a giungere all'oggi, dominato kafkianamente non più dall'inquietudine del Canto ma dall'angoscia, dall'inesplicabilità che promana dal silenzio delle Sirene.

Nella prima parte del testo, dunque, l'autrice affonda le mani nel mito classico delle Sirene, nella sua tormentata genesi che, seguendo la più consolidata tradizione, ricollega alla vicenda di Persefone di cui le Sirene, prima di diventar tali, sarebbero state innocenti e serene compagne di gioco. Il «primum» è dunque quello della femminilità assoluta, dell'armonia originaria fra lo spirito e la natura. Armonia violentemente infranta da Pluto, dal principio maschile, dalle forze divoranti e misteriose dell'Ade che rapiscono Persefone. Le sue compagne dovrebbero strapparla a quelle forze, ricondurla al grembo della madre Cerere, ma il loro sforzo fallisce, la loro innocenza è vinta, il patto d'armonia è rotto per sempre. Cerere le punisce condannandole alla metamorfosi: saranno uccelli rapaci, avranno le ali ma anche gli artigli, susciteranno illusioni di libertà ma ghermiranno proditoriamente la preda. È la perdita di tutti gli attributi armonici della femminilità arcaica, è il distacco dal ventre caldo della natura. Cosa resta dopo questa 'castrazione' corporea ed emotiva? Resta la potenza esclusiva ed invincibile dell'intelligenza, dell'ansia conoscitiva che si propaga, contamina, seduce, distrugge. E distrugge proprio in quanto lascia intravedere un orizzonte inafferrabile e misterioso di assolutezza, di atemporalità, di profezia, qualcosa che appartiene solo all'ordine del divino e rispetto al quale l'uomo è condannato all'inevitabile smacco. Il canto, fonte primaria del desiderio, diviene così mortifero, trascina l'uomo alla deriva, lo fa impazzire, ne sgretola le membra riducendole in mostruosi cumuli di ossa.

Solo Orfeo, nel mito antico, esce vincitore dal confronto con le Sirene: l'armonia della sua cetra, simbolo della poesia, dapprima astutamente s'intreccia al canto delle Sirene poi, infine, ne soverchia la voce producendo l'incredibile miracolo del loro silenzio.

Con Ulisse, invece, lo scontro è 'ad armi pari': si lotta sul piano della competizione intellettuale, ma il sapere delle Sirene è di una qualità misterica più elevata rispetto a quello di Ulisse: possiede la dimensione dell'Eterno, non la mera temporalità. Così sarà proprio il tempo a smascherare la vanità dell'orgoglio di Ulisse, della sua illusione di essere definitivamente sfuggito alle Sirene. Lo attenderanno le colonne d'Ercole. Lo attenderà il naufragio. Per le Sirene sarà la vittoria finale.

Il mito omerico ci viene così restituito nella sua affascinante dimensione di luogo epico dello scontro fra la razionalità umana e i suoi deliri d'onnipotenza da un lato e, dall'altro, l'inattingibilità conoscitiva del mistero, del noumeno, dell'oltre, di ciò che la mente umana sovente argina o rimuove nella sua inconfessata inabilità a dominarlo. Ma esso infine sempre riemerge ancor più potente dal luogo dell'oblio, del silenzio, della latitanza.

È durante il Medioevo che, in tempi lunghi e difficilmente documentabili, avviene la successiva metamorfosi della mitica Sirena da uccello rapace a donna-pesce, creatura per molti versi meno inquietante per gli strati profondi della psiche, in quanto più vicina all'archetipo femminile: creatura d'acqua, ondeggiante, il cui moto di scivolamento fra le onde — moto orizzontale — ha molto in comune sia con l'atto della nascita sia con quello, polarmente contrapposto, dell'essere portato alla deriva, del morire.

Ma la cultura cristiano-medievale (la Patristica e S. Girolamo in particolare) compiono una sorta di 'annessione culturale' della figura della Sirena, depriandola della sua tradizionale aura di suggestione misterica e riducendola entro i limiti forzati di uno stereotipo, moralisticamente interpretato e proposto alla lettura del fedele: quello della femmina che seduce, la carne che ammalia, il corpo che decreta morte allo spirito. Strumento del Maligno, dunque.

Bisogna attendere il Rinascimento per un recupero della originarietà simbolica delle Sirene: il rinascimento ulissismo, il pensiero umanistico che, talora con insofferenza si affranca dai ceppi della tradizione scolastica, il platonismo che restituisce dignità all'amore (e quindi al principio del femminile) come 'copula mundi', tutti questi elementi trovano un efficace emblema nell'effigie tipografica che recupera l'immagine della Sirena raffigurandola con due code che si uniscono ad arco sulla testa, simboleggiando esplicitamente la perfezione e l'eternità della conoscenza.

Le Sirene, nel loro lungo iter, approdano così sugli affollati lidi della modernità: in qual modo potranno vincere la sfida con il sapere alienato, parcellizzato e spesso deprivato di senso dell'uomo d'oggi? Quali suggestive metafore potranno contrapporre alla delirante presunzione di possesso di una conoscenza che tende ad essere dominio totale sulle cose e sugli altri uomini?

Alle Sirene non resta che tacere, sperando che il loro silenzio disorienti i mortali, li strappi all'ordinaria follia, li riconduca all'attenzione e all'umiltà dell'ascolto. Ed è da questa consapevolezza ironica della propria (momentanea?) inattualità, che nasce la spinta finale alla danza liberatrice, quasi che i rituali mimici del corpo possano, magicamente, esorcizzare l'angoscia del silenzio o, peggio ancora, l'insulsa distrazione degli uomini.

Fra i quattro racconti che l'autrice ci propone, il secondo appare il più

felice nell'ispirazione e nella tensione lirica ininterrotta che lo sostiene. È la storia di Basilio, giovane pittore di affreschi sacri ad Otranto, nel '300. Con grande leggerezza e sapienza narrativa vengono sviluppate le ragioni profonde del suo tormentato processo di ricerca interiore; l'emergere, per gradi, della sua vocazione d'artista, l'accettazione spesso sgomenta della singolarità della propria sorte che comporta emarginazione ambientale e solitudine affettiva. Momenti di vibrante poeticità sono quelli dell'incontro gioioso con Cosima, la donna amata; momenti vissuti con calda sensualità mediterranea mista però ad un'incoercibile inquietudine interiore. Ma emozioni ancor più intense affiorano nella solitudine magica degli ipogei bizantini ove l'artista, a contatto con la dimensione del sacro e dell'eterno, scopre fino in fondo la propria vocazione creativa.

Infine, inevitabile, lo attenderà il naufragio.

Anch'egli, come Ulisse, finirà divorato dalle acque: sedotto, stregato e vinto dalla voce ineffabile delle Sirene.

Maria Antonietta Vito

Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Publications de la Recherche, Université de Montpellier, Editions du Castillet, Perpignan 1987, pp. 488.

Il rapporto di quasi assoluta omologia tra l'ideologia veicolata dalla letteratura novellistica spagnola dei secoli XVI e XVII e il sistema di valori della classe nobiliare, almeno in comparazione con alcuni generi contemporanei quali la commedia e il romanzo, ha costituito uno degli ambiti privilegiati di ricerca, fin da quando Gonzalez de Amezúa riunì nel 1929 questa produzione, per altri versi eterogenea, sotto la fortunata etichetta di «novela cortesana». È questo anche l'orientamento dell'ampio studio dell'ispanista francese Jean-Michel Laspéras, il quale, pur facendo ricorso a metodologie di analisi formale, tende ad individuare nei testi analizzati (secondo una periodizzazione che va dalla seconda metà del secolo XVI fino al 1640) la presenza e l'azione di codici che appartengono ad una specifica società in un determinato momento storico, e che nondimeno intervengono nella novella fino ad ipotecare il discorso narrativo e a costituirne una sorta di cifra distintiva. Laspéras affronta preliminarmente la questione della diffusione e della ricezione in Spagna della novellistica italiana, così come del suo ruolo di stimolo per la produzione di un corpus di narrativa breve in lingua castigliana. Particolarmente ben centrata e documentata appare la ricostruzione delle rotte commerciali che permisero all'editoria italiana (ad esempio ai Giunti di Firenze, editori tra l'altro del Boccaccio e del Firenzuola) di promuovere una cospicua penetrazione della novellistica nella cultura iberica, rotte nelle quali i mercati francesi di Lione e di Nantes sole-

vano essere il punto di passaggio verso quelli di Bilbao e Medina del Campo. Un'altra traccia significativa dell'influenza e della pregnanza della novellistica italiana in Spagna è individuata dall'autore nella presenza di tali opere negli inventari di biblioteche, secondo una parabola che inizia con l'esemplare del *Decameron* appartenuto al Marqués de Santillana, passando per quelli documentati nelle biblioteche della regina Isabella, di Fernando Colombo, del duca di Calabria, di Diego Hurtado de Mendoza, di Fernando de Herrera, di Arias Montano, volendo qui limitare l'esempio a qualche nome di spicco e alla sola raccolta di Boccaccio (cfr. pp. 85-89). Accanto a questa materiale presenza delle opere in terra iberica, andrebbe comunque valutato l'accesso diretto ad esse, e spesso nella lingua d'origine, di cui fruirono in Italia molti letterati spagnoli, tra i quali lo stesso Cervantes. È comunque significativo per lo sviluppo di una produzione novellistica in castigliano che l'interesse in Spagna per le novelle italiane s'incroci presto con le preoccupazioni moralistiche scaturite dallo scontro tra Riforma e Chiesa Cattolica. A partire dall'Indice di Roma di Paolo IV e da quello di Valladolid di Fernando de Valdés, entrambi del 1559, che per la prima volta condannano il *Decameron*, l'intera produzione novellistica viene fatta oggetto di sospetto e sottoposta alla tutela della censura. Non può dunque che essere significativo il fatto che l'intera produzione novellistica castigliana si collochi in questa fase di preoccupazioni morali e dottrinarie. Così come non è casuale che valutazioni positive dell'opera boccacciana appaiano in opere e autori non del tutto conformisti e ortodossi della prima metà del Cinquecento, come nel *Diálogo de la lengua* di Juan de Valdés, in *El Scholástico* di Cristóbal de Villón, nel *Sermón de amores* di Cristóbal de Castillejo, nel prologo del *Crotalon*. E tuttavia anche all'interno della cultura ufficiale risulta vincente l'opinione, espressa ad esempio da Jerónimo de Zurita, per il quale il *Decameron* va purgato ma non proibito del tutto, perché la maggioranza delle novelle «son ingeniosísimas y muy elocuentes» (cit. a p. 55). Si apre così la strada alle traduzioni spagnole, più o meno ridotte, censurate e rimaneggiate, delle novelle di Straparola (Bilbao, 1580), Lodovico Guicciardini (Bilbao, 1586), Giraldi Cinthio (Toledo, 1590), Bandello (Valladolid, 1603).

Ad un livello più propriamente letterario, interrottasi la corrente anticonformista di ispirazione luciana, l'attenzione per la novellistica italiana verrà naturalmente riassorbita in modalità tradizionali e popolareggianti. È questo il caso di *El Patrañelo*, di Joan Timoneda (Valencia, 1567) nel quale Laspéras individua «la vocation orale de cete catégorie de récits, d'autant qu'il sert de trait d'union entre la nouvelle italienne, à laquelle il emprunte une majorité de thèmes, et la nouvelle espagnole à venir» (p. 93). Si tratta, secondo Laspéras, di una dimensione orale giocata non solo attraverso l'utilizzazione di registri e temi assimilabili alla tradizione e fruibili da un pubblico di cultura non elevata, ma anche mediante la predisposizione nel testo di artifici che ne rendano agevole la memorizzazione e la recitazione in pubblico, lasciando nel contempo margini all'improvvisazione.

La tradizione narrativa maggiormente consolidata in Spagna anteriore alla novellistica è però costituita dalle raccolte di *exempla*, al punto che è stato possibile sostenere, come è stato fatto da Menéndez Pelayo, che l'influenza italiana

non costituisca che una trascurabile parentesi in una continuità narrativa iberica che dalla *Disciplina Clericalis* arriva (con apporti popolari ed orientali) alle *Novelas ejemplares* di Cervantes. È certo, comunque, che lo sviluppo del narare in Spagna sia costantemente caratterizzato da preoccupazioni circa la moralità e l'ortodossia degli eventi rappresentati. Ciò che Laspéras sottolinea più volte con energia è che l'accostamento prodotto da Cervantes tra novella e contenuto «esemplare» appariva, nel quadro delle concezioni letterarie dell'epoca, come un paradossale tentativo di conciliare modalità assolutamente antitetiche: «pour la première fois se trouvaient associés dans *novela ejemplar* deux termes jusqu'alors inconciliables [...] ce qui apparaît au lecteur moderne comme un syntagme figé n'était alors nullement un aquis définitif, mais plutôt un oxymoron» (p. 403). Il che propone ancora una volta la controversa questione della «moralità» delle novelle cervantine, che Laspéras spiega come sostanziale adesione di Cervantes alle preoccupazioni e alle codificazioni post-tridentine (ad esempio in temi come quello del matrimonio) e in senso più ampio come adeguamento del gioco azionale ai codici della società: «Cervantes découvre que à l'instar de l'*exemplum* [...] la nouvelle peut devenir exemplaire dès lors qu'elle est programmée de l'intérieur par un code» (p. 407). È d'altronde nella stessa narrativa di Cervantes che Laspéras individua il formarsi dell'«etichetta aristocratica» in cui cristallizza l'eroe *nobile* della produzione successiva, delimitato da quattro stabili marche distintive: bellezza, virtù, nobiltà, ricchezza. In Cervantes vi sono dunque i germi di una narrativa fortemente orientata secondo l'ideologia della *casta* dominante, in cui i valori positivi, essenzialmente quelli del valore nelle armi e della fedeltà al Re, coincidono con l'identificazione del rango (da cui derivano le innumerevoli agnizioni, come in *La gitánilla*), e nella quale è del tutto assente l'immagine delle altre classi sociali (dei mercanti, ad esempio) o anche una problematica attuale come quella della nobiltà comprata. Si tratta di un quadro ideologico che nell'opera di Cervantes lascia ancora margini di dialettica e che andrà irrigidendosi in una successiva interazione storico-letteraria. Un altro esempio rilevante dello sforzo di adattamento della novella italianeggiante svolto in Spagna è individuato nelle *Novelas a Marcia Leonarda* di Lope de Vega (Madrid, 1621-1624). In esse Laspéras coglie soprattutto il costante e malizioso gioco metastuale, fatto di continue digressioni e di notazioni sulle stesse azioni narrate, che si configura come confronto a distanza con il modello cervantino, una sorta di «arte nuevo de hacer novelas» in cui la parodia coopera alla formazione di una «poétique originale de la nouvelle». Lo studio segue poi la formazione di una sorta di paradigma narrativo che caratterizza la novellistica del *Siglo de Oro*, «l'épine dorsal d'une sorte d'*archirécit* de la nouvelle espagnole où l'amour entre en conflit avec une société et son éthique et trouve sa récompense ou son châtement en fonction de la ligne de partage décidée par l'évaluation morale» (p. 191). Questo contenuto narrativo profondo viene analizzato nelle sue modalità di manifestazione testuale in un *corpus* che si spinge fino alle *Novelas amorosas y ejemplares* di María de Zayas y Sotomayor (Madrid, 1637), passando, tra le tante, per le raccolte di Alonso de Castillo Solórzano, Juan Pérez de Montalbán, Alonso J. Salas Barbadillo, Tirso de Molina. Alla base di quest'analisi c'è l'interesse per il rapporto tra il codice

ideologico e la «programmazione» del racconto, considerata non solo come selezione di temi e motivi che vanno a costituire una tradizione (cfr. il repertorio di temi fornito alle pagine 225-232), ma anche come intersecarsi di strategie testuali combinatorie, una retorica della narrazione che regola la disposizione dell'intreccio, l'introduzione nel testo di nessi e di moventi, la caratterizzazione dei personaggi. Il quadro complessivo che emerge è quello di una letteratura in cui l'emittente del messaggio e il suo dichiarato destinatario condividono il vincolo di appartenenza, almeno ideale, alla classe nobiliare. In questo senso la novella del *Siglo de Oro* è «autoritratto» piuttosto che riflesso di una società, un'immagine dunque unilaterale e preclusa alla comprensione di realtà esterne ad un ambito predeterminato. In essa i conflitti rappresentati appariranno dunque leciti e accettabili solo se limitati alle contraddizioni tra i vari codici validi per la nobiltà (codice dell'onore, ad esempio, contrapposto ai valori religiosi) e sempre nella prospettiva di un rassicurante scioglimento che ristabilisca l'ordine.

Augusto Guarino

Paola Mancinelli, *Come memoria di latente nascita*, Edizioni Del Leone, Venezia 1989.

È stato recentemente pubblicato presso le Edizioni Del Leone (Ve) una breve raccolta di liriche di Paola Mancinelli, intitolata *Come memoria di latente nascita*. Si tratta di una silloge breve, ma caratterizzata da una concentrazione densissima di temi poetico-filosofici e da una ricchezza di tessuto metaforico veramente apprezzabile. L'autrice, che è giovanissima (appena ventisettenne) ed è, con questo libro, alla terza pubblicazione in campo poetico, rivela dalla prima all'ultima pagina la forte propensione al discorso teologico e la fascinazione del divino da cui è sedotta la sua ricca versatilità poetica. Il lettore è quasi preso per mano e condotto, con delicata sapienza itinerante, entro spazi interiori d'esplorazione che si dilatano progressivamente, allargandosi fino ad abbracciare a pieno la 'favola cosmologica' di cui l'ego (anche quello poetico) è pur sempre personaggio marginale che, nascosto e protetto entro il cono d'ombra della propria irrimediabile finitudine, può soltanto osservare esterrefatto, interrogarsi, contemplare col respiro sospeso il grande spettacolo dell'Essere che, attraverso i suoi molteplici veli, contemporaneamente si occulta e si rivela. Ed è proprio il dualismo, è proprio la perenne contraddizione, vissuta non come lacerazione inguaribile ma come misteriosa «coincidentia oppositorum», che segna in profondità, in tutte le sue pieghe, il discorso poetico e, si potrebbe quasi dire, scandisce la struttura armonica più nascosta del testo.

È con toni sommessi, simili a delicati arpeggi, che si apre la prima lirica: 'incipit' quanto mai indicativo del taglio espressivo del testo, della sua connota-

zione metaforica globale. La parola liberatrice è il 'vento d'oriente', portatore di albe nuove, di una nuova luce, di un soffio vitale rigeneratore. E il vento «si posa» (non colpisce, non sconvolge, non possiede ma, semplicemente, si posa!) «sulla lira spezzata», ovvero sull'armonia infranta, dissolta, contaminata, sbriciolata nel pulviscolo del molteplice, nel magma informe della materia. Materia che è «intrico di terrestri dissonanze / enigma d'ombre». E infine, con una cesura breve ma intensa, che ha il respiro dello sgomento e dell'attesa: «il silenzio si fa resurrezione». Ovvero attraverso il silenzio la Voce (il 'vento d'oriente') dapprima si decanta, si sfibra, si smorza, si annulla quasi... per poi farsi, subito dopo, di nuovo e sempre Lògos, parola di salvezza. Sembra di udire il respiro aforistico delle parole della Weil: «Due forze regnano nell'Universo: luce e pesantezza». Ecco già presentati, fin dalla prima pagina, i termini irriducibili del dualismo che si sfideranno, di metafora in metafora, in un arditissimo contrappunto musicale: materia e luce.

La materia ci si ripresenta, dopo poco, come «ombra, argilla di membra sopite» (luogo del sonno ma anche del possibile ritorno alla luce della plasmabilità, della naturale obbedienza alla Forma), mentre la Luce, lo Spirito creatore, è «sinuoso fiume di quiete», ovvero ancora silenzio, ma anche moto: moto a spirale, sinuoso come il vento dell'oriente e come l'«eterna onda», traccia epifanica di un'eterna creazione mai riconducibile né pensabile entro i limiti angusti dell'hic et nunc, limiti inerenti tutti ed esclusivamente al pensiero dell'uomo. La presenza dell'Essere alla coscienza è una sorta di arco luminoso che si tende fino allo spasimo tra le due estremità dell'Alfa e dell'Omega: l'Alfa è 'canto dello Spirito' emergente dagli abissi, dal «grembo dell'informe»; mentre l'Omega è pienezza già rivelata passata attraverso i cunicoli bui e soffocanti del tempo, di quel «deserto di separazione» che è il mondo: luogo dell'inesauribile incarnazione dell'Uno nel molteplice.

Tre appaiono, fin dalle prime liriche, le potenti forze in gioco: Spirito, materia, tempo. Ma lo scontro avviene, sui fondali di cartapesta del tempo, tra gli altri due tragici antagonisti, contrapposti nel loro dualismo apparentemente insanabile: «fluire di luce / roccia inerte», «il nulla della pre-esistenza / il Silenzio del primo mattino», «l'enigma del dolore / la crisalide dell'Essere»: metafora, quest'ultima, estremamente pregnante, in cui i due termini vengono poeticamente offerti nella loro intrinseca ambiguità, nella loro condizione di incompletezza, di carenza, ma anche di potenzialità salvifica («enigma» / «crisalide» / «aridi dualismi»).

Ma un'altra possente immagine archetipa abita il testo: l'Armonia. Qui il linguaggio attinge pienamente al repertorio lessicale della musica: «fughe di luce sul pentagramma della notte» ed il tempo («il tempo sospeso all'ineffabile»), in un simile contesto di percezione armonica del tutto, diviene 'Kronos' che scandisce il «sacro divenire», un divenire che però è anche «eterna nascita», «divina metempsicosi». A questo punto i referenti di una concezione religiosa di derivazione ebraico-cristiana si contaminano e si arricchiscono con metafore della temporalità tratte da un'altra tradizione, quella greco-orientale. Ed infatti, ad esempio, elementi dell'immaginario poetico-filosofico plotiniano ricorrono con straordinaria frequenza nel lessico dell'autrice: «la sua (dell'a-

nima) notte scandisce / il ritorno all'indivisa sorgente / in eterna ansia di luce», e ancora: «l'eterno volgersi alla luce», oppure: «l'anima anelante alla sua origine». Dopo poco, però, in una sorta di interminabile gioco contrappuntistico, riaffiorano nel testo elementi lessicali di nuovo attinti al repertorio biblico: «straniera alla terra» (con tutta la forza dell'idea dell'esilio!), «Consumata dall'attesa dell'ardente patria»: versi in cui il richiamo ai Salmi e a tutta la letteratura profetica è perfino scontato. La Luce (archetipo di una creazione 'profanata dalle tenebre') giace «imprigionata / nella cripta dell'ego». Eppure lo spirito individuale incarcerato è misteriosamente aperto all'esterno; quasi si estroflette, promana oltre i limiti angusti dell'io per farsi «rovetto ardente» d'inevitabili speranze: ove va notata l'intensità dell'immagine biblica accostata ad uno scabro contesto di privazione, clausura, soffocamento dell'ego nella sua oscura cripta esistenziale.

Vi sono poi nel testo alcune scelte lessicali e metaforiche che tradiscono le stimmate di un erotismo quasi sul punto di disincarnarsi, di ridursi a forma pura, a lògos: «l'ala misteriosa della notte / penetra lo spazio», «il grembo dell'alba», «il primo grido della vita», «il terrestre amplesso», «le pieghe d'aurora» e, infine, «il possedere Dio». Un possesso al quale segue, subito dopo, la vanificazione del corpo: «il corpo si fa già luogo d'altra vita». E così l'Esodo, nell'omonima poesia, è anche e soprattutto esodo dalla propria carne, dal simulacro della corporeità: «un ignoto incanto mi catturò / invitandomi alla trascendenza di ciò che è corporeo». Eppure, anche in questa dimensione apparentemente del tutto sublimata, riappaiono i segni tangibili del dolore e del desiderio: «E la luce è la ferita dell'anima / anelante all'Altro».

Qualche parola sulla topologia del paesaggio metaforico del testo: l'autrice sembra privilegiare la visione di uno spazio cosmico abitato da energie possenti che forzano continuamente l'inerzia della materia, transustanzandola in pura luce attraverso moti convettivi prevalentemente ellittici, come ellittico è il generoso gesto primordiale che tutto crea e tutto riassume, ma anche attraverso vigorose spinte ascetiche, dal basso all'alto (il plotiniano ritorno all'Uno) e poi moti, lievi e intensi come vibrazioni, dall'est verso l'ovest: «dall'Oriente segreto / emergono messaggi d'Assoluto».

L'ultima lirica della raccolta, 'Reditus', sigilla quasi il ciclo plotiniano della 'reductio ad Unum': scopriamo che l'altrove temporale è dentro l'anima: «si stende nell'anima in inquietudine sublime». Ovvero l'eterno si rivela tutt'altra cosa da una successione interminabile di orizzonti temporali che si slargano, si dilatano e spariscono; esso è invece 'compresenza' di passato, presente e futuro sul piano della pura interiorità; è, agostinianamente, il rivelarsi all'anima del «cuore segreto delle cose che oltre / l'apparire giacciono assetate di vita / nella quiete perfetta di Dio».

Maria Antonietta Vito

Fernando de Rojas, *La Celestina*, edizione di Maite Cabello, Círculo De Lectores, «Biblioteca de Plata de los clásicos españoles», Barcelona 1989.

Far fronte alle esigenze attuali della ricerca nel campo dell'ispanistica è compito sempre più arduo, non solo per la quantità di nuovi reperti filologici che si succedono in continuazione quanto anche per la costante e sempre più approfondita attenzione che i cosiddetti «classici» richiedono. L'esigenza di rivedere, rivisitare, riproporre e curare le edizioni dei classici castigliani perché possano esibirsi in modo diretto e chiaro a qualunque tipo di lettore va assunta come una costante preoccupazione da parte di ogni editore. Risulta, dunque, particolarmente apprezzabile l'iniziativa del «Círculo de Lectores» di Barcellona di dare il via a una biblioteca di base dei grandi classici spagnoli affidandone l'incarico a Francisco Rico, che ha autorevolmente scelto i testi e gli specialisti ai quali affidare l'edizione delle singole opere. *La Celestina* è il terzo dei volumi apparsi (dopo il *Cantar de Mio Cid* ed il *Romancero*) ed è stato curato da Maite Cabello che ne ha fissato il testo e ne ha curato l'introduzione, preceduta, a sua volta, da una presentazione dello stesso Rico. (La veste editoriale dell'opera, che riproduce in facsimile con estrema accuratezza e nitore grafico le prime pagine della edizione di Valenza del 1514, appare particolarmente suggestiva).

Qui F. Rico segnala l'importanza dell'opera per il consolidamento del genere drammatico in Spagna, per la sua aderenza al reale, per il suo modo di immettere il lettore in un universo narrativo retto da leggi proprie. *La Celestina* è, come esclama Rico, «el triunfo de la literatura». Deriva da ciò la molteplicità delle letture, dei registri linguistici, degli intrighi, dei personaggi, dei temi. Varietà ed elementi non in contraddizione fra di loro, come molte volte è stato supposto, ma perfettamente complementari, e intesi ad offrirci un'immagine molto più variegata della realtà stessa, operazione mai semplice.

L'introduzione di Maite Cabello, a carattere didattico ma su basi rigorosamente scientifiche — intento della collana è quello di giungere ad ogni lettore —, si addentra con coraggio nell'intrigo di notizie che sull'opera hanno versato secoli di erudizione e di critica, molto spesso in evidente contraddizione tra di loro. (È notoria la frase di Maria Rosa Lida de Malkeil che rammenta come tutti gli studiosi de *La Celestina* erano d'accordo nell'affermare di trovarsi di fronte ad un capolavoro, mentre erano in disaccordo praticamente su tutto il resto). Senza cercare di formulare giudizi di valore né di schierarsi a favore di nessuna corrente in particolare, Cabello, per suo conto, afferma l'impossibilità di stabilire con assoluta certezza quale sia stata la prima edizione ed esclude, per altro verso, stante la reale consistenza dei testimoni disponibili, la possibilità di dimostrare scientificamente chi veramente fosse Fernando de Rojas. Ciò nonostante la valanga d'informazioni, di elaborazioni congetturali ed ipotesi, molte delle quali rivelatesi labili, vane o di scarsa utilità, proposte nei suoi riguardi. Parimenti difficile appare stabilire con certezza la tradizione in cui inquadrare l'opera. *La Celestina* sarebbe l'ultimo anello di una catena che parte dalla commedia romana di Plauto e di Terenzio e giunge alla commedia umanistica italiana dei secoli XIV e XV. Una tradizione, dunque, che prescinde

quasi completamente dalle modalità teatrali e narrative della letteratura castigliana dell'epoca. Quella di Rojas è, in ultima analisi, cultura di tipo enciclopedico. Nella sua opera c'è di tutto: i testi classici, la *Bibbia*, il romanzo sentimentale, gli autori italiani e, soprattutto, Petrarca. Pur senza risolverlo, Cabello tratta il problema del genere de *La Celestina*. Romanzo dialogato o opera teatrale? Forse ci avvicineremmo di più alla realtà se decidessimo di rinunciare alle classificazioni assolute e riconoscessimo nell'opera una naturale unitarietà della tecnica romanzesca e di quella drammatica. Unitarietà di tecnica, beninteso, a livello strutturale e architettonico, non «voluta», non «cosciente», bensì «naturale».

Quanto al senso, *La Celestina* va contro corrente rispetto al pensiero classico e a quello umanistico; in essa l'amore opera come polo negativo di un aneddoto che sfocia in tragedia proprio per l'influsso nefasto dell'amore, fonte di dolore e di distruzione. E ciò nella cornice delle costanti e sconcertanti insistenze sul potere della magia e della stregoneria. Le relazioni tra i personaggi, mirabili singolari creature che si muovono, che si agitano e che parlano ciascuna per proprio conto, mai configurabili come tipi o caratteri prefissati, si fondano su manifesti conflitti d'interesse, di ambizione, di cattiveria, di invidia e di invidia che, sinistramente, inducono ad una pesante riflessione sulla condizione umana.

Ma il compito di più immediata urgenza che oggi impegna lo specialista de *La Celestina* è di carattere testuale: urge una edizione critica della *Tragicomedia* avente un apparato di varianti completo, così come urgono anche nuovi studi sui primi testi stampati. In una collana come quella nella quale è collocato il pur egregio lavoro di Cabello non ci sarebbe posto per una edizione di questo tipo. Per la scelta ed elaborazione delle lezioni, Maite Cabello ha utilizzato quale testo base la stampa di Valencia del 1514, generalmente considerate come la più affidabile. Con il proposito di offrire una lezione la più esatta possibile, Cabello ha corretto il testo valenziano, limitatamente ad alcune evidenti lacune e corrotte, avendo a fronte le edizioni della primitiva *Comedia*. Ciò solo nei casi in cui l'operazione si sia rivelata utile per una migliore comprensione del testo, senza accogliere quello che è soppresso nelle edizioni della *Tragicomedia*. Ha tenuto a fronte anche la *Tragicomedia* della edizione di Saragozza del 1507, la quale in talune occasioni coincide con la *Comedia* dove la versione di Valencia offre varianti corrotte. In ogni caso, le correzioni più importanti sono segnalate nelle note al testo.

In generale, le edizioni della *Comedia* mettono in rilievo, utilizzando caratteri diversi, le aggiunte della *Tragicomedia*. Si tratta di un buon criterio per rilevare le differenze, a volte importanti o comunque significative, tra la prima e la seconda versione dell'opera. Ma nel caso della presente edizione, tale criterio non è stato applicato con l'intento evidente di offrire un testo il più compatto ed unitario possibile.

Giovanni Battista De Cesare

Marin Sorescu, *Poesie d'amore*, con testo romeno a fronte — a cura di Gheorghe Carageani, traduzione di Gheorghe Carageani e Gabriella Bertini, Disegni di Horea Cucerzan, Dick Peerson, Napoli 1987, pp. 205.

L'Antologia pubblicata da Dick Peerson col contributo dell'Università degli Studi della Basilicata, includendo una rilevante selezione di poesie d'amore del noto poeta romeno Marin Sorescu, rappresenta senza dubbio un avvenimento nel panorama delle traduzioni degli ultimi anni. Essendo questo il primo volume di versi soreschiani stampato in Italia, il pubblico a cui si rivolge è messo in contatto con una delle maggiori personalità della letteratura romena del secondo dopoguerra. Poeta, drammaturgo, saggista, critico letterario, romanziere e caporedattore di una rivista di cultura, Marin Sorescu, tradotto in molti paesi europei (tra gli ultimi, in Inghilterra), è, accanto a Nichita Stănescu, il poeta dell'età romena contemporanea.

La critica letteraria romena, unanime nel riconoscere una voce profonda e personale, ha accolto i vari volumi di Sorescu con giudizi ed interpretazioni che sottolineavano prima di tutto la *smitizzazione* che pervade la sua opera. Smitizzazione a livello del contenuto poetico — visione dell'universo — e colloquialità a livello stilistico: Sorescu presenta particolarità di linguaggio ben ovvie, nell'adoperare e trasfigurare parole di registri stilistici considerati tradizionalmente non poetici. La sua sagacia dichiarata — come, per esempio, nella postfazione al volume *La gioventù di Don Chisciotte*: «sono, quindi, per la lucidità» — viene a giustificare l'atteggiamento smitizzante, libera scelta del poeta, che scrive ad un certo punto: «permettetemi di essere diverso» (*Op. cit.*, p. 152).

La singolarità di Sorescu è stata percepita sin dai suoi primi volumi; le interpretazioni offerte a tale singolarità, invece, non oltrepassarono un certo livello, diremo di struttura «superficialmente profonda». A prima vista, ci troviamo di fronte ad un paradosso, e cioè, la strana comunione tra una sensibilità del tutto moderna, profondamente intellettuale, ed il fatto di rispecchiare il «mondo visto con gli occhi del contadino e talvolta del bambino contadino» (Gh. Carageani, *Le poesie d'amore di Marin Sorescu*, p. 12 del presente volume). Tale paradosso ha indotto la critica a fraintendere, a nostro avviso, proprio la singolare personalità di Sorescu. In un mondo letterario abituato agli slogan, una voce profondamente complessa, che amalgama i valori di un mondo contadino arcaico, anche se in un certo modo privo dei miti ricorrenti di solito, e la fredda limpidezza di un atteggiamento intellettuale a chiara tinta filosofico-ironica, rappresenta ovviamente «un caso strano». Ma proprio questa doppia vena, poetica e intellettuale, tradizionale e moderna, nostalgica e scherzosa, costituisce il vero Sorescu, il poeta non definibile se adoperati i mezzi semplicistici di un pensiero abituato a delimitazioni ben precise.

Le sue poesie d'amore, scritte sotto il segno della stessa complessità, furono quelle che suscitarono le più dirette polemiche, derivanti da un modo di pensare una tale produzione poetica attraverso i modelli offerti da Mihai Eminescu. Eppure, come ben nota Sorescu stesso nella parte introduttiva del presente volume, la letteratura romena conosce tante altre modalità di scrivere poemi d'amore. A nostro avviso, le poesie dedicate all'amore, alla donna amata — come

del resto tutta l'opera di Marin Sorescu — sono costruite in una maniera, nota anche in Italia, e cioè quella di un *poetare/narrare*; la sostanza poetica viene impregnata di una autenticità speciale, vissuta, assunta dall'*io* nella poesia stessa, e, quindi, non è più un costruito, mediato in maniera retorica. Il senso del *vissuto* è rafforzato, l'esistenza essendo in questo modo *testualizzata*. L'*io* poetico si confessa, si esprime e si scopre, ricuperandosi, parlando e, forse, creando *l'altro*, la donna amata, che diventa il testimone e la conferma del proprio *io*.

Sorescu scrive, d'altronde, in ciò che si potrebbe considerare una sua vera *ars poetica* (Postfazione a *La gioventù di don Chisciotte*, p. 152): «Sono, quindi, per la poesia-strumento nel conoscere l'essere umano quale essere umano». Grazie al dialogo con la donna amata, Sorescu scopre se stesso: la testualizzazione della scoperta sarà la poesia. Il linguaggio partecipa a questa scoperta, perché, essendo *vissuto* e non costruito o, al pari del contenuto poetico, offre la possibilità di trasferire nel testo letterario il mondo reale, il mondo contemporaneo, attraverso le parole contemporanee.

Una testimonianza in tal senso è anche la raccolta di poesie *Apă vie, apă moartă* 'Acqua viva, acqua morta' (Scrisul Românesc, Craiova, 1987), pubblicata dunque contemporaneamente alla presente antologia e perciò non presa in considerazione dai suoi autori, raccolta che aggiunge nuove liriche d'amore. Sepur «nell'amore tutto è stato già scritto / a mano e a stampa» (*Su una ghiaia*, p. 137), Sorescu ci dà qui alcune immagini di straordinaria bellezza, come le seguenti: «Rimani scolpita nell'aria, / le mie mani / hanno riempito la stanza di forme» (*Le mani*, p. 105); «Se non fossi tu, tanta sete / andrebbe perduta, il tempo sarebbe grigio, / con il viso voltato verso la parete, / la sorgente si sarebbe fermata nella pietra» (*Con tutte le vele*, p. 74); «Oh, accanto a te sono canna e tremo, / come la cortecchia della luna nell'ultimo terremoto» (*Il ragno avendo bisogno di un angolo*, p. 62); «Apparizione improvvisa, tu fai muovere / nei miei sensi un giardino. / L'albero del paradiso sequestri, di nuovo, / con un serpente-arcobaleno alle radici» (*Apparizione improvvisa*, p. 139).

* * *

Per ciò che riguarda la presente antologia, è certo che la versione italiana è degna di Marin Sorescu. I due traduttori, Gheorghe Carageani e Gabriella Bertini, ottimi conoscitori dell'opera di Sorescu, hanno operato una scelta accurata e rilevante di liriche d'amore, trasposte con vero ingegno in italiano. Ci sono poesie in cui tanto il contenuto poetico, quanto la forma, rispecchiano in una maniera perfetta l'originale romeno: *Arcata* (p. 53), *Pretesti* (p. 83), *Precauzione* (p. 87), *Salto* (p. 97), *Profumo* (p. 107), *Fretta* (p. 143), *La seta* (p. 149), *Estasi* (p. 153), ecc..

Alcune osservazioni critiche si potrebbero comunque fare, ma riguarderebbero un numero talmente ridotto di casi da non diminuire il valore della versione italiana, che offre al lettore tante poesie tradotte con grande ingegno e proprio con amore. Bellissimi i disegni del pittore romeno Horea Cucuzan, che ha «tradotto» plasticamente la visione poetica di Marin Sorescu. Il volume

curato da Gheorghe Carageani è, secondo la nostra opinione, un vero successo nel difficile campo delle traduzioni, per cui la cultura romena deve essergliene grata.

Anca Giurescu

Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Seuil (collection «Poétique»), Paris 1987, pp. 347.

Nel 1983 Zumthor esponeva — a viva voce — in una serie di quattro conferenze tenute al Collège de France le sue ultime riflessioni sulla «letteratura» medievale. Queste lezioni saranno pubblicate l'anno successivo in un saggio dal titolo *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale* (ed. PUF) che costituisce, secondo l'autore stesso, «une première esquisse» di *La lettre et la voix*. Sempre nel 1983 veniva pubblicata la sua *Introduction à la poésie orale* (ed. Seuil), indagine sulla poesia orale condotta su scala planetaria e che sarà presentata l'anno seguente al pubblico italiano col più attraente titolo *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale* (ed. Il Mulino). Non è solo per ragioni editoriali, credo, che si metteva in evidenza la presenza della voce; essa risulta infatti una costante nei lavori di questi ultimi anni, ma è anche l'elemento originale, la nuova prospettiva in cui si inquadrano gli studi che Zumthor conduce da oltre un quarto di secolo sulla «letteratura» medievale. Le virgolette esprimono certo l'inadeguatezza del termine, già spiegata da Zumthor in lavori precedenti, a definire l'insieme delle opere con finalità poetiche del medioevo. Il fatto che esso compaia nel titolo costituisce però il segno di una critica più radicale al suo uso, critica che sarà sviluppata nel capitolo conclusivo intitolato appunto *Et la «littérature»?*

La tendenza al rinnovamento di un campo di studi epistemologicamente tradizionale come la filologia è stata presente fin dai primi lavori: la linguistica, poi la semiotica, lo strutturalismo venivano immessi nella ricerca e, cosa più difficile, nella teorizzazione generale. L'apporto più recente, quello dell'etnologia e dell'antropologia, richiede una vera e propria conversione metodologica. Ed è quanto è avvenuto all'autore stesso durante l'escursione nel villaggio globale sulle orme di *Oral Poetry* di Ruth Finnegan: egli si è avvicinato a quello che è lo strumento e anche l'oggetto dell'oralità e cioè la voce. L'opportuno slittamento dall'«oralità» alla «vocalità» permette di superare l'*impasse* in cui è bloccata la «teoria dell'oralità», specialmente se ridotta alla «chasse aux formules» nelle opere che si presumono orali. Non è tanto nella dimostrazione dell'oralità di tale o tal'altro testo o genere letterario che deve orientarsi la ricerca; ciò rischia di ridurlo ad anomalia del sistema, a «fenomeno». L'oralità deve essere afferrata nella sua globalità e allo stesso tempo nella sua concretezza: «l'oralité' est une abstraction; seule la voix est concrète, seule son écoute nous

fait toucher aux choses» (p. 9). Lo sforzo del filologo, al di là dei compiti istituzionali, sarà quello di sensibilizzare la propria attenzione ai valori incomparabili della voce e di tirare le conseguenze, sul piano dell'interpretazione di quella che è la tesi di Zumthor: «l'ensemble des textes à nous légués par les X^e, XI^e, XII^e siècles, et dans une mesure peut-être moindre XII^e et XIV^e, a transité par la voix non pas de façon aléatoire, mais en vertu d'une situation historique faisant de ce transit vocale le seul mode possible de réalisation — de socialisation — de ces textes.» (p. 22).

Il corpus dei testi auscultato da Zumthor spazia in tutto l'Occidente medievale, al di là quindi dei confini delle precedenti indagini fondamentalmente limitate alle aree oitanica ed occitanica. Le regioni iberiche, italiane e germaniche concorrono attivamente a formare il quadro del materiale che l'autore interroga incessantemente. Le domande poste non si limitano comunque ad indagare il ruolo della voce, ma investono tutti i fattori della teatralità medievale. Si affronta in un primo momento *le contexte* analizzando il ruolo degli interpreti e la funzione della voce e della scrittura nella civiltà medievale, mentre in tre capitoli della seconda parte, *l'oeuvre*, si valuta l'apporto della vocalità al testo, per avviarsi attraverso la considerazione della *performance* alla percezione dell'*oeuvre plenièrè*. Nella conclusione si delinea il bilancio del confronto fra due universi: quello della voce e quello della *lettre* appunto. È questo il tema portante della ricerca, la voce certo, ma quella che noi estraiamo dalla scrittura, la traccia impressa nel manoscritto della «galassia voce», tutto ciò che la scrittura ha dovuto tradire della voce prima di diventare «lettre».

Il confronto con la scrittura è innanzitutto operativo; la definizione dei vari tipi di oralità nasce appunto dalla valutazione dell'incidenza dello scritto nel sistema orale: parleremo di oralità mista quando l'influenza dello scritto rimane esterna, parziale e ritardata, e di oralità seconda quando essa dipende invece dall'esistenza di una cultura «letterata».

Per definire *l'espace orale* si parte dalla ricerca degli «indizi d'oralità» nei testi, cioè il rilevamento delle tracce di quello che fu un tempo un modo di esistenza diverso del testo. Quando gli indizi non bastano molti elementi possono contribuire a farci «presupporre» l'oralità dei testi. Così dei fenomeni come la distanza fra la data di composizione di un'opera e le date a cui risalgono i suoi manoscritti sono spiegati tradizionalmente con l'ipotesi di manoscritti perduti, ma ne potremmo inferire ugualmente un periodo di tradizione orale. Conseguente l'accento al problema delle varianti e della edizione critica, la cui realizzazione implica una finzione storica.

I vari tipi di giullare sono assimilati nel solo tratto comune pertinente per questo discorso: la loro qualità di interpreti, di portatori della voce poetica. La distinzione tra chierico e giullare, ossessione ereditata dal romanticismo, perde senso: l'interprete è di fronte al pubblico «l'autore empirico» di un testo il cui autore implicito importa poco in quel momento. Quanti di noi, nell'epoca della nuova oralità, si domandano se sia o no il comico l'autore delle *gags* durante lo spettacolo?

Così constatiamo la sostanziale identità di modalità e di funzione tra la voce del giullare e la voce del predicatore, la voce dell'insegnante e la voce del

potere che in quell'universo parcellizzato che fu il medioevo avvicinano per un giorno o una stagione le cellule isolate che lo compongono e dove niente dell'esistenza collettiva o della realtà circostante può essere percepito se non attraverso la voce. È ciò che Zumthor definisce *le nomadisme de la voix*.

Certo, la scrittura esisteva, ma il suo uso era tale da costituire concorrenza o contraddizione con le pratiche vocali? Già McLuhan aveva evidenziato che le culture di manoscritto restano globalmente tattilo-orali, ora Zumthor sottolinea le difficoltà di *encodage* e *décodage* del mezzo scritto, e il fatto che la copia di un testo, così come la sua ri-produzione orale, è ri-creazione e afferma: «la nature de l'écriture médiévale, les modalités de son emploi ne lui permettent pas de se substituer, dans sa fonction médiatrice, à la voix» (p. 130).

La funzione della voce in seno alla civiltà medievale (ma ovviamente non solo in questa) è quella di memoria della comunità: in ogni testo, per la libertà stessa lasciata alla voce degli interpreti, si ripercuote l'eco di tutti gli altri testi. È qui che più fortemente Zumthor esprime (o meglio riafferma) i dubbi su nozioni come fonti, stabilità del testo, autenticità, identità, e parimenti sulle sterili metafore delle storie letterarie come origine, creazione, destino di un'opera. La presenza della voce nel testo e delle modalità socio-corporali della *performance* comportano frammentarietà, contraddittorietà, talvolta banalità che il filologo letterato spesso interpreta come perdite, interpolazioni, rimaneggiamenti. Così le irregolarità metriche, interpretate come negligenze, sono piuttosto l'indizio di una libertà vocale che non esita ad alterare in *performance* il modello. Il ritmo, la ricerca dell'armonia, il piacere della ripetizione modificano profondamente il linguaggio fino a portarlo alla disarticolazione. Più che di «style formulaire» Zumthor preferisce parlare, con M. Jousse, di «formulisme», riferendosi a ciò che ha tendenza nel discorso della società orale a ripetersi continuamente in termini poco diversificati, a riprodursi con minime ed infinite variazioni. Ancora, certi procedimenti definiti retorici come ricorrenza e ridondanza sono manifestazioni universali del linguaggio e la retorica, anche ridotta allo statuto di arte della scrittura, conserva più di un tratto della sua vocazione primaria: quella di arte oratoria.

Dal testo letto occorre passare al testo in atto, portarsi cioè con un lavoro di «imagination critique» nel luogo e nel momento della rappresentazione. Il testo integra le marche linguistiche di un dialogo con il pubblico che importa individuare ed interpretare insieme ai riferimenti veri e propri alla *performance*. La «teoria della ricezione» ha prodotto in questi anni molte monografie, ma si tratterebbe secondo Zumthor più di affermare il pubblico in azione che di descrivere quello di tale opera o di tale genere.

Resta, per giungere alla percezione dell'*oeuvre plenièrè*, da considerare l'insieme degli altri fattori legati alla *performance*, soprattutto la gestualità, intesa come comportamento corporale globale, al punto che essa scivola insensibilmente nella danza, ma anche l'abbigliamento, i travestimenti ed infine le modalità spaziali e temporali, sono tutti elementi che interagiscono nella costituzione del senso dell'opera: «...l'oeuvre médiévale tient davantage de ce qu'est pour nous le film cinématographique que de notre littérature.» (p. 293).

La comparsa del romanzo nel corso della seconda metà del XII secolo scon-

volge il rapporto tra scrittura e voce nella misura in cui questa diventa strumento asservito al testo scritto. Ciò non annulla istantaneamente tutti i valori legati all'uso della voce e il risultato è una fondamentale contraddizione del romanzo che, portatore di una *fiction* procede ad una iniziazione critica del suo uditorio (singolo) e «portato» da una voce comporta riferimenti ad un universo unitario nel quale la funzione della voce era appunto quella di manifestare una verità indiscutibile. Per molto tempo ancora il romanzo integrerà «en abyme» una vocalità fittizia e fra i tipi di discorso presenti nella narrazione emergeranno quelli più legati al modello *drammatico*.

Mentre le altre arti di quel tempo si integravano funzionalmente nel progetto globale della società che spiega se stessa, il romanzo, solo, ha in sé il proprio fine ed è solo il romanzo che per questo entra nel quadro che designa il nostro termine «letteratura». Quando la letteratura si sarà formata diventerà essa stessa il discorso totale ed omogeneo atto ad assumere il destino collettivo: diventerà istituzione, «elle déplacera vers le praticien littéraire la notion d'auteur que la tradition médiévale référerait aux sources permanentes du savoir. Il en résulte une tendance moralement totalitaire, qui s'étend aux discours sur la littérature: celle du moyen âge en particulier, dans la pratique des médiévistes.» (p. 320). È in questo senso che la «letteratura» fa da schermo fra il medievalista e l'oggetto del suo studio.

«C'est d'une culture de masse que relève globalement la poésie médiévale non d'une 'littérature'» (p. 322). È questa la conclusione che Zumthor trae dal confronto con i fenomeni dell'odierna «littérature de masse» dove trionfa la parola. Il conseguente appello rivolto ai medievalisti è quello di evitare una chiusura etnocentrica ed elitaria attraverso una pratica della «letteratura» medievale ispirata piuttosto ad una antropologia culturale il cui oggetto sia situato tra le esistenze concrete e le circostanze in cui fu originariamente percepito.

Antonio Saccone



Soc. Ed. Intercontinentale Gallo s.r.l.
Via Mezzocannone, 39-51

Cecom s.n.c. Bracigliano (SA)

PUBBLICAZIONI DELLA SEZIONE ROMANZA
DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE - NAPOLI

TESTI

- I. Luciana 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. Erilde 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. Silvio 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 Ayra 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. Giuseppe Carlo 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. Claudia 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 nordestino 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.
L. 45.000
- XII. Teresa Cirillo, *«Valente Ercilla mandami un sonetto». Rime in lode di Giovanna Castriota*.
(fuori commercio)
(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

