

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Raffaele Sirri

Redazione: Roberto Barchiesi - Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo
- Giovanni Battista De Cesare - Giuseppe Grilli - Mariantonio Liborio -
Gian Carlo Menichelli - Giampiero Posani - Maria Simonelli -
Raffaele Sirri - Cristina Vallini

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXXII,2

Luglio 1990

INDICE

Articoli:

- Leodegário A. de Azevedo Filho, *Sobre a acentuação de nomes próprios na epopéia camoniana* . 337
Maria Teresa Bulciolu, *Metodologia della lettura e interpretazione del testo narrativo: appunti per una bibliografia ragionata (1960-1970)* . 347
Valeria De Gregorio Cirillo, «En Rade» di J.K. Huysmans: lo spazio e il tempo, dal narrativo al simbolico . 365
Héctor Hernández Nieto, *Una singular senda: las nuevas teorías poéticas de Caramuel* . 381
Wolfgang Leiner, *L'apostrofe ad un destinatario fittizio. Sull'uso di un artificio retorico negli autori del XVII secolo* . 409
Maria Picchio Simonelli, *Il «Waltharius»: qualche considerazione* . 427
Sarah Zappulla Muscarà, *Una poetica fascinazione: «La figlia di Iorio» nella tradizione siciliana di Giuseppe Antonio Borgese* . 457

Contributi:

- Annette Bossut-Ticchioni, *Les prétendus intraduisibles dans les traductions françaises du «Courtisan» de Castiglione au XVI^e siècles* . 481
Pasquale Buonincontro, *Mihai Eminescu: fra poesia e politica* . 493
Elena Candela, *Un caso di esasperato plurilinguismo in commedia* . 503
Maria Cicala, *Una commedia poco nota e un personaggio notissimo. Il pedante ne «I duo fratelli simili» di G.B. Della Porta* . 523
Giovannella Fusco Girard, *Quell'oscuro desiderio dell'oggetto* . 577
Alessandra Riccio, *Miguel Barnet: el pacto testimonial* . 591

Recensioni:

- AA.VV., *Storia della civiltà letteraria spagnola*, Torino 1990 (Maria Teresa Cabello) 605
Carteggio inedito Maffei-Zanella, a cura di Michela Rusi, Padova 1990 (Raffaele Sirri) 607
Tobia Cornacchioli, *Nobili, borghesi e intellettuali nella Cosenza del Quattrocento*, Cosenza 1990 (Raffaele Sirri) 608
Sebastiano Erizzo, *Lettera sulla poesia*, Firenze 1989 (Raffaele Sirri) 610
Gilberto Lonardi, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze 1990 (Raffaele Sirri) 612
Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa 1988 (Luca Sammarco) 613
Maria Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona 1987 (Giuseppe Grilli) 615
Raissa Maritain, *Poesie*, Milano 1990; Maria Antonietta La Barbera, *Silenzio e Parola in Raissa Maritain*, Palermo 1990 (Marina Zito) 616
Emma Martinell Gifre, *Aspectos lingüísticos del descubrimiento y de la conquista*, Madrid 1988 (Maria Grazia Scelfo Micci) 618
Luca Serianni, *Il primo Ottocento: dall'età giacobina all'Unità*, Bologna 1989 (Raffaele Sirri) 620
Amelia Sparano, *Moeda corrente. (Contos)*, Rio de Janeiro, 1984 (Claudio Bagnati) 622
Franco Suitner, *Introduzione ai «Promessi sposi»*, Firenze 1989 (Raffaele Sirri) 623
Lore Terracini, *I codici del silenzio*, Torino 1988 (Maria Pilar Manero Sorolla) 625

Libri ed estratti ricevuti . 627

Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono . 631

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

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE — 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 - Mariantonio Liborio
- Gian Carlo Menichelli - Giampiero Posani - Maria Simonelli -
Raffaele Sirri - Cristina Vallini

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXXII, 2

Luglio 1990

SOMMARIO

ARTICOLI

Leodegário A. de Azevedo Filho (Prof. ordinario nelle Università Federal do Rio de Janeiro e Estatal do Rio de Janeiro; av. Epiácio Pessoa 2094, apartado 102, 22471 Lagoa, Rio de Janeiro), *Sobre a acentuação de nomes próprios na epopéia camoniana* (si esamina l'accentuazione dei nomi propri nei *Lusíadas* e si rileva, a lato di una tendenza erudita di derivazione latina, la persistenza di una accentuazione ossitona o parossitona che si accorda con il ritmo generale dell'idioma portoghese), pp. 337-346.

Maria Teresa Bulciolu (Prof. associato di Lingua e Letteratura Francese, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Metodologia della lettura e interpretazione del testo narrativo: appunti per una bibliografia ragionata (1960-1970)* (si propone, in forma lineare, una sintesi dei principali lavori di Critica del testo narrativo, con particolare riferimento alle correnti critiche sulla recezione del testo. La bibliografia citata riguarda l'elaborazione critica degli anni Sessanta e Settanta), pp. 347-363.

Valeria De Gregorio Cirillo (Ricercatore confermato di Lingua e Letteratura Francese, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), «En Rade» di J.K. Huysmans: lo spazio e il tempo, dal narrativo al simbolico (vengono analizzate le componenti spazio-temporali del romanzo huysmansiano e il loro significato metaforico), pp. 365-380.

Héctor Hernández Nieto (Doctor en Filosofía, Doctor en Literatura Española, Maestría en Filología Clásica, Departamento de Letras y Humanidades, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey; Campus Irapuato, México; Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey; Campus Irapuato, apartado postal 568, Irapuato, Gto - México), *Una singular senda: las nuevas teorías poéticas de Caramuel* (Juan Caramuel escribe la epístola a su amigo napolitano Francesco Antonio Capone. Desea comunicarle sus ideas más personales, reservadas para los doctos y eruditos, sobre el acento, el tiempo, el número y la rima en la métrica y en la rítmica. En la Epístola se propone criticar las teorías comúnmente aceptadas en su tiempo y abrir una singular senda en el campo del arte poética), pp. 381-407.

Wolfgang Leiner (Prof. ordinario di Lingua e Letteratura Francese, Università di Tübingen; Wilhelmstrasse 50, 74000 Tübingen 1 - Germania),

L'apostrofe ad un destinatario fittizio. Sull'uso di un artificio retorico negli autori del XVII secolo (l'oggetto di questo studio è la dimostrazione evidente che l'apostrofe non indirizzata ad una persona ma ad un sentimento personificato è una figura retorica ricorrente sia nel versante barocco che in quello classico del Seicento francese. Da un'attenta analisi etimologica al rimoso ad una vasta gamma di esempi tratti dalla letteratura teatrale ed oratoria del XVII secolo, l'autore giunge a dimostrare la presenza dell'apostrofe ad un destinatario fittizio nell'incipit delle *Lettres portugaises*), pp. 409-426.

Maria Picchio Simonelli (Prof. ordinario di Letteratura Italiana, Istituto Universitario Orientale, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Il «Waltharius»: qualche considerazione* (l'articolo affronta i problemi ancora non risolti del poema medio-latino: la cronologia e l'attribuzione. Per la cronologia si propone lo scorcio di due anni tra il 905 e il 924, durante il regno di Berengario I, che aveva stabilito un'alleanza con alcuni capi magiari. L'attribuzione a un «Geraldo», poeta presso la corte di Berengario, sembra la più attendibile. Berengario I infatti era l'unico potentato occidentale a cui potesse far comodo una difesa di Attila e degli Unni), pp. 427-456.

Sarah Zappulla Muscarà (Prof. associato di Letteratura Italiana, Istituto Universitario di Magistero di Catania; Corso Italia 22, 95129 Catania), *Una poetica fascinazione: «La figlia di Iorio» nella traduzione siciliana di Giuseppe Antonio Borgese* (dietro la suggestione dell'attore dialettale Giovanni Grasso, dal forte temperamento teatrale, Gabriele D'Annunzio scrive di getto nell'agosto 1903 *La Figlia di Iorio* e per lui la fa tradurre in siciliano da Giuseppe Antonio Borgese. Nella versione dialettale la pastorale dannunziana ha ovunque un grande successo e per la perizia della trasposizione di Borgese e per gli interpreti straordinari), pp. 457-479.

CONTRIBUTI

Annette Bossut-Ticchioni (Ricercatore confermato di Lingua e Letteratura Francese, Università di Perugia, Facoltà di Magistero; via San Girolamo 369, 06087 Ponte San Giovanni - Perugia), *Les prétendus intraduisibles dans les traductions françaises du «Courtisan» de Castiglione au XVI^e siècle* (l'Autrice analizza le traduzioni francesi del *Cortigiano* di Castiglione pubblicate nel XVI secolo, soffermandosi in particolare sulle soluzioni adottate per tradurre, più o meno correttamente, alcuni termini «intraducibili» contenuti nel testo italiano), pp. 481-491.

Pasquale Buonincontro (Prof. associato di Lingua e Letteratura Romana, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Mihai Eminescu: fra poesia e politica* (Eminescu, massimo poeta romeno dell'800, ha nell'immaginario collettivo la figura di profondo pensatore e grande sognatore romantico, lontano dalle meschinerie del quotidiano; occorre, invece, non ignorare la appassionata e passionale partecipazione agli avvenimenti contemporanei che emerge dalla abbondante pubblicistica politica e che restituisce a Eminescu la dimensione di uomo del suo tempo), pp. 493-502.

Elena Candela (Ricercatore confermato di Letteratura Italiana, Istituto Universitario Orientale, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Un caso di esasperato plurilinguismo in commedia* (si individua, nella *Tabernaria*, un esasperato plurilinguismo virato verso una forma teatrale-sperimentale di facile successo), pp. 503-522.

Maria Cicala (Ricercatore confermato di Letteratura Italiana, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Una commedia poco nota e un personaggio notissimo. Il pedante ne «I duo fratelli simili» di G.B. Della Porta*

(l'analisi dei *Simili* dellaportiani alla luce di fonti classiche e rinascimentali sollecita una indagine sul Pedante e propone una lettura del rapporto autore - personaggio in stabile equilibrio tra innovazione e tradizione), pp. 523-575.

Giovannella Fusco Girard (Ricercatore confermato di Lingua e Letteratura Francese, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Quell'oscuro desiderio dell'oggetto* (attraverso le posizioni teoriche, critiche, estetiche di Francis Ponge lo studio procede alla scoperta dell'oggetto quotidiano, così sconosciuto perché troppo visto, *noeud* di una scrittura che su ogni oggetto si modella per essere anch'essa a tre dimensioni), pp. 577-590.

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), *Miguel Barnet: el pacto testimonial* (il lavoro si propone di dare un contributo alla formulazione di uno statuto letterario ad un genere di narrativa testimoniale presente con particolare forza nelle lettere cubane. Si mette in rilievo la provocazione di Miguel Barnet nel battezzare il genere con l'ambiguo nome di «novela testimonio»), pp. 591-603.

RECENSIONI

AA.VV., *Storia della civiltà letteraria spagnola*, Torino 1990 (Maria Teresa Cabello), pp. 605-607.

Carteggio inedito Maffei-Zanella, a cura di Michela Rusi, Padova 1990 (Raffaele Sirri), pp. 607-608.

Tobia Cornacchioli, *Nobili, borghesi e intellettuali nella Cosenza del Quattrocento*, Cosenza 1990 (Raffaele Sirri), pp. 608-610.

Sebastiano Erizzo, *Lettera sulla poesia*, Firenze 1989 (Raffaele Sirri), pp. 610-611.

Gilberto Lonardi, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Ottocento al Novecento*, Firenze 1990 (Raffaele Sirri), pp. 612-613.

Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa 1988 (Luca Sammarco), pp. 613-614.

María Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona 1987 (Giuseppe Grilli), pp. 615-616.

Raïssa Maritain, *Poesie*, Milano 1990; Maria Antonietta La Barbera, *Silenzi e Parola in Raïssa Maritain*, Palermo 1990 (Marina Zito), pp. 616-618.

Emma Martinell Gifre, *Aspectos lingüísticos del descubrimiento y de la conquista*, Madrid 1988 (Maria Grazia Scelfo Micci), pp. 618-620.

Lucà Serianni, *Il primo Ottocento: dall'età giacobina all'Unità*, Bologna 1989 (Raffaele Sirri), pp. 620-622.

Amelia Sparano, *Moeda corrente. (Contos)*, Rio de Janeiro 1984 (Claudio Bagnati), pp. 622-623.

Franco Suitner, *Introduzione ai «Promessi sposi»*, Firenze 1989 (Raffaele Sirri), pp. 623-625.

Lore Terracini, *I codici del silenzio*, Torino 1988 (María Pilar Manero Sorolla), pp. 625-626.

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI, pp. 627-630.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO, pp. 631-633.

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 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 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
Cecom s.n.c. Bracigliano (SA)

Luglio 1990

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXXII, 2



SOCIETÀ EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO
NAPOLI 1990

ANNAI

SEZIONE ROMANZA

XXXII 2



Scienze Lettere e Filosofia
NAPOLI 1990

LEODEGÁRIO A. DE AZEVEDO FILHO

SOBRE A ACENTUAÇÃO DE NOMES PRÓPRIOS
NA EPOPÉIA CAMONIANA

No português atual, a regra é acentuar o nome próprio latino à latina, o mesmo ocorrendo com o nome próprio grego, por via do latim. No português quinhentista, embora a fase fosse caracterizada pela relatinização do idioma, nem sempre isso era observado, como se pode ver em *Os Lusíadas*. Por certo, na epopéia camoniana, em numerosos exemplos, a acentuação de nomes próprios de origem greco-latina coincide com a prosódia latina, como no caso de *Títero*, nome de homem, do grego *Tityros*, de *tityros* (bode, carneiro), pelo latim *Titÿru*, neste verso: «Imitando de *Títero* as Camenas» (*Lus.*, V, 63). Em várias ocorrências, entretanto, isso não se verifica, tendo-se explicado o fenômeno por hiperbismo, em função do conceito de liberdade poética, a exemplo do que faziam os próprios escritores latinos com palavras de origem peregrina, usando breves como longas e vice-versa, para atender às necessidades rítmicas do verso. Nesse sentido, entretanto, observou-nos o professor Sílvio Elia que os escritores deviam seguir o próprio uso da língua nos séculos XV e XVI, cuja prosódia naturalmente se estenderia pelos séculos XVII e XVIII, sem qualquer anormalidade, exatamente porque ainda não havia normas fixas sobre o assunto.

Entre outros estudos importantes, como um de Celso Cunha¹, tratou da matéria, a partir da acentuação paroxítona

¹ Ver, de Celso Cunha, o artigo «Sobre a pronúncia camoniana de alguns antropônimos», publicado na revista *Studia*, do Colégio Pedro II, ano XII, nº 12, dezembro de 1982, p. 33-39.

ou grave do vocábulo *Taprobana*, o filólogo português Augusto Epifânio da Silva Dias, em sua edição de *Os Lusíadas*². Na mesma obra, como paroxítonos ou graves, indicou ainda os seguintes nomes próprios: *Centimano*, *Cleopatra*, *Climene*, *Demodoco*, *Eolo*, *Gedrosia*, *Glafira*, *Heliogabalo*, *Leucotoe*, *Naïdes*, *Policena*, *Semele*, *Semiramis*, *Zopiro*, bem assim a pronúncia oxítona ou aguda para o nome *Anibal*. O mesmo em relação a vários nomes comuns, como *archetypo* (X, 79) por *arquétipo*; *Capadoce* (III, 72), por *capádoce*, habitantes da Capadócia (Ásia Menor), modernamente *capadóci*; *epitheto* (X, 124) por *epíteto*; *Ethiopes* (V, 62) por *etíopes*; e *Idolatra* (VII, 73; VIII, 85; e X, 147) por *idólatra*, entre outros. Em geral, são palavras eruditas, por empréstimos lingüísticos feitos diretamente ao latim, de certo modo transformando-se o vocabulário da língua latina, em termos literários, no próprio vocabulário potencial do português quinhentista, mediante certas adaptações fonomorfológicas.

Mas como explicar, lingüisticamente, o desvio da prosódia latina, na passagem direta do latim clássico para o português literário, antes mesmo que as palavras entrassem na língua culta falada?

A nosso ver, a explicação é perfeitamente compreensível: o padrão prosódico da língua portuguesa, bem assim o da castelhana, é dado pelo vocábulo paroxítono ou grave, seguido pelo agudo, jamais pelo proparoxítono ou esdrúxulo. Assim, no século de Quinhentos, a pronúncia podia seguir, como ocorria no século XV, o padrão prosódico geral da língua, muitas vezes sem levar em conta a acentuação latina, depois refeita por erudição. Basta ler qualquer autor quinhentista, entre os grandes clássicos da língua, que logo salta aos olhos a penetração, na língua literária, de formas lingüísticas transplantadas do latim literário, não sendo Camões uma exceção, mas alto e significativo exemplo.

² Ver *Os Lusíadas*, edição de Augusto Epifânio da Silva Dias, segunda edição em dois tomos, 1916-1918. Há uma reprodução fac-similada da obra, com estudo introdutório do professor Maximiano de Carvalho e Silva, publicada no Rio de Janeiro, em 1972, por ocasião dos festejos comemorativos do quarto centenário de publicação de epopéia camoniana.

Neste breve artigo, com base no *Índice Analítico do Vocabulário de Os Lusíadas*³, do filólogo brasileiro Antônio Geraldo da Cunha, apresentaremos, em ordem alfabética, um elenco de nomes próprios de procedência greco-latina, ou simplesmente latina, acentuados na penúltima e na última sílabas, quando a pronúncia culta dos nossos dias, baseada na prosódia latina, recomenda sejam acentuados na antepenúltima ou na penúltima sílabas, logo apontando-se como anormal (hiperbibismo) o deslocamento da sílaba tônica. Aqui trataremos apenas dos vocábulos que aparecem em *Os Lusíadas*, embora pudéssemos estender as nossas observações à obra lírica de Camões ou mesmo à dramática, como temos feito em nossa edição da *Lírica de Camões*⁴. Evidentemente, o mesmo fenômeno poderia ser comprovado na obra poética de outros autores quinhentistas, a exemplo de Sá de Miranda, que usa *Abila* (147, 101) e *Anibal* (105, 40 e 63; e 110, 8), do mesmo modo que Camões. E também de autores castelhanos, como indica o próprio Augusto Epifânio da Silva Dias, na p. 340 da edição já aqui referida, do mesmo modo fazendo Cunha, em artigo citado nas referências bibliográficas deste estudo.

Vejamos, em seguida, a relação de nomes próprios que se ajustam ao padrão prosódico da língua, na epopéia camoniana, e não à prosódia latina, que passou a predominar do século XIX em diante, com o próprio desenvolvimento dos estudos de gramática histórica. A propósito, lembra Antenor Nascentes, em seu *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (Nomes Próprios)*, que *Anibal*, como oxítono ou agudo, é a forma encontrada no *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende (III, 106; IV, 273; IV, 345; e V, 178); em Camões (VII, 71; e X, 153); e chega

³ Ver, de Antônio Geraldo da Cunha, o *Índice Analítico do Vocabulário de Os Lusíadas*, segunda edição, pela Presença / INL, Rio de Janeiro, 1980.

⁴ Da nossa edição da *Lírica de Camões*, que vem sendo publicada pela Imprensa Nacional - Casa da Moeda, de Lisboa, já foram impressos o primeiro volume, em 1985, de caráter histórico e metodológico; o primeiro tomo do segundo volume, dedicado aos *Sonetos*, em 1987; e o segundo tomo do segundo volume, com a parte final dos *Sonetos*, em 1989. Os demais volumes aguardam publicação.

ao século XVIII, como se pode ver em Tomás Antônio Gonzaga (*Marília de Dirceu e mais Poesias*, edição de M. Rodrigues Lapa). Eis o verso: «Pretendam Anibais honrar a História», conforme a 3ª edição da obra citada, da conhecida Coleção de Clássicos Sá da Costa, publicada em Lisboa, 1961, p. 173.

Em seguida, vejamos a relação de nomes próprios, em ordem alfabética:

Letra A:

- 1 - *Abila* e não *Ábila*:
O morador de *Abila* não se escusa (III, 77)
Ver ainda: IV, 49; VIII, 17; e VIII, 71.
Do grego *Abyle* pelo latim *Abýla*.

- 2 - *Amon* e não *Ámon*:
Qual Iupiter *Amon* em Lybia estava (VII, 48)
Do grego *Ámon* pelo latim *Ammon*.

- 3 - *Anibal* e não *Aníbal*:
Vereis como *Anibal* escarnecia (X, 153)
Ver ainda o plural *Anibais*, em VII, 71.

Do púnico ou fenício *Hannibal* (graça ou dádiva de Baal) pelo latim *Hanníbal*.

- 4 - *Artabro* e não *Ártabro*:
Ouui-o monte *Artabro*, e *Guadiana* (IV, 28)
Do latim *artābru*, da expressão *artābrum promontorium*.
- 5 - *Axio* e não *Áxio*:
A quem laua do *Axio* a agoa fria (III, 13)
Do grego *Axiós* pelo latim *Axius*.

Letra C:

- 1 - *Candace* e não *Cândace*:
De seres *Candace*, e Sabá ninho (X, 52)
Do grego *Kandíke* pelo latim *Candāce*.
- 2 - *Centimano* e não *Centímano*:
Qual Encelado, Egeo, e o *Centimano* (V, 51)
Do Latim *Centimānu*.
- 3 - *Ciniras* e não *Cíniras*:
Floreçe o filho e neto de *Cyniras* (IX, 60)
Do grego *Kiniras* pelo latim *Cyníras*.
- 4 - *Cleopatra* e não *Cleópatra*:
Com ser tanto a *Cleopatra* afeiçãoado (III, 141)
Do grego *Kleopátra* pelo latim *Cleopatra*.

A propósito, Antenor Nascentes, em obra já aqui citada, lembra que a pronúncia normal, em castelhano e italiano, é a paroxítona ou grave, citando ainda o parecer do filólogo Mário Barreto, em *Novos Estudos da Língua Portuguesa*, p. 8-11, onde opina por *Cleopatra* e não por *Cleópatra*. Ainda assim, estando o penúltimo *-a-* seguido de *muta cum liquida*, bem se sabe que tanto poderia ser longo como breve, pelo menos teoricamente. Mas a norma, na poesia latina, como mostrou Mário Barreto, é a forma *Cleopātra*, com *-a-* longo.

- 5 - *Climene* e não *Clímene*:
O filho de *Climene* a cor do dia (V, 7)
Do grego *Klyméne* pelo latim *Clymēne*.

Letra D:

- 1 - *Dário* e não *Dario*:
O grão poder de *Dário* estrue, e rende (X, 21)
Mas também há *Dario*, em função do ritmo do verso: «Do que ao grande *Dario* tanto pesa» (III, 41).
Do persa *Darayavux*, grego *Dareios* pelo latim *Dariu*.
- 2 - *Demodoco* e não *Demódoco*:
Qual Yopas não soube, ou *Demodoco* (X, 8)
Do grego *Demódokos* pelo latim *Demodöcu*.

Convém observar que há casos em que, pelo ritmo do verso, pouco se pode dizer. Ex.: «As *Dorçadas* passamos, pouoadas» (V, 11). A nosso ver, a pronúncia não devia ser *Dórcadas*, mas *Dorçadas*, embora a sílaba tônica não seja a sexta, nem a décima. Também não é a quarta, nem a oitava. Como se sabe, em *Os Lusíadas*, há versos decassílabos com acentuação na primeira, na segunda ou na terceira sílabas, entre outros ritmos, por nós indicados no livro *A Técnica do Verso em Português*, Rio de Janeiro, Acadêmica, 1971. Por isso, sempre à luz do ritmo dos versos, não trataremos dos casos duvidosos, a não ser num caso ou noutro, para algum comentário especial.

Letra E:

- 1 - *Eolo* e não *Éolo*:
Em ti, dos ventos hórridos de *Eolo* (II, 105)
Do grego *Aíolos*, de *aióllo*, pelo latim *Aeölu*.

2 - *Efire* e não *Éfire*:

Após *Efire*, exemplo de beleza (IX, 76)

Do grego *Ephyra* ou *Ephyre* pelo latim *Ephýra* ou *Ephýre*.

O caso merece comentado, embora duvidoso. Modernamente, tem-se *Éfire* ou *Éfira*, uma das Nereidas, filha do Oceano e de Tétis. Na pronúncia do Poeta, entretanto, devia ser *Efire*, paroxítono ou grave, ficando o verso acentuado na quarta, sexta ou décima sílabas.

Letra G:

1 - *Gedrosia* e não *Gedrosía*:

Da Índia, da Carmania, e *Gedrosia* (IV, 65)

Do grego *Gedrosía* pelo latim *Gedrosiā*.

2 - *Gláfira* não *Gláfira*:

Quando a deixava Antonio por *Gláfira* (V, 95)

Do grego *Glaphyra*, de *glaphyrá*, pelo latim *Glaphýra*.

Letra H:

1 - *Helicon* e não *Hélicon*:

E de *Helicon* as Musas fez passar-se (III, 97)

Do grego *Helikón* pelo latim *Helícon*. No *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, com ditongação da vogal final nasalizada, aparece *Elicão*, em III, 306.

2 - *Heliogabalo* e não *Heliogábal*:

Nem tam mau como foi *Heliogabalo* (III, 92)

Do grego *Elaiagábalos*, de origem síriaca, pelo latim *Heliogabālus*.

Letra L:

1 - *Leucothôe* e não *Leucótoe*:

Nunca por Daphne, Clicie, ou *Leucothôe* (III, 1)

Do grego *Leukothôe* pelo latim *Leucóthoe*.

Letra N:

1 - *Naiades* e não *Náiades*:

Sintra onde as *Naiades* escondidas (III, 56)

Do greco *Náiás*, -ádos pelo latim *Nāias*, -ādis, a partir da forma (*Naiade(m)*) do acusativo do singular ou, talvez, do plural *Naiades* (nominativo ou acusativo), por ser palavra usada, geralmente, apenas no plural.

Letra P:

1 - *Pantea* e não *Pântea*:

Araspas, de *Pantea* em fogo ardente (X, 48)

Do grego *Pantheia* pelo latim *Pantēa*.

2 - *Pirois* e não *Pírois*:

Já Phlegon, e *Pyrois* vinhão tirando (V, 61)

Do grego *Pyróeis* pelo latim *Pyrōis*.

3 - *Policena* e não *Polícena*:

Qual contra a linda moça *Policena* (III, 131)

Do grego *Polluxena* pelo latim *Polyxēna* ou *Polyxēne*.

Letra S:

1 - *Semele* e não *Sêmele*:

Tão próprio, que se ali estiuer *Semelle* (VII, 52)

Do grego *Seméle* pelo latim *Semēle*.

2 - *Semiramis* e não *Semíramis*:

Nunca com *Semirāmis*, gente tanta (III, 100)

Do assírio *Sammuramat*, grego *Semíramis* pelo latim *Semirāmis*.

Letra T:

1 - *Taprobana* e não *Tapróbana*:

Passaram, ainda além da *Taprobana* (I, 1)

Ver ainda: X, 51; e X, 107.

Do grego *Taprobāne* pelo latim *Taprobāna* ou *Taprobāne*.

Letra Z:

1 - *Zopiro* e não *Zópiro*:

Que mais o seu *Zopiro* não prezâra (III, 41)

Do grego *Zópiros* pelo latim *Zopýrus*.

Em nossa edição da Lírica de Camões, já aqui referida, é claro que temos procurado respeitar a pronúncia do Poeta, revelada pelo ritmo dos versos, sempre com base em *Os Lusíadas*, obra publicada em vida de Camões e, por isso mesmo, pauta de seu *usus scribendi*. Sirva como exemplo o soneto «*Naiades*, vós que os rios habitais», p. 453 da nossa edição, embora apareça *Náiades* nos editores modernos, o mesmo ocorrendo com *Driades*, vocábulo paroxítono ou grave, e não proparoxítono, no mesmo soneto, embora no latim fosse *Dryāde*, aparecendo *Dríade* (proparoxítono) nos editores modernos. A propósito, veja-se o comentário que fizemos na p. 463 da nossa edição, primeiro tomo dos *Sonetos*. Mas isso tem causado «eru-

ditas» estranhezas em alguns críticos, razão pela qual resolvemos publicar este pequeno ensaio, em que as breves indicações etimológicas dos nomes próprios, entre outras fontes, foi baseada nos conhecidos *Dicionários* de Antenor Nascentes e de José Pedro Machado, volumes dedicados aos nomes próprios.

Em suma, na língua de Camões, como na língua dos demais poetas portugueses e castelhanos da mesma época, não se pode afirmar que houvesse uma norma rigorosamente estabelecida para a acentuação dos nomes próprios de origem greco-latina ou simplesmente latina, pois tais nomes tanto podiam ajustar-se à prosódia latina⁵, — desenvolvendo - se então formas pro-

⁵ Nota final:

Estão de acordo com a prosódia latina, entre muitos outros, os seguintes nomes próprios: *Átropos*, *Phalaris* (modernamente *Fálaris*), *Hespéridas*, *Iapeto* (modernamente *Jápeto*), *Partênope*, *Ródano*, *Ródope* e *Termópilas*. Veja-se:

Mas depois que a dura *Atropos* cortou (III, 98)
Nem tinha como *Phalaris* achado (III, 93)
Do Reino, onde as *Hespéridas* viuerão (II, 103)
Trouxe o filho de *Iapeto* do Ceo (IV, 103)
Sujeitando *Partênope* inquieta (III, 19)
Que do Sequana, e *Ródano* he regado (III, 16)
Onde co Hemo o *Rodope* sugeito (III, 12)
O passo de *Termopilas* defende (X, 21)

Observe-se que se lê, no sexto exemplo, *Sequana*, com acento grave na penúltima sílaba, conforme o padrão prosódico da língua portuguesa, e não *Séquana*, que é a pronúncia depois refeita, de acordo com a prosódia latina.

Há outros casos curiosos, como este: «O cabo veja *Aromata* chamado» (X, 97). Se o acento circunflexo em *Aromata* (do latim *arōmāta*) indica tonicidade, como é lícito admitir, então o vocábulo é paroxítono, conforme o padrão prosódico dominante nos vocábulos da língua portuguesa, e não proparoxítono, conforme a prosódia latina. No caso, com acentuação na 4^a, 7^a e 10^a sílabas, conforme o ritmo do chamado decassílabo de gaita galega, e não na 4^a, 6^a e 10^a sílabas, não há qualquer imperfeição, como alguns possam supor. Com efeito, em *Os Lusíadas*, embora predomine ao longo da epopéia o chamado decassílabo heróico, acentuado na 4^a, 6^a e 10^a sílabas, há variedade rítmica dentro do metro, algumas vezes aparecendo o chamado decassílabo de gaita galega, acentuado na 4^a, 7^a e 10^a sílabas, como nos seguintes exemplos:

De vossos Reinos, será certamente (VII, 62)
Rompendo a força do líquido estanho (VIII, 73)
O louvor grande, o rumor excelente (IX, 46)

Aliás, na canção «Junto de um seco, fero e estéril monte», verso n^o 18, encontra-se o mesmo problema, como se pode ver: «Limite faz, *Aromata* chamado». No

paroxítonas, com novos ritmos vocabulares, por certo desconhecidos no português arcaico, — como podiam aparecer de acordo com o padrão prosódico dominante nas duas línguas, a portuguesa e a castelhana, com ritmo vocabular paroxítono ou

caso, não há qualquer acento gráfico em *Aromata*, nem nas *Rhythmas* (1595), nem nas *Rimas* (1598), pressupondo-se assim a pronúncia proparoxítona, com acentuação na 4^a, 6^a e 10^a sílabas do verso. Em *Os Lusíadas*, entretanto, há um acento circunflexo na penúltima sílaba do vocábulo *Aromāta*, pressupondo-se assim a pronúncia paroxítona ou grave, que deixa o verso acentuado na 4^a, 7^a e 10^a sílabas. Há ainda, na grande epopéia, outras formas de variedade rítmica, dentro do metro, como as seguintes:

1 - *Cujo pecado e desobediencia* (IV, 98)

Aqui se tem o decassílabo *a minori*, próprio da lírica medieval galego-portuguesa, com acentuação básica na 4^a e 10^a sílabas apenas.

2 - *Quem nu por ruas e em pedaços feito* (IV, 5)

Aqui se tem o chamado decassílabo sáfico, com acentuação na 4^a, 8^a e 10^a sílabas.

3 - *Dizem, que por naos, que em grãdeza ygoalão* (V, 77).

Na *editio princeps* (Ee, 1572), o verso aparece com dois erros gráficos manifestos: *nos* por *naos*; e *ygoal* por *ygoalão*, impondo-se a correção. No primeiro caso, não pode ser *nos*, mas *naos*, pois com elas é que «o seu mar se corta e fende», como está no verso seguinte. No segundo caso, também não pode ser *ygoal*, mas *ygoalão*, para que o vocábulo rime com *falão* e com *abalão*, na citada estrofe. Mas, aqui, importa considerar que o verso se apresenta acentuado na 5^a e 10^a sílabas, conforme o ritmo do chamado decassílabo de arte maior.

Outro caso curioso: «Olha o Caco *Asaboro*, que chamado» (X, 102). Do latim *Asaborum*, genitivo plural de *Asabi*, *asabos*, nome de povo, como ensina Antenor Nascentes em seu *Dicionário Etimológico*. E acrescenta que João de Barros, III, 6, 4, tomando o genitivo por um nominativo neutro (em *Asaborum promontorium*), traduziu por *Asaboro*, no que foi seguido por Camões.

Veja-se ainda este exemplo: «Quem como *Astianas* precipitado» (IV, 5). No verso, o vocábulo *Astianas*, sem qualquer acento gráfico, hoje escrito e pronunciado *Astianax*, do grego *Astyānax* pelo latim *Astyānax*, parece oxítono, pelo ritmo dominante nos versos da epopéia. Mas aqui bem podia ocorrer uma acentuação na 4^a e 10^a sílabas apenas, conforme o ritmo do chamado decassílabo *a minori*, há pouco comentado. Vejamos mais dois exemplos em *Os Lusíadas*, entre vários outros: «Apolo e as Musas, que me acompanharam» (VII, 87); e «Os cabelos da barba e os que decem» (VI, 17). Sendo assim, aqui teríamos *Astianas*, proparoxítono, ficando o verso acentuado na 4^a e 10^a sílabas, e não *Astianás*, oxítono, como se tem admitido por todos os editores do texto. Naturalmente, a ausência de qualquer acento gráfico, em *Astianas*, tanto pode sugerir a primeira hipótese, como a segunda.

Em face de tudo isso, a conclusão é óbvia: na época, não havia uma norma perfeitamente definida para acentuação, em português e castelhano dos nomes

grave. Pode-se mesmo assegurar, de modo inequívoco, que há um conjunto de nomes que, a despeito da prosódia latina, sempre se encontram acentuados na penúltima sílaba e não na antepenúltima, como é o caso de *Semele*. E isso ao lado de outros nomes, que levam acento tônico na última sílaba e não na penúltima, como é o caso de *Anibal*. Como é evidente, num texto crítico, deve-se respeitar a pronúncia da época.

próprios de procedência greco-latina ou simplesmente latina, ora ajustando-se os vocábulos à prosódia latina, numa fase de relatinização do idioma, ora ao próprio ritmo dominante nos vocábulos da língua, cuja pauta é dada pela acentuação grave, seguida da aguda, pois a esdrúxula é erudita. E tão erudita que, a partir do século XIX, com maior desenvolvimento dos estudos lingüísticos, é que se foi fixando a norma, hoje consagrada, de acentuar o nome próprio latino à latina, o mesmo ocorrendo com o nome próprio grego, por via do latim. Seja como for, numa edição crítica, deve-se respeitar a pronúncia do Autor, revelada pelo ritmo dos versos.

Em síntese, se é possível pensar, diante de numerosa e inequívoca exemplificação, em certa tendência eruditizante, já voltada para a acentuação esdrúxula, por força da prosódia latina, daí resultando a criação de ritmos vocabulares novos, numa época de plena relatinização da língua, também é legítimo admitir que, em respeitável soma de palavras, o que vai predominar é o ritmo geral do idioma, dando-se acentuação grave, ou então aguda, a palavras hoje acentuadas na antepenúltima ou na penúltima sílabas, por tardia reconstituição erudita, em termos prosódicos. E as duas tendências, a bem dizer, coexistiram do século XVI ao século XVIII, impondo-se a tendência erudita a partir do século XIX, com a aplicação do método histórico-comparativo ao estudo das línguas.

MARIA TERESA BULCIOLU

METODOLOGIA DELLA LETTURA
E INTERPRETAZIONE DEL TESTO NARRATIVO:
APPUNTI PER UNA BIBLIOGRAFIA RAGIONATA (1960-1970)

In un breve articolo del 1965 Wayne C. Booth ammetteva, quasi di sfuggita, che «whatever the faults or merits of *The Rhetoric of Fiction*, it has profited factitiously from my having used a fad term, quite unwittingly, in the title»¹, e indicava così l'orientamento fondamentale del saggio, teorico e pratico insieme, inteso a discutere le posizioni sulle quali si era arroccata la critica di derivazione jamesiana, elaborata e in parte codificata da P. Lubbock², assunta e cristallizzata in libri di testo composti a fine didattico³.

Tuttavia, l'uso del termine «retorica» non può essere né inconsapevole né casuale, se è vero che viviamo in un'età per eccellenza retorica, o della «persuasione»: nota Wayne C. Booth che, nel saggio in questione, l'accezione di «retorica» è duplice e tale da ingenerare confusione, poiché vale come «the more easily recognizable appeals to the reader (rhetoric as overt technical maneuver)», ma anche come «the whole art of fiction viewed in the rhetorical mode»⁴. Solo chi abbia finito di leg-

¹ *The Revival of Rhetoric*, in «P.M.L.A.», 1965, pp. 8-12, part. p. 12. Vedi anche *Now Don't Try to Reason with me*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1970, pp. 35-46.

² P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, London, Cape-New York, Scribner, 1921. Trad. it. Sansoni, 1984.

³ A. Tate-C. Gordon, *The House of Fiction. An Anthology of the Short Story*, New York, Scribner, 1950.

⁴ *The Rhetoric of Fiction and the Poetics of Fictions*, in «Novel», 1, 1968, p. 110. Anche in *Now Don't Try to Reason with me*, cit., pp. 151-169.

gere *The Rhetoric of Fiction* può apprezzare l'opportunità del titolo nella sua duplice valenza: titolo polemico se riferito alle rigide e «ortodosse» posizioni metodologiche della critica di scuola jamesiana, ma ricco di suggerimenti interpretativi se inteso a definire la natura dell'opera narrativa, che ha come funzione precipua il comunicare con il lettore, il trasmettere al fruitore sollecitazione morale, coinvolgimento emotivo e suggestione estetica, con una carica persuasiva che deve pur conquistare una sua credibilità.

Il Booth prende lo spunto, come egli stesso fa notare, dalla disamina delle posizioni di C. Gordon e A. Tate circa la questione della narrazione obiettiva e la varia dinamica del punto di vista e, recuperando le forme dirette della narrazione («telling»), rivendica la validità e la necessità di una maniera narrativa visibilmente fondata su espedienti retorici, espliciti e impliciti; ma poi il discorso gli si dilata tra le mani fino ad affrontare la dimensione retorica della narrativa nel suo insieme, non soltanto quale universo autonomo, ma come tessuto di interrelazioni tra scrittore e modi della creazione, tra autore e lettore, impegnati in un comune processo creativo, poiché «fictional art... is an action that author and readers perform together»⁵.

Non si può, infatti, considerare il romanzo come un sistema organico, intrinsecamente conchiuso e autonomo, perché questo non basterebbe a spiegare il modo in cui l'autore si è adoperato a rendere accessibile al pubblico il suo messaggio artistico; tutto concorre, nell'opera, a «impressionare» il lettore: il codice estetico, il mondo affettivo dell'artista, la scelta di valori che riflettono un momento storico e sociale o si intendono di portata universale. Importa, sì, guardare all'oggetto artistico osservandone le componenti formalmente efficienti (dimensioni imitative, tecniche narrative e procedimenti stilistici), ma importa ancor più considerare come formalmente determinanti, ai fini della lettura, le cause intenzionali. Per il Booth l'autore crea, visibilmente ed esplicitamente, il suo lettore, plasma il suo critico: poiché sceglie determinate tecniche formali, descrittive

⁵ Art. cit., «Novel», 1, 1968, p. 112.

o interpretative per orchestrare l'azione, per orientare l'interesse, per manipolare l'opinione del lettore. Oggetto di ogni retorica della narrativa sono l'autore (e i suoi sostituti, narratori in prima o terza persona, commentatori in nome dell'autore, narratori drammatizzati o personaggi «specchio»), l'opera (e le componenti strutturali della coesione interna) e il pubblico (inteso come interprete delle presupposizioni dell'opera, primo attore nella dinamica delle aspettative e artefice della decodifica).

Riaffermare la necessità di una presenza attiva dell'autore, di qualcuno che articoli e diriga il discorso in modo più o meno intrusivo, diventerà un canone della teoria letteraria anglo-americana. Il problema della voce dell'autore, dei modi in cui l'autore trasmette la propria visione del mondo immaginato, è al centro del saggio di Wayne C. Booth. L'argomento era già stato affrontato, qualche anno prima, da Kathleen Tillotson: la quale, seguendo i criteri di chi aveva messo in discussione il principio del «correlativo oggettivo», come Ph. Bentley e Bradford A. Booth, affermava che «il narratore è più un metodo che una persona» e che il procedimento della narrazione onnisciente va difeso e ripristinato⁶.

Dagli anni Sessanta in poi, la tendenza del New Criticism a considerare ogni romanzo nella sua autonomia di oggetto estetico, di «well-wrought urn», sfocia in un più duttile pluralismo critico ad opera di solitari contestatori: se la tradizione dell'approccio ontologico, lo studio dei modi dell'«essere» artistico si perpetua nell'opera di Cl. Brooks⁷, altri studiosi anglo-americani ed europei dedicano le loro ricerche, un po' atomistiche, a singoli aspetti della tecnica narrativa: si analizzano le forme della narrazione obiettiva o della rappresentazione mimetica e la loro possibile fusione e interazione⁸; la nozione di narrazione onnisciente intesa come rappresentazione dell'hu-

⁶ K. Tillotson, *The Tale and the Teller*, London, Rupert Hart-Davis, 1959.

⁷ Cl. Brooks, *A Shaping Joy: Studies in the Writer's Craft*, New York, Harcourt Brace-London, Methuen, 1971.

⁸ R. Scholes-R. Kellog, *The Nature of Narrative*, New York, Oxford Univ. Press, 1966 (Trad. it. Il Mulino, 1970).

mus culturale e ambientale proprio del pubblico⁹; lo statuto del personaggio, sul quale convergono o dal quale divergono i vari piani prospettici della narrazione, descrittivo, psicologico, ideologico¹⁰; l'orchestrazione della trama e la creazione dell'attesa del romanzesco¹¹; le modalità del punto di vista e la loro incidenza sul coinvolgimento del lettore o sulla distanza «ironica» creata intenzionalmente tra l'autore-narratore e il lettore¹²; si studiano le insorgenze del soggettivo, valorizzate dalle tecniche della narrazione in prima persona¹³, dalla dinamica del flusso di coscienza¹⁴, dall'articolazione del discorso

⁹ J. Hillis Miller, *The Form of Victorian Fiction: Thackeray, Dickens, Trollope, George Eliot, Meredith and Hardy*, Notre Dame, Indiana and London, Univ. of Notre Dame Press, 1968. J. Hillis Miller introduce in America gli orientamenti critici della scuola di Ginevra: vedi Sarah N. Lawall, *Critics of Consciousness. The Existential Structures of Literature*, Cambridge Mass., Harvard Univ. Press, 1968.

¹⁰ W.J. Harvey, *Character and the Novel*, Ithaca and London, Cornell Univ. Press, 1965. Ch. Walcutt, *Man's Changing Mask: Modes and Methods of Characterization in Fiction*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1966.

¹¹ Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880) Un essai de constitution de sa théorie*, The Hague-Paris, Mouton, 1970.

¹² Francis L. Fugate, *Viewpoint: Key to Fiction Writing*, Boston, The Writer Inc., 1968. Tobin H. Jones, *Narrative Point of View on related Forms of Reader Involvement in the French Nouveau Roman*, Ann Arbor, University Microfilms, 1969. W.C. Booth, *Distance et point de vue*, pubblicato nel 1961 in «Essays in Criticism», XI, e poi in traduzione francese in «Poétique», 4, 1970. Riprodotto in AA.VV., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977. Si veda inoltre di W.C. Booth, il saggio *A Rhetoric of Irony*, Chicago and London, The Univ. of Chicago Press, 1974. B. Morrissette, *De Stendhal à Robbe-Grillet: modalités du «point de vue»*, in «Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises», 14, 1962, pp. 143-163. M. Muller, *Les voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1965. F. Van Rossum-Guyon, *Point de vue ou perspective narrative*, in «Poétique», 4, 1970, pp. 476-497.

¹³ D. Goldknopf, *The life of the Novel*, Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1972. E in Europa, si veda almeno B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel*, Stockholm-Lund, Almqvist & Wicksell, 1962.

¹⁴ M. Friedman, *Stream of Consciousness. A Study in Literary Method*, New Haven, Yale Univ. Press, 1955. Shiv K. Kumar, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*, New York, New York Univ. Press, 1962. A. Friedman,

indiretto libero¹⁵; l'immissione della sfera psicologica nel mondo della affabulazione¹⁶, come la manipolazione delle dimensioni spazio-temporali¹⁷, le cui fluttuazioni sono oggetto di indagine da parte di E. Husserl¹⁸, motivo di poetica per G. Bachelard¹⁹, e centro dell'esperienza letteraria per G. Poulet e per P. Ricoeur²⁰.

The Stream of Conscience as a Form in Fiction, in «The Hudson Review», winter 1964/65, pp. 537-546. P. Hernadi, *Beyond Genre*, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1972.

¹⁵ M. Lips, *Le style indirect libre*, Paris, Payot, 1926. N. Page, *Speech in the English Novel*, London, Longman, 1973. R. Pascal, *The Dual Voice. Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth Century European Novel*, Manchester Univ. Press-Totowa, N.J., Rowman and Littlefield, 1977. B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio, 1985.

¹⁶ AA.VV., *Art and Psychoanalysis. Studies in the Application of Psychoanalytic Theory to the Creative Process*, Cleveland, World Pub. Co., Meridian Books, New York, 1963. AA.VV., *Psychoanalysis and Literary Process*, a cura di Fr. Crews, Cambridge Mass., Winthrop Publishers, 1970. AA.VV., *Entretiens sur l'art et la psychanalyse*, a cura di Berge, Décade du Centre Culturel International de Cérisy-La-Salle, Paris, Mouton, 1968. Tra i saggi più significativi, in Francia: M. Robert, *La révolution psychanalytique*, Paris, Payot, 1964; *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972. S. Kofman, *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Payot, 1970. Vedi inoltre la psicocritica di Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1964 e la psicobiografia di D. Fernandez, *L'arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création*, Paris, Grasset, 1972. A. Clancier, *Psychanalyse et critique littéraire*, Paris, Privat, 1973. S. Felman, *La Folie et la Chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978; *Literature and Psychoanalysis: the Question of Reading-Otherwise*, New Haven, Yale French Studies, 1977. J. Bellemin-Noel, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979. Cf. la bibliografia a cura di N. Kiell, *Psychoanalysis, Psychology and Literature*, Madison, The Univ. of Wisconsin Press, 1963.

¹⁷ H. Meyerhoff, *Time in Literature*, Berkeley, Univ. of California Press, 1960. M. Church, *Time and Reality: Studies in Contemporary Fiction*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1963. John H. Raleigh, *Time, Place and Idea: Essays on the Novel*, Carbondale, Southern Illinois Univ. Press, 1968.

¹⁸ *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*.

¹⁹ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

²⁰ G. Poulet, *Etudes sur le temps humain*, I, Paris, Plon, 1950; *La distance intérieure*, Paris, Plon, 1952; *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963; *Le Point de départ*, Paris, Plon, 1964. P. Ricoeur, *Temps et récit*, t. I, II, III, Paris, Seuil, 1983-1985.

La critica di Wayne C. Booth si colloca, in questa varietà di scelte metodologiche, all'estremo limite di un sistema critico e alle soglie di una nuova arte descrittiva e interpretativa: opera una congiunzione tra la dottrina dell'oggettività, di derivazione aristotelica, professata dalla scuola di Chicago²¹, e l'estetica della fruizione. La conciliazione del concetto di struttura e di finalità conduce la critica detta «neo-aristotelica» ad articolare il discorso nel senso retorico indicato dal Booth: «*The Rhetoric of Fiction* asks... that we think of the poem not primarily as *meaning* or *being*, but as *doing*»²²: su questa linea si muovono, diversamente, i saggi di Austin Wright sulla novella²³, di Sheldon Sacks sui modi narrativi e la manipolazione dei personaggi²⁴, di Eugene Falk sulle strutture tematiche²⁵, di Malcolm Bradbury sulle tipologie della struttura romanzesca e sulle sue dimensioni comunicative e referenziali²⁶.

Il testo, ebbe a dire R. Barthes, è un campo metodologico: se lo si intende come segno comunicativo, come oggetto relativamente autonomo, espressione della continua interazione tra arte e società, tra autore e pubblico, esso implica non soltanto la presenza dell'«autore di carta»²⁷, artefice del tessuto testuale, il quale emerge dall'opera nella sua totalità e si proietta sulla coscienza del lettore, ma anche la presenza, appunto, del

²¹ Vedi R.S. Crane, curatore di *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago and London, Univ. of Chicago Press, 1952.

²² *The Rhetoric of Fiction and the Poetics of Fictions*, cit., p. 113.

²³ A. Mc Giffert Wright, *The American Short Story in the Twenties*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1961.

²⁴ S. Sacks, *Fiction and the Shape of Belief*, Berkeley, Univ. of California Press, 1964.

²⁵ E.H. Falk, *Types of Thematic Structure*, Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1967.

²⁶ M. Bradbury, *Toward a Poetics of Fiction: an Approach through Structure*, in «*Novel*», 1, 1967, pp. 45-52. *What is a Novel?*, London, Arnold, 1969. *Possibilities. Essays on the State of the Novel*, London and New York, Oxford Univ. Press, 1972.

²⁷ «Le je qui écrit le texte n'est jamais, lui aussi, qu'un je de papier»: R. Barthes, *De l'oeuvre au texte*, in «*Revue d'Esthétique*», 24, 1971, p. 230.

fruitore, il quale ri-produce il testo, esegue lo spartito discorsivo, per il gusto ludico della lettura²⁸.

Che l'arco dell'esperienza letteraria si chiuda sul lettore è cosa nota agli scrittori medesimi²⁹: ma al di là dell'autore, che rischia di scomparire³⁰, al di là dell'oggetto letterario, che confluisce nell'operazione euristica del leggere, la fenomenologia³¹, la psicologia, la poetica e l'estetica della lettura sono la preoccupazione dominante della critica contemporanea. In questo senso operano, in America e in Europa, le tendenze della «Reception Aesthetics» come quelle della «Affective Stylistics»³²; mentre le indagini sulla natura psicanalitica del rap-

²⁸ Per es. Montaigne, *Essais*, I, XXIV, «Un suffisant lecteur descouvre souvent és écrits d'autrui des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et apperceües, et y preste des sens et des visages plus riches». M. Charles cita questo passo in *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, p. 289, spiegandolo come indicazione di un sistema di scambi tra le intenzioni e le cognizioni dell'autore e del lettore che convergono sull'oggetto letterario.

²⁹ Per es. L. Sterne, *Tristram Shandy*, II, 11: «Il più sincero omaggio che possiate rendere all'intelligenza del lettore, è di spartire il lavoro in due, amichevolmente, e lasciare che egli inventi la sua parte, come voi la vostra». Milano, Mondadori, 1974, p. 80.

³⁰ R. Barthes, *La mort de l'auteur*, in «*Manteia*», 5, 1958, pp. 12-17.

³¹ Si vedano gli articoli di G. Poulet, *Phenomenology of reading*, in «*New Literary History*», 1, 1969, pp. 53-68 (poi in *La conscience critique*, Paris, Corti, 1971, con il titolo *Phénoménologie de la conscience critique*, pp. 275-299). St. Fish, *Literature in the Reader: Affective Stylistics*, in «*New Literary History*», 2, 1970/71, pp. 123-161; e vedi la raccolta di saggi *C'è un testo in questa classe?*, trad. it. a cura delle ed. Einaudi dall'originale edito a Cambridge, Mass. nel 1980. W. Iser, *The Reading Process. A Phenomenological Approach*, in «*New Literary History*», 3, 1971/72, pp. 279-299.

³² St. Fish, *Surprised by Sin: the Reader in Paradise Lost*, Berkeley, Univ. of California Press, 1967; *Self-Consuming Artifacts: the Experience of Seventeenth Century Literature*, Berkeley, Univ. of California Press, 1972. J. Preston, *The Created Self: the Reader's Role in Eighteenth Century Fiction*, London, Heinemann, 1970. W. Iser, *Der Implizite Leser*, München, Fink Verlag, 1972; *Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction*, in AA.VV., *Aspects of Narrative*, a cura di J. Hillis Miller, New York and London, Columbia Univ. Press, 1971, pp. 1-45; *Der Akt des Lesens*, München, Fink Verlag, 1976, (trad. it. Il Mulino). Si vedano anche le raccolte di saggi, a cura di R. Warning, *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, München, Fink Verlag, 1975 e a cura di R.C. Holub, *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989.

porto tra lettore e testo sono condotte particolarmente dal «Buffalo Criticism»³³.

Necessariamente rivolti all'aspetto pragmatico sono gli studi di matrice linguistica e stilistica: la consapevolezza della natura criptica del testo letterario, l'orientamento verso lo studio delle componenti culturali della comunicazione e la definizione di uno statuto del testo, nella sua dimensione di «icona verbale», sono caratteristiche della stilistica anglo-americana più recente: una prima corrente, seguendo la definizione di stile elaborata da B. Bloch³⁴, ricerca gli elementi del testo stilisticamente pertinenti e stabili, ne studia la distribuzione e l'associazione, servendosi di metodi statistici³⁵; sullo sfondo dell'«uso quotidiano», mette in evidenza i diversi livelli di stile e delinea le particolarità dell'idioletto, considerando i fattori pragmatici della produzione del testo³⁶.

Agli studi sulla lingua, e sulla lingua letteraria, a livello di enunciato, subentra l'interesse per l'organizzazione transfra-stica: per A.A. Hill, lo stile è un messaggio derivante dalla interrelazione di elementi il cui assetto va studiato sulla base di testi o «discorsi» più estesi³⁷. La teoria della competenza linguistica³⁸ specifica il sostrato necessario all'attuale teoria dello

³³ N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, New York, Oxford Univ. Press, 1968; *Five Readers Reading*, New Haven, Yale Univ. Press, 1975; e gli studi di D. Bleich, *Readings and Feelings. An Introduction to Subjective Criticism*, National Council of Teachers of English, Champaign, Illinois, 1975. Della problematica della ricezione si è occupato, in Europa, anche H.R. Jauss, in vari studi ora tradotti e raccolti in *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1987-1988. Si veda anche il numero speciale di «Poétique», 39, settembre 1979, dedicato alla *Théorie de la réception en Allemagne*.

³⁴ B. Bloch, *Linguistic Structure and Linguistic Analysis*, in *Report on the Fourth Round Table Meeting on Linguistics and Language Teaching*, a cura di A.A. Hill, Georgetown Univ. Press, Washington 1953.

³⁵ R. Posner, *The Use and Abuse of Stylistic Statistics*, in «Archivum Linguisticum», XV, 1963, pp. 111-139.

³⁶ AA.VV., *Statistics and Style*, a cura di L. Doležel e Richard W. Bailey, New York, American Elsevier Publishing Company, 1969.

³⁷ A.A. Hill, *Introduction to Linguistic Structures*, New York, Harcourt Brace & World, 1958.

³⁸ Per la distinzione tra «competenza» e «performance», si veda J. Fodor-

stile: essa offre non solo una definizione della «grammaticalità» del testo, della «ambiguità» semantica o della similarità sintattica, ma permette di orientare verso il destinatario l'indagine sulla produzione del testo, di tener conto dei procedimenti di controllo e dei comportamenti selettivi in atto nel processo di fruizione da parte del lettore³⁹.

Gli studi di Z. Harris⁴⁰, di J.R. Firth⁴¹ e di N. Chomsky⁴² generano una metodologia critica intenta a individuare e ad esplicitare l'organizzarsi di moduli discorsivi orizzontali sul tessuto stilistico di fondo: oggetto d'analisi stilistica è piuttosto la struttura apparente del testo, i suoi costituenti immediati, fonologici, sintattici, retorici (le figure), non sempre correlati a una lettura interpretativa delle strutture profonde del significato. La «nuova stilistica» produce una miriade di saggi: nel

M. Garrett, *Some Reflexions on Competence and Performance*, in *Psycholinguistic Papers*, Edinburgh, Edinburgh Univ. Press, 1966, pp. 135-154. Per la semantica interpretativa, vedi Jerrold J. Katz-Jerry A. Fodor, *The Structure of a semantic Theory*, in *The Structure of Language*, a cura di Fodor e Katz, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall Inc., 1964; Jerrold J. Katz, *Semantic Theory*, New York, Harper and Row, 1972.

³⁹ R. Wardhaugh, *Reading. A Linguistic Perspective*, New York, Harcourt, Brace & World, 1969. M. Riffaterre giunge a postulare la necessità di una linguistica a sé, una linguistica del destinatario e sottolinea la preminenza della funzione stilistica sulla funzione referenziale: vedi *Essais de stylistique structurale*, Paris, 1971.

⁴⁰ Z. Harris, *Discourse Analysis*, in «Language», 28, 1952; *String Analysis of Sentence Structure*, The Hague, Mouton, 1963.

⁴¹ J.R. Firth, *Papers in Linguistics*, 1934-1951, London, Oxford Univ. Press, 1951; *Synopsis of Linguistic Theory, 1930-1955*, in *Studies in Linguistic Analysis*, Oxford, Blackwell, Philological Society Publications, 16, 1957; *Selected Papers, 1952-1959*, a cura di F.R. Palmer, London, Longmans, 1968.

⁴² N. Chomsky, *Syntactic Structures*, The Hague-Paris, Mouton, 1957 (trad. it. Bari, Laterza, 1970); *A Transformational Approach to Syntax*, in *Proceedings of the Third Texas Conference on problems in Linguistic Analysis in English*, Austin, Texas, University of Texas Press, 1962 (trad. it. Saggi Linguistici, I, Torino, Boringhieri, 1969); *The Logical Basis of Linguistic Theory*, in *Proceedings of the IXth International Congress of Linguistics*, The Hague, Mouton, 1964; *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge Mass., M.I.T. Press, 1965 (trad. it. Saggi Linguistici, II, Torino, Boringhieri, 1970); *Topics in the Theory of Generative Grammar*, The Hague, Mouton, 1966.

solco di R. Jakobson⁴³, seppure improntati a un sincretismo sistematico, sono gli studi di S. Chatman⁴⁴, di N.E. Enkvist⁴⁵, di M.A.K. Halliday⁴⁶, di S.R. Levin⁴⁷, di R. Ohmann⁴⁸, di J.M. Sinclair⁴⁹, di R. Fowler⁵⁰; essa intende determinare l'identità dell'oggetto letterario, e la natura del coinvolgimento da parte

⁴³ R. Jakobson, *Linguistics and Poetics*, in AA.VV., *Style in Language*, a cura di Thomas A. Sebeok, Cambridge Mass., M.I.T. Press, 1960, pp. 350-377; secondo R. Jakobson, la linguistica include la «poetica» come nuova disciplina critica, e ne regola le tecniche e il metalinguaggio: *Essais de Linguistique générale*, Paris, Minuit, vol. I, 1963, vol. II, 1973; *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973.

⁴⁴ S. Chatman, *On the Theory of Literary Style*, in «Linguistics», 27, 1966, pp. 13-25; *Essays on the Language of Literature*, a cura di S. Chatman e Samuel R. Levin, Boston, Houghton Mifflin Company, 1967; *Literary Style. A Symposium*, a cura di S. Chatman, London-New York, Oxford Univ. Press, 1971; *The Structure of Narrative Transmission*, in *Style and Structure*, a cura di R. Fowler, Oxford, Basil Blackwell, 1975, pp. 213-257.

⁴⁵ Nils E. Enkvist, *On Defining Style*, in *Linguistics and Style*, a cura di J. Spencer, London, Oxford Univ. Press, 1964; *Linguistic Stylistics*, The Hague, Mouton, 1973.

⁴⁶ M.A.K. Halliday, *Descriptive Linguistics in Literary Studies*, in Angus Mc Intosh e M.A.K. Halliday, *Patterns of Language*, London, Longmans, 1966, pp. 56-69; *The Linguistic Study of Literary Texts*, in Chatman-Levin, cit., 1967, pp. 217-223; *Linguistic Function and Literary Style*, in S. Chatman, *Literary Style*, cit., pp. 330-365.

⁴⁷ S.R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, The Hague, Mouton, 1962.

⁴⁸ Richard R. Ohmann, *Generative Grammars and the Concept of Literary Style*, in «Word», 20, dic. 1964, pp. 423-439 (trad. franc. in «Change», n. spec. su *La Critique générative*, 1973, pp. 60-84); *Speech Acts and the Definition of Literature*, in «Philosophy and Rhetoric», vol. 4, n° 1, 1971, pp. 1-19. Per chi intenda aggiornarsi sugli aspetti dell'analisi retorica dei testi letterari, si consiglia lo spoglio di «Philosophy and Rhetoric», t. 1, 1968-..., Pennsylvania State University Press, e di «Critical Inquiry», t. 1, 1974-..., The Univ. of Chicago Press.

⁴⁹ J.M. Sinclair, *A Technique of Stylistic Description*, in «Language and Style», 1, 1968, pp. 215-242.

⁵⁰ R. Fowler, *Linguistic Theory and the Study of Literature*, in *Essays on Style and Language*, a cura di R. Fowler, London, Routledge & Kegan Paul, 1966; *The New Stylistics e Language and the Reader*, in *Style and Structure in Literature*, a cura di R. Fowler, Oxford, Basil Blackwell, 1975, pp. 1-18 e pp. 79-122. Si veda inoltre la raccolta curata da C. Freeman, *Linguistics and Literary Style*, New York, Holt, Rinehart and Winston Inc., 1970.

del lettore, iscrivendo le coordinate della «parole» nello spazio del testo (con le componenti intratestuali — come i registri stilistici in senso diacronico e diatipico, l'intelaiatura linguistica, la struttura compositiva —, e con le componenti extratestuali — come le modalità del discorso o l'interazione tra scrittore e lettore riguardo al codice di funzionamento — componenti tutte nel contesto): e approda così a una sorta di costellazione contestuale, nella quale le componenti del testo, della comunicazione e della fruizione sono in continua correlazione.

Sempre legati al passaggio da una teoria dell'enunciato a una teoria del testo, ma decisamente orientati verso la struttura profonda delle unità semanticamente significanti, sono gli studi improntati al metodo di formalizzazione derivato dalla grammatica generativa trasformazionale⁵¹: tale metodo implica, al di là delle forme «manifeste», cristallizzate nella veste definitiva del testo, la ricerca del processo generativo e delle sue molteplici potenzialità strutturali. Il testo del romanzo va dunque visto come processo in continua trasformazione, va letto e interpretato secondo i dettami di una nuova scienza, la «grammatologia», che trae i suoi modelli dalle scienze formali, la matematica e la logica.

Così J. Kristeva definisce il testo del romanzo⁵² come «produttività»: esso si situa, rispetto al sistema della lingua in un rapporto insieme «destruens» e «construens» e dà origine a uno spazio intratestuale nel quale si muovono, in continua interazione, varie unità o «testi», coinvolti in un «dialogo» di voci simultanee o alterne, sul piano della sincronia come sul piano della diacronia. Si ha così un triplice strato nel tessuto romanzesco: la produzione del senso o riflessione anteriore al prodotto finito («avan-testo»), la generazione del testo (sfera della competenza linguistica e testuale) e l'interpretazione e

⁵¹ N. Chomsky, *Studies on Semantics in Generative Grammar*, The Hague, Mouton, 1972 (trad. it. Boringhieri) e S.K. Saumjan, *Linguistica dinamica*, a cura di E. Rigotti, Bari, Laterza, 1970; *Principles of Structural Linguistics*, The Hague, Mouton, 1971.

⁵² J. Kristeva, *Le Texte du roman*, The Hague-Paris, Mouton, 1970.

fruizione del testo o pragmatica (sfera della «performance»)⁵³.

Da un punto di vista storico, gli studi di grammatica testuale hanno ricevuto un forte impulso dalla corrente della «narratologia», sviluppatasi principalmente in Francia: questa deve, a sua volta, agli studi dei Formalisti russi e degli Strutturalisti del circolo di Mosca e di Praga l'interesse per un'indagine sui procedimenti formali, sul materiale tematico e sulla natura comunicativa del segno artistico⁵⁴; né si può dimenti-

⁵³ Per gli studi di grammatica testuale e di teoria testuale, si vedano i lavori degli studiosi tedeschi e olandesi: Jens F. Ihwe, *On the Validation of Text Grammars in the Study of Literature*, Hamburg, Buske, *Papiere zur Textlinguistic*, 4, 1974; Jens F. Ihwe, Janos S. Petöfi, H. Rieser, *Möglichkeiten der Texttypologie auf der Grundlage expliziter Textgrammatiken*, in *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1972, pp. 9-24. Janos S. Petöfi, *Transformationsgrammatiken und eine Ko-Textuelle Texttheorie. Grundfragen und Konzeptionen*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1971; Janos S. Petöfi, H. Rieser, *Studies in Text Grammar*, Dordrecht-Boston, Reidel Publishing Company, 1973. S.J. Schmidt, *Texttheorie. Probleme einer Linguistik der Sprachlichen Kommunikation*, München, Fink Verlag, 1973. William O. Hendricks, *Grammars of Style and Styles of Grammar*, Amsterdam-New York-Oxford, North Holland Publishing Company, 1976. Teun A. Van Dijk, *Beiträge zur generativen Poetik*, München, Bayerischer Schulbuch Verlag, 1972 (tra. it. Il Mulino, 1976); *Some Aspects of Text Grammars*, The Hague-Paris, Mouton, 1972. Per una presentazione accurata e una bibliografia esauriente sull'argomento, si veda *La Linguistica testuale*, a cura di M.E. Conte, Milano, Feltrinelli, 1977.

⁵⁴ Vedi R. Scholes, *The Contributions of Formalism and Structuralism to the Theory of Fiction*, in «Novel», 6, 1973, pp. 134-151. J. Culler, *Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975. Per i testi si vedano le antologie a cura di T. Todorov, *Théorie de la Littérature*, Paris, Seuil, 1965 (ed. it. Einaudi, 1968) e di C. Pomorska-L. Matejka, *Readings in Russian Poetics*, Cambridge Mass., M.I.T. Press, 1971. Inoltre, V. Sklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976. B. Tomaševskij, *Teoria della letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1978 (part. *Tematica*, pp. 179-261). V. Propp, *Morfologia della fiaba*, trad. it. con un intervento di Cl. Levi-Strauss, Einaudi, 1966. E si veda la trad. franc. a cura di M. Derrida, T. Todorov, Cl. Kahn, basata sulla seconda edizione del testo russo (Leningrad, Nauka, 1969), con un intervento di E. Meletinski, *L'étude structurale et typologique du conte*, Paris, Seuil, 1970. Per la Scuola di Mosca, si veda l'antologia a cura di R. Faccani e U. Eco, *I Sistemi di segni e lo Strutturalismo sovietico*, Milano, Bompiani, 1969. Per la Scuola di Praga: P.L. Garvin, *A Prague School*

care, come si è visto, la mediazione di R. Wellek⁵⁵ e di R. Jakobson nei confronti della critica anglo-americana.

Gli anni Settanta segnano date importanti nel campo della semiotica letteraria: il simposio sull'analisi semiotica, tenutosi a Mosca nel 1962⁵⁶, segna gli inizi della scuola sovietica di semiotica; l'incontro tenutosi presso la John Hopkins University nel 1966 è occasione di confronto e di puntualizzazione delle metodologie critiche del momento⁵⁷. In Europa, è proprio delle correnti strutturaliste francesi l'intento di delineare le caratteristiche della «letterarietà» e di costruire un sistema interpretativo.

Prime testimonianze di un intenso dibattito metodologico sono i numeri 4 e 8 di «Communications»⁵⁸, quasi interamente dedicati all'analisi del racconto: Cl. Bremond⁵⁹ esamina l'analisi funzionale di V. Propp, discutendone la relativa rigidità, e ricerca le leggi che regolano l'universo dell'invenzione, sul piano delle connessioni logiche come sul piano delle convenzioni derivanti dalla cultura, dall'epoca, dal genere o codice let-

Reader on Esthetics, Literary Structure and Style, Washington, Georgetown Univ. Press, 1964. J. Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1964. *Le Cercle de Prague*, n. spec. di «Change», 3, 1969, Paris, Seuil (trad. it. Milano, Silva, 1966). J. Mukarovskij, *Il significato dell'Estetica*, Torino, Einaudi, 1973; *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967; *Studien zur strukturalistischen Aesthetik und Poetik*, München, Hanser, 1974.

⁵⁵ R. Wellek, *Theory of Literature*, in collaborazione con A. Warren, New York, Harcourt, Brace & World, 1949 (trad. it. Bologna, Il Mulino, 1956).

⁵⁶ Vedi l'antologia citata *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*. Per gli ulteriori sviluppi: *Ricerche semiotiche*, a cura di Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij, ed. it. Torino, Einaudi, 1973, e *Travaux sur les systèmes de signes*, sempre a cura di Jurij M. Lotman e B.A. Uspenskij, Paris, ed. Complexe, 1976 (scelta di contributi dagli incontri di Tartu).

⁵⁷ *The Language of Criticism and the Sciences of Man*, a cura di R. Macksey e E. Donato, Baltimora, John Hopkins Univ. Press, 1970.

⁵⁸ *Recherches sémiologiques*, «Communications», 4, Seuil, 1964. *L'analyse structurale du récit*, «Communications», 8, Seuil, 1966 (trad. it. Milano, Bompiani, 1969).

⁵⁹ Cl. Bremond, in «Communications» 4 e 8, cit. (*Le message narratif et La logique des possibles narratifs*). *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

terario. T. Todorov⁶⁰ e R. Barthes⁶¹ creano un metalinguaggio nuovo, che assume la distinzione formalista tra storia (plot) e discorso (narration), traccia uno schema di interrelazioni tra i personaggi, visti non come entità psicologiche, ma come «agenti»⁶², distingue una varietà di categorie analitiche all'interno dello spazio narrativo, il tempo (della storia, del discorso, della scrittura, della lettura), l'aspetto (vari angoli visuali legati al punto di vista) e il modo (fulcri impliciti ed espliciti [noyau] che corrispondono alla dicotomia «showing» / «telling»); e che, infine, deduce dalla valutazione morale, dall'intenzione contenuta nell'opera un mezzo per conoscere la vera immagine del narratore e del destinatario, senza incorrere nella «intentional fallacy»⁶³, anzi mantenendo il ragionamento critico nell'ambito di una lettura immanente.

Secondo Todorov esistono precise analogie tra le categorie fondamentali della lingua e le strutture narrative di base (coordinazione e subordinazione equivalgono a costruzione per concatenazione e per incorniciamento⁶⁴); vi sono forme della narrazione che mutano il loro procedere dalla retorica (parallelismo, antitesi, gradazione, iterazione); infine il linguaggio del testo letterario vale, come oggetto di indagine, in quanto le sue proprietà si mutano in discorso⁶⁵.

Alla lettura come «discorso» si riferisce G. Genette⁶⁶

⁶⁰ T. Todorov, *La description de la signification en littérature*, «Communications», 4, cit., pp. 33-39; *Les catégories du récit littéraire*, «Communications», 8, cit., pp. 125-151. *Littérature et Signification*, Paris, Larousse, 1967. *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

⁶¹ R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications», 8, cit., pp. 1-27.

⁶² A.J. Greimas, in *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, usa il termine «acteur»: le classi di attori sono dette «attanti» e il loro statuto dipende dall'insieme delle occorrenze e delle funzioni nel corpus narrativo.

⁶³ W.K. Wimsatt Jr., Monroe C. Beardsley, *The Intentional Fallacy*, in *The Verbal Icon*, London, Methuen & Co., 1970 (Copyright 1954 per la University of Kentucky Press), pp. 3-18.

⁶⁴ Sono termini usati da V. Sklovskij, op. cit. e ripresi da T. Todorov.

⁶⁵ T. Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

⁶⁶ G. Genette, *Frontières du récit*, «Communications», 8, cit., pp. 152-163. *Discours du récit*, in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 67-282 (trad. it. Torino, Einaudi, 1976).

quando studia l'interazione tra diversi tipi di narrazione, la «storia» o contenuto narrativo, il «racconto» o discorso narrativo e la «narrazione» o produzione del testo: nel saggio *Discours du récit* elabora una teoria delle manifestazioni della cronìa, con ritmi di successione o alternanza delle unità narrative, delle modalità della comunicazione (distanza, focalizzazioni uniche o molteplici), degli aspetti polifonici insiti nell'atto stesso del narrare.

R. Barthes, coerente con la sua poetica del «significante», dopo aver iniziato il suo pubblico a una nuova coscienza della scrittura come segno e aver distillato i principi di una semiotica del testo, diventa artefice e protagonista di una poetica della lettura e approda all'idea del piacere, del «godimento del testo, contro le indifferenze della scienza e il puritanesimo dell'analisi ideologica»⁶⁷.

A.J. Greimas, infine, distingue una gerarchia di livelli testuali: vi è il piano di una morfologia, definita in termini tassonomici e il piano di una sintassi narrativa entro la quale opera un insieme di regole d'equivalenza tra le relazioni fondamentali che formano il tessuto morfologico. Le operazioni in atto nella sintassi narrativa sono capaci di trasformare le unità morfologiche in manifestazioni di contenuto destinate alla comunicazione⁶⁸.

Se i seguaci del metodo strutturale, in Francia, sembrano più sensibili alla necessità di studiare il testo come struttura sincronicamente chiusa, gli strutturalisti sovietici, pur affermando la legittimità dell'analisi immanente, la intendono, nella pratica della letteratura, come mezzo per esplorare il contenuto: basti citare i saggi di J.M. Lotman⁶⁹ e di Boris

⁶⁷ R. Barthes, *Éléments de sémiologie*, «Communications», 4, cit., pp. 91-135 (trad. it. Torino, Einaudi, 1966); *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 (trad. it. Milano, Lerici, 1960); *S/Z*, Paris, Seuil, 1970; *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973 (trad. it. Torino, Einaudi, 1975).

⁶⁸ J.A. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970; *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976.

⁶⁹ J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico* (1970), ed. it. a cura di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972.

Uspensky⁷⁰, in cui linguistica e semiotica sono fuse in un'unica metodologia critica. Così J.M. Lotman definisce il concetto di lingua letteraria come «strato stilistico-funzionale della lingua naturale», descrive il funzionamento del testo come «sistema secondario di simulazione», indicando la possibile pluralità dei codici artistici e il principio organizzativo di base, cioè l'equivalenza o parallelismo delle unità semantiche a diversi livelli; analizza la dinamica della percezione, che è puro processo conoscitivo e implica da parte del lettore la decodifica del messaggio, la scelta del codice interpretativo, oppure è puro godimento estetico e implica una partecipazione ludica all'invenzione; infine studia gli elementi della composizione nei termini di uno spazio artistico entro il quale si svolgono le fila dell'intreccio e si orienta il testo, grazie alla variazione o all'immissione simultanea di punti di vista diversi.

Anche B. Uspensky dedica un intero saggio teorico ai problemi della composizione: centrale è la disamina del punto di vista narrativo, fulcro della strutturazione testuale, strumento dell'informazione ideologica (autore, narratore e personaggi possono concorrere a una combinazione polifonica della comunicazione), dell'espressione linguistica (la voce dell'autore e i suoi correlati), della rappresentazione prospettica spaziale e temporale, della descrizione dei comportamenti e dei moti dell'animo. Uspensky delinea una precisa tipologia dell'uso del punto di vista e studia le interrelazioni che si creano tra i diversi piani compositivi presi in considerazione, ideologico, fraseologico, spazio-temporale e psicologico. Completa il quadro un'analisi dell'aspetto pragmatico del testo: chi pone mano a un'opera romanzesca, equilibrandone le componenti strutturali, s'ingegna a studiarne gli effetti sul lettore, a programmare le reazioni del pubblico in modo da includerle nel disegno compositivo, ora istituendo una consonanza di vedute tra l'autore/narratore e il fruitore, ora creando deliberatamente, con le tecniche dell'ironia, una distanza tra le opinioni apparenti e

⁷⁰ B. Uspensky, *A Poetics of Composition. The structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form* (1970), trad. ingl. Berkeley-Los Angeles-London, Univ. of California Press, 1973.

le intenzioni nascoste dell'autore, le cognizioni dei personaggi e la visione del lettore.

Verso la metà degli anni Settanta si va accentuando la preferenza per un'impostazione critica che tenga conto, da un lato, della «produzione» del testo⁷¹, dall'altro della «cooperazione interpretativa» del lettore, ora inteso come «homo ludens», coinvolto nel gioco sottile dell'argomentazione⁷², ora visto come attento scopritore del *modus operandi* dell'oggetto artistico⁷³ e reso capace di liberare le istanze del contenuto. Ogni critico potrebbe rappresentare il testo come un «campo metodologico» ellittico, che abbia per centro il prodotto finito, da studiarsi nel suo «esistere», nel suo «significare» o nel suo «fare», e per fuochi la produzione e la fruizione; mentre ogni scrittore, nella libertà della sua invenzione, potrebbe ripetere, con Mallarmé: «Ce Conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même»⁷⁴.

⁷¹ M. Riffaterre, *La production du Texte*, Paris, Seuil, 1979.

⁷² M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.

⁷³ U. Eco, *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

⁷⁴ Igitur.

VALERIA DE GREGORIO CIRILLO

EN RADE DI J.-K. HUYSMANS:
LO SPAZIO E IL TEMPO, DAL NARRATIVO AL SIMBOLICO*

Una componente essenziale della storia di *En rade*¹ ci sembra essere lo spazio, non solo quello interno del castello di Lourps dove viene situata l'azione, ma anche quello esterno, descritto secondo precise coordinate topografiche, grazie alla conoscenza diretta che Huysmans aveva dei luoghi. Il castello, raffigurato all'esterno secondo linee ascensionali, ha altresì all'interno una sua realtà verticalizzata benché Jacques Marles — il protagonista della narrazione — lo percorra con moto contrario dai sottotetti ai sotterranei. Parimenti le figurazioni di ciò che lo circonda vengono quasi sempre impresse dal basso verso l'alto, così partendo dal cortile interno egli vede

A sa droite, un puits surmonté d'une sorte de pagode en tôle terminée en un croissant de fer posé sur une boule; plus loin, des files de pêcheurs écartelés le long d'un mur et, *au-dessus*, l'église dont le profil d'un gris tiède disparaissait, à certaines places, sous la résille vernie d'un lierre, à d'autres, *sous* le velours jaune souci d'un amas de mousses (*E.R.*, p. 63).

* L'argomento di questo saggio si inserisce all'interno di un più ampio lavoro, in corso di compimento.

¹ *En rade* fu pubblicato in volume nell'aprile 1887 da Tresse et Stock, dopo essere comparso a puntate su «La Revue Indépendante» (novembre 1886 - aprile 1887). Il testo cui ci riferiamo è quello della ristampa del 1976 (U.G.E., "10/18", Paris), da ora in poi abbreviato in *E.R.* Successivamente sono uscite altre due edizioni: la prima a cura di J. Borie (édition établie et présentée par J.B., Paris, Gallimard, «Folio», 1984); la seconda a cura di J. Morgante (éd. critique, avec introduction et notes par J.M., Istituto Universitario di Bergamo, Dip. di Lingue e Letterature Neolatine, 1987). I riferimenti al romanzo sono dati fra parentesi nel testo, i corsivi sono nostri.

E persino la notte, invece che calare dal cielo pare sorgere dalla terra².

Il castello è connotato negativamente dal tempo: la sedimentazione degli avvenimenti storici lo rende sinistro e soggiornarvi porta sfortuna; è un luogo dove sono stati perpetrati assassinii e il suo influsso è nefasto. Tutto qui è diverso, la vita, resa quasi insopportabile dalla fatiscenza delle strutture e degli ambienti, appare anche sminuita in quei termini che dovrebbero poter essere salvaguardati al di là delle difficoltà ambientali³. Non solo quindi la qualità dell'esistenza viene ad essere stravolta e compromessa, ma lo sono anche i rapporti della coppia Jacques/Louise, che la vita in comune aveva reso in qualche modo stabili. Nel contempo i due personaggi prendono coscienza reciproca del vero essere dell'altro e l'agnizione segna in modo definitivo la fine di ogni illusione.

Se il castello appare all'esterno sotto il segno del fuoco, all'interno, invece, è descritto sotto il segno dell'acqua. Il fuoco, principio maschile, sembra così nel corso del romanzo opporsi all'acqua, materia femminile, e caricarsi di senso nelle sue valorizzazioni contrarie di bene e male. Se si coglie in Jacques il fuoco e in Louise l'acqua, si ritorna al problema della loro comunicabilità, poiché come scrive Bachelard, «l'eau et le feu restent ennemis jusque dans la rêverie et celui qui écoute le ruisseau ne peut guère comprendre celui qui entend chanter les flammes: ils ne parlent pas la même langue»⁴.

Tanto più che, se si fa appello ai quattro elementi fondamentali definiti da Empedocle come radici di tutte le cose e cioè terra, acqua, aria e fuoco e alle qualità loro attribuite da Aristotele così che ogni elemento ne ha una in comune con quello contiguo, per cui la terra sarà fredda e secca, l'acqua fredda e umida, l'aria calda e umida e il fuoco caldo e secco, apparirà evidente che acqua e fuoco non hanno in comune nessuna qua-

² Cfr. *E.R.*, p. 105.

³ «Positivement, l'atmosphère de Lourps changeait les points de vue, émoussait le morfil de l'esprit, rendait impossible les sensations du raffinement» (*E.R.*, p. 180).

⁴ G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 147.

lità; inoltre tutto ciò che di negativo è percepito a livello spaziale, si situa proprio sotto il segno del freddo e dell'umido.

Il percorso simbolico costruito su un sistema di categorie binarie, potrebbe includere altre opposizioni su cui si basa la narrazione: luce e ombra, giorno e notte, Sole e Luna (come appare nel secondo sogno), alto e basso, superiore e inferiore, attività e passività, purezza e impurità.

Con una metafora suggestiva che scaturisce dall'opposizione fuoco/acqua viene descritta l'angoscia crescente e inesplicabile di Jacques; essa sembra suggerire che la minaccia che pesa su di lui sia da imputare alla presenza oscura di Louise-acqua, accasciata in un angolo buio della stanza; la luce-fuoco di Jacques non può in alcun modo dissipare le tenebre:

[...] il regardait la bougie dont la *courte flamme* ne parvenait pas à percer la nuit de la chambre, et une indéfinissable sensation de malaise l'obséda; il lui semblait avoir derrière lui, dans l'obscurité, une *étendue d'eau* dont le souffle clapotant le glaçait (*E.R.*, p. 48).

L'acqua trasuda dai vecchi muri in rovina e l'umidità ha accelerato i processi inarrestabili di degrado innescati dal trascorrere del tempo. Essa non è mai salvifica, non ha la funzione di rifondare un mondo nuovo, è invece «l'élément du malaise, du déséquilibre: il y en a toujours trop ou pas assez»⁵.

La visione percettiva degli interni cambia col mutare delle condizioni di luminosità e l'impressione ricevuta al buio è spesso diversa da quella riportata con la luce. Così a Jacques che ripercorre di giorno le stanze già attraversate di notte, al momento dell'arrivo, esse sembrano

[...] encore plus détériorées, plus lenticulées par des sels de nitre, plus en voirie dans ce bain de soleil qui arrosait la suintante charpie des papiers pendus aux murs (*E.R.*, p. 82).

⁵ Questa tematica è stata trattata in un interessante articolo di M. Favier-Richoux, *Le thème de l'eau dans 'En rade' de Huysmans*, «Les Cahiers Naturalistes», XXVII, n° 55, 1981, p. 133. Anche la lettura di *A vau-l'eau* proposta da M. Issacharoff presenta le immagini ricorrenti dell'acqua e del fuoco (*L'espace et la nouvelle*, Paris, Corti, 1976, si veda in particolare il cap. III: *La structure métaphorique du récit: A vau-l'eau*, pp. 61-72).

Quando nel suo girovagare giunge in una grande camera da letto, questa gli appare

[...] superbe, boisée de lambris gris rechapés de filets angélique, surmontés de trumeaux au-dessus des portes, percée de deux larges fenêtres aux volets clos (*Ibid.*),

ma una volta aperte le finestre, la prospettiva muta radicalmente e la stanza si rivela

[...] d'une veillesse exténuée, ignoble; son plafond en anse renversée pliait; les feuilles soulevées du parquet se tenaient bout à bout [...]; une sueur de café coulait sans relâche sur les lames persillées des plinthes et d'énormes chapelets s'égrenaient le long des frises, des chapelets aux fils imités par des lézards, aux grains signifiés par les pâles ampoules des moisissures (*E.R.*, p. 83).

L'antica biblioteca lascia trasparire, nel raggio di luce improvvisa, tutta la rovina causata dall'ingiuria del tempo; la meditazione di Jacques si sposta dalla percezione del reale alla ricostruzione ricognitiva degli arredi scomparsi, ma il passato può rivivere solo nella memoria: i cambiamenti sopravvenuti sono irreversibili.

Nello spazio ristretto della loro nuova intimità, ritagliato nel macro-spazio della dimora abbandonata, gli oggetti che compaiono sono quelli che si ritrovano anche in un interno borghese, ma ridotti all'essenziale: uno specchio sul camino di marmo, un vecchio letto in legno, due seggiole impagliate e un tavolo rotondo; di personale solo i bauli aperti.

Huysmans puntualmente distorce i valori simbolici di alcuni *topoi*, così a porte e finestre viene negato il loro significato corrente e cioè quello di tramite, di comunicazione tra luogo chiuso e luogo aperto⁶, anche perché una volta spal-

⁶ Il tema della finestra, come sottolinea P. Hamon (*Note sur un dispositif naturaliste*, in *Le Naturalisme*, Colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, U.G.E., «10/18», 1978) è stato spesso oggetto di attenzione da parte della critica realistica-naturalistica.

cate con curiosità, esse vengono chiuse con sgomento:

Il lui semblait violer une sépulture, la sépulture d'un âge révolu, d'un milieu défunt; il referma les volets et les portes, regagna l'escalier, monta au premier étage jusqu'à sa chambre, tourna et commença de visiter l'aile droite (*E.R.*, p. 84).

È sempre lo stesso personaggio-mediatore ad azionare i meccanismi di comunicazione tra gli interni e tra l'interno e l'esterno⁷, quasi a ribadire la sua centralità focalizzante nel contesto narrativo, ma tali tramite non producono mai spostamenti sull'asse della conoscenza o nuove acquisizioni significanti: porte e finestre non fanno che esaltare l'inferno della negatività in cui sono immersi i personaggi. Molte sono le porte del castello — e soprattutto nell'ala destra che Jacques percorre l'indomani dell'arrivo —, ma esse non evocano l'idea di apertura perché servono solo a collegare tra loro spazi desolatamente vuoti e che sfociano nella dissoluzione.

Connotate negativamente, esse finiscono per congiungersi in una sorta di mitico labirinto che invischia l'eroe; private poi di quel dinamismo tematico che è un loro preciso attributo, porte e finestre sembrano ribadire l'immobilismo non solo dei personaggi, ma anche dei luoghi e degli avvenimenti: si attua in questi meccanismi descrittivi una forma affatto particolare che è stata definita come peculiare del realismo simbolico di Huysmans⁸.

Inoltre la minuzia dei dettagli accumulati dal narratore, che sembrerebbe esaurire la cosa descritta in una eccessiva trasparenza, porta piuttosto ad evocare un mondo simbolico e

⁷ Cfr. ad es.: «Il se leva, se mit à genoux sur le banc et regarda par la fenêtre» (*E.R.*, p. 155); «Jacques, restait alors, pendant des heures entières, à regarder par la fenêtre tomber la pluie» (*E.R.*, p. 181).

⁸ A questo proposito P. Citti scrive che: «l'observation crue, le suspens d'un jugement perdu dans le labyrinthe des objets, le parti pris des choses, font éclore une vision symbolique surgie d'une transposition du spectacle en un autre, en vertu d'une analogie réclamée par l'instance des objets eux-mêmes» (*Lecture d' 'En rade', réflexion sur un roman enrayé*, «Revue des Sciences Humaines», XLIII, n° 170-171, avr.-sept. 1978, p. 223).

misterioso la cui tessitura verbale crea una 'surcharge' di senso. La descrizione stessa della realtà esterna, reiterata e duplice, finisce per confondere i contorni del reale.

Per la sua ripetitività ossessiva, la natura circostante non costituisce motivo di interesse, sicché l'uscita dal castello è poco stimolante⁹; stranamente l'unico luogo che pare più confacevole ad attenuare le ansie di Jacques, ma che egli scopre assai tardi, è il piccolo cimitero dietro la chiesa del castello: esso si presenta in modo euforico sotto il sole e, nelle sue caratteristiche di *hortus conclusus*, proprio per la sua riduzione spaziale sembra apportare quietudine:

Jacques regretta de n'avoir pas connu plus tôt ce petit coin, si placide et si douillet; il lui sembla que là seulement il pourrait pactiser avec ses trances et bercer l'insomnie de ses pensées tristes. On était si loin de tout, si caché, si seul! (E.R., p. 215).

Lo stesso sentimento di benessere passeggero Jacques lo aveva già avvertito nella casupola degli zii, dove, vicino al focolare:

Il se sentait plus chez soi, plus au chaud, plus à l'abri, mieux habillé par ces murs qui le calfeutraient que dans cette grande chambre de Lourps dont les hautes murailles lui semblaient s'écarter pour le mieux glacer autour de lui (E.R., p. 188)

Il bisogno di solitudine e, nel contempo, di sentirsi al sicuro in uno spazio delimitato viene continuamente disatteso dalla grandiosità di Lourps, dove i soffitti scompaiono nel buio e dove porte e finestre chiudono male o non chiudono affatto. Alcune sequenze analettiche avevano evidenziato nel testo la predilezione del personaggio per l'intimità ed il chiuso. Le immagini intimiste ribadiscono la preferenza di Jacques per

⁹ «C'étaient partout de grandes routes poudreuses, plantées çà et là de bornes kilométriques et de noyers, rayées en l'air, souvent par le fil d'un télégraphe, bosselées, tous les cent pas, par des tas de caillasses et toutes conduisaient, après des marches plus ou moins longues, à des bourgs semblables habités par des paysans pareils» (E.R., p. 214).

uno spazio impenetrabile, l'unico forse capace di difenderlo dall'ostilità e dall'incomprensione dell'ambiente. Se in tali procedure si può leggere il fantasma del ritorno nel corpo materno, è certo che Jacques si muove dal grande al piccolo, nell'ansia di circoscrivere l'ambiente, che denota una claustrofilia via via crescente. La nuova casa che abiterà una volta tornato a Parigi, nella *banlieue*, luogo di per sé più tranquillo e appartato rispetto alla grande città troppo dispersiva, sarà composta da

[...] une petite cuisine et deux petites pièces, et il se les figura plus larges que longues, gaiement éclairées sur un fond de jardin, à l'abri de la trépidation des rues (E.R., p. 127).

Il suo sogno prolettico di un'intimità difficilmente accessibile e ben protetta, dove rimarranno come condensazione del passato solo pochi mobili, oggetti e libri preferiti, implica il desiderio di fondare un'esistenza nuova e riservata che dia pace all'inconscio. Ripiegato su se stesso, all'eroe huysmansiano sembra abbisognare uno spazio che lo difenda dal mondo esterno che egli avverte sempre minaccioso e incombente, spazio che via via viene necessariamente a restringersi con l'aumentare della carica emozionale.

Il percorso di lettura del romanzo ricalca il percorso topologico e senza meta di Jacques, in uno spazio ostile; i ritorni sui luoghi già visitati non portano chiarezza, ma solo angoscia per quanto concerne gli interni, e l'esterno, pur se la situazione si configura diversa, è altrettanto inquietante. Così con la luce sembra svanire quella «funèbre impression ressentie la veille» (E.R., p. 64): giungendo al castello, infatti «un coup de soleil fardait la vieillesse du château dont les imposantes rides souriaient, comme aurifiées de lumière»¹⁰.

Lo stesso meccanismo descrittivo viene attivato a proposito della casupola degli zii, ma in senso inverso, ché qui infatti la

¹⁰ E.R., p. 63. Identica descrizione a proposito dei tetti (p. 70); cfr. anche p. 86 e p. 239. Alcune rappresentazioni del mondo fenomenico esterno, poi, rivestono un vero e proprio carattere impressionista (si veda in particolare p. 146).

luce è impietosa e negativa:

Au jour, elle lui parut encore plus minable et plus basse, avec son toit dépaillé, sa porte d'étable, ses hangars chancelants qui s'appuyaient sur elle (E.R., p. 80).

Stranamente il punto di partenza della riflessione comparativa risale sempre al momento dell'arrivo al castello dell'eroe, così per le stanze, la casupola, e anche per il paesaggio, quasi che il primo istante irripetibile dell'appercezione rivesta un valore focalizzante.

I termini, che tornano in modo iterativo e ossessivo per descrivere gli interni, appartengono tutti allo stesso campo semantico e connotano una realtà altamente disforica. Varcata la soglia, i protagonisti «pénétrèrent dans un couloir de prison» (E.R., p. 37) e «Jacques aperçut d'énormes murailles en pierre de taille, fuligineuses, trouées de portes de cachots»¹¹: su tutto aleggia «l'abandon le plus complet, la glace du sépulcre, la dissolution des murs» (E.R., p. 39); la camera che Jacques suppone sia stata la camera da letto della marchesa di Saint-Phal, l'antica proprietaria del castello nel '700, «puait la tombe. Il lui semblait violer une sépulture, la sépulture d'un âge révolu, d'un milieu défunt» (E.R., p. 84).

Sinistra e glaciale è anche l'unica stanza abitabile reperita da Louise: «[...] une senteur de vieux bois, de plâtre mou, de filasse humide et de cave, s'exhalait de ce logis mort»¹²; e quella stanza che dovrebbe costituire «la rade» intima nella grande «rade» del castello, assomma in sé il massimo grado di negatività cui Jacques vorrebbe ad ogni costo fuggire.

Il castello, spazio architettonico quanto narrativo, in cui

¹¹ *Ibid.* Anche la cucina è «pareille à un cachot de théâtre» (E.R. p. 82).

¹² E.R., p. 38. Anche gli odori sono connotati negativamente e sottintendono dissoluzione e necrosi; qualche esempio «[ces chambres] mal parquetées, montrant des lambourdes pourries, puant le champignon, sentant le rat» (E.R. p. 82); l'odore che sembra affiorare da ogni dove è quello della morte: «[...] des enfilades de chambres muettes et chancies, sentant la tombe, se pulvérisant lentement, sans air» (p. 58), e anche (p. 84): «[...] la chambre était, elle aussi, trépassée et puait la tombe».

tutto e nulla avviene, al limite tra la vita agonizzante e la morte assoluta, diventa a poco a poco quasi una droga per Jacques che vi si aggira alla ricerca delle sedimentazioni del tempo e sembra costituire oramai l'unico punto di convergenza dei suoi interessi. Finita l'esplorazione delle stanze, egli decide una sorta di discesa agli inferi, per esaminare le cantine nella speranza di trovarsi di fronte a sotterranei immensi e ricchi di chissà quali strane vestigia, ma, anche qui, malgrado la grandiosità delle strutture architettoniche, si urta ad una realtà che si rifiuta: «[...] tout était bouché [...] tout était clos» (E.R., p. 186). Jacques vorrebbe rimuovere gli ostacoli frapposti dall'uomo e aprire delle brecce nei muri che suonano vuoti, soprattutto per dare un senso al tempo e riempire le giornate con un simulacro di attività; ma lo zio si oppone per antichi interdetti che gravano su quei luoghi. L'impossibilità di esplorarli e il categorico rifiuto dell'oncle Antoine ad aiutarlo, simbolizza proprio la difficoltà di accedere all'inconscio.

Il desiderio di scavare nella speranza di dissotterrare reperti degli antichi proprietari viene ravvivato quando, visitando la chiesa annessa al castello — anch'essa nel più completo abbandono — egli scopre alcune pietre tombali del '500, appartenute ai signori di Lourps. Ma questa ricerca non sarà mai iniziata, né ne sarà fatta richiesta esplicita allo zio. L'immutabilità dei luoghi e il lentissimo fluire del tempo, sembrano agire sui personaggi che nei momenti di esaltazione si illudono di spezzare con l'entusiasmo l'immobilità circostante, per ricadere poi nell'iniziale apatia. La «rade» è un luogo inerte e di preclusione: lascia adito solo agli incubi e ai sogni, per cui allo spazio reale si affianca lo spazio irreali dell'estensione onirica.

Solo nella natura e al di fuori del castello, ci sono alcuni elementi che danno l'idea della vita, una vita selvaggia però che ha soffocato le piante un tempo messe a dimora dall'uomo, sovrapponendosi con la sua lussureggiante vitalità¹³ alla geo-

¹³ La stessa immagine di un giardino abbandonato e tornato allo stato selvatico, può essere ravvisata nella descrizione del Paradou ne *La faute de l'Abbé Mouret* di Zola.

metricità dei percorsi disegnati:

[...] il tenta de suivre une allée dont le dessin était visible encore; les arbres, livrés à eux-mêmes, la barricadaient avec leurs branches. Ce jardin avait dû autrefois être planté d'arbres à fruits et d'arbres à fleurs (E.R., p. 66).

La razionalità della ragione ancora una volta viene annullata dal misterioso fluire di linfe elementari e incontrollabili. Il sentiero, in questo «désordre de la nature» (E.R., p. 68) è impraticabile e il rigoglio esuberante delle piante si pone come una barriera all'ispezione di Jacques, barriera demenziale che sale verso il cielo, impedendogli di muoversi liberamente.

Le stesse proibizioni dell'interno del castello vengono così a ritrovarsi nello spazio esterno, anche nei momenti in cui la natura appare trionfante di contro alle pietre in disfacimento delle strutture architettoniche. Identici odori di morte sono ravvisabili in questa terra anche essa putrescente:

[...] une odeur forte, âpre, quelque chose comme la senteur de l'urine des sangliers montait de la terre pourrie de feuilles, bousculée par les taupes, ébranlée par les racines, éboulée par l'eau (E.R., p. 69)¹⁴.

*

* *

Alla compiutezza descrittiva dello spazio narrativo in cui si collocano gli eventi del *récit*, si oppone l'indeterminatezza dei contrassegni temporali. Sull'asse del tempo non c'è alcuno stacco sequenziale come quello provocato dall'arrivo a Lourps

¹⁴ G. Michaud, nel suo monumentale testo sul simbolismo, stigmatizza la modernità di des Esseintes e il suo essere, come l'autore, un «olfactif»: «Quant à Huysmans, 'il fut littérairement un odorat'. Dans ses *Similitudes*, il a déjà proposé une gamme des parfums dont il établit les correspondances avec les sons et les couleurs» (*Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, p. 252). Le sensazioni relative allo spazio esterno sono in Jacques Marles dapprima visive e subito dopo olfattive, a volte anche termiche e auditive, comunque sempre configurate in un crescendo disforico.

— spazio nuovo e sconosciuto lontano dai luoghi consueti di vita —, ma una continuità di processi già in atto. Il tempo del racconto di *En rade* è un tempo del tutto particolare: tempo dell'attesa di un improbabile miglioramento che non si avvera, tempo di riflessioni e di abbandoni, tempo intemporale di sogni. Le metafore suggerite dalla «rade» in quanto rappresentazione spaziale hanno valore anche in senso temporale, perché con questo termine si definisce il breve periodo durante il quale una barca in pericolo si rifugia nel porto.

L'attenta comparazione del tempo della storia con quello del racconto, evidenzia una struttura analettica: all'inizio della narrazione infatti gli avvenimenti più importanti della *fabula* sono già accaduti (matrimonio, malattia di Louise, incomprensioni, difficoltà finanziarie, partenza da Parigi); non vi saranno a Lourps eventi tali da modificare la situazione iniziale dell'intreccio narrativo, caratteristica, questa, della *fabulazione naturalistica*, dove il romanzo inizia *in medias res*, senza che intervengano fatti eclatanti sull'asse temporale.

Come demarcatori di analessi troviamo alcuni verbi rime-morativi e/o retrospettivi del tipo *recommencer* («La marche de ses pensées revenant en arrière sur les routes effarées, parcourues la nuit, recommença», E.R., p. 72), *passer en revue* («Et il passa en revue les inconvénients déjà découverts de ce château», E.R., p. 101), *songer* («Il songeait mélancoliquement, à cette heure, à la désorganisation progressive de son intérieur», E.R., p. 122), *reculer* («Il recula dans ses souvenirs, remonta dans sa vie, se rappela les bonnes années qu'ils avaient égrénées ensemble», E.R., p. 103), *se rappeler* («Il se rappelait des consultations de médecins parlant d'affection incurable», E.R., p. 119), spesso collegati a lessemi temporali e a deittici. Il ritorno alla realtà spesso viene anche innescato da forme identiche a quelle ora analizzate: «[...] il se remémora tout à coup qu'il fallait, pour les besoins du ménage, tirer de l'eau» (E.R., p. 140).

Analogamente a quanto era avvenuto per la presentazione dei personaggi introdotti tramite lo sguardo di Jacques, anche il passato viene filtrato dalla sua memoria in sofferte analisi solitarie che assumono la forma del discorso indiretto libero. Le anacronie pur non essendo numerose, sono significanti all'interno del racconto il cui tessuto viene ad essere accre-

sciuto dalle analessi che permettono la ricostruzione del recente passato memoriale dei personaggi¹⁵, da alcune particolari prolessi che anticipano più i desideri inconsci che non la realtà¹⁶, e soprattutto dalla narrazione dei sogni. Gli avvenimenti comunque non hanno un rilevante spessore temporale, né seguono una logica funzionale al racconto: sogni e descrizioni potrebbero occupare un qualsiasi altro posto nella serie dei capitoli, senza che la storia abbia a risentirne, intessuta com'è di fatti spesso iterativi la cui concatenazione non ha in sé una necessità assoluta e potrebbe al limite essere un'altra.

In modo assai particolare appaiono poi riepilogati gli avvenimenti trascorsi perché si fa uso non solo dell'asse temporale, ma di quello più specificatamente spaziale; dal «riassunto» iniziale di Jacques, infatti, gli eventi vengono ad essere inferiti attraverso i luoghi di una memoria progressiva: «A Paris [...] à l'horizon [...] chez lui [...] à Lourps» (*E.R.*, p. 29) che rispecchia piuttosto il flusso dei sentimenti discordanti del personaggio che non una vera e propria scansione temporale. Ma a questa apparente preponderanza del discorso spaziale forse più vicino alla «visée» naturalista, si affianca una preoccupazione continua nei confronti del trascorrere del tempo che finisce per diventare qualcosa di ossessivo e di unificante nella narrazione. Non è certo un caso fortuito che dall'analisi degli *incipit* dei capitoli risulti in ben otto occorrenze su dodici la presenza di uno o più demarcatori di tempo:

«Le soir tombait;» (Cap. 1);

«Le lendemain, dès l'aube, vers les quatre heures, un coup de poing culbuta dans la chambre le battant de la porte» (Cap. IV);

¹⁵ Tanto più che Jacques, considerando i cambiamenti sopravvenuti in Louise, li scandisce in fasi successive ben demarcate: «Il y a trois phases [...]. Après le mariage, bonne fille, aimante et dévouée [...] puis quand les douleurs nerveuses sont venues, imprévoyante, gaspilleuse et presque humble; — maintenant, ici, intéressée et aigre» (*E.R.*, p. 163).

¹⁶ Emblematica a questo riguardo la seguente citazione: «A supposer, en effet que Louise mourût, une fois le chagrin tari, il pourrait attendre sans trop pâtir les événements à naître; il pourrait vivoter jusqu'à ce qu' il eût trouvé une place; il pourrait peut-être découvrir une femme, râblée, solide» (*E.R.*, p. 128).

«Quelques jours passèrent» (Cap. VI);

«Un matin, Jacques aperçut l'oncle Antoine qui cheminait dans le jardin» (Cap. VII);

«La feuille tant attendue arriva, un soir» (Cap. VIII);

«Au grand désespoir des paysans qui sacraient dès l'aube le temps changea» (Cap. IX);

«Il montait à tâtons, le lendemain, dans les ténèbres, suivant la spirale d'un escalier en pas de vis» (Cap. X);

«Plusieurs nuits, se succédèrent» (Cap. XI).

Pur tuttavia Huysmans non si preoccupa di esplicitare il tempo fenomenico in cui si svolge la storia, anche se l'adesso narrativo si può individuare con l'inizio dell'estate come è suggerito nelle prime pagine del testo¹⁷ e come viene ribadito poi dal sopraggiungere di un caldo insopportabile che coincide con il momento della mietitura del grano.

La presenza del sole se viene all'inizio connotata positivamente¹⁸ e sembra offrire a Jacques un rinnovato slancio vitale, ben presto appare come un castigo; il caldo si fa insopportabile:

[...] le ciel arda nu, d'un bleu cru, féroce, inonda la campagne de flammes, désola la plaine. Le sol se déssecha, jaunait comme une terre à poêle, les buttes altérées se fendirent; sous des trognons poussiéreux d'herbes, les routes rissolées pelèrent (*E.R.*, pp. 165-166),

e indicibili diventano le sofferenze del corpo indifeso contro l'afa¹⁹. A Jacques non resta che chiudersi nell'oscurità delle

¹⁷ «Jacques avait été souvent invité par le père Antoine, l'oncle de sa femme, à venir passer l'été dans ce château vide. Cette fois il avait accepté» (*E.R.*, p. 30).

¹⁸ «Le soleil commençait à lui chauffer le dos et à lui couler à son insu un fluide de joie dans les veines» (*E.R.*, p. 77).

¹⁹ Non diversamente si esprime Huysmans in una sua lettera a O. Redon: «Du soleil! et vous savez ma haine pour ce céleste voyou, qui me rissole mon logement et m'abêtit, en me couvrant de sueur et en me dénuant du peu d'appétit que je possède» (*Lettres à Odilon Redon*, présentées par A. Redon; textes et notes par R. Bacou, Paris, Corti, 1960, p. 108; cfr. anche pp. 114-116). Jacques, come Huysmans, è un metereopatico «qu'atterraient les cruautés bleues des ciels d'août et que ravissait la tristesse des novembres gris» (*E.R.*, p. 147).

stanze ed attendere la sera per uscire, come Louise d'altronde che trascorre il tempo «somnolant, anonchalie sur une chaise» (E.R., p. 167).

Il corpo, già prostrato dal caldo umido viene poi messo alla prova da un tormento incessante, si tratta di un eritema provocato dagli acari di trombidio, cui sembra impossibile porre rimedio:

[...] à la passagère jouissance de la peau grattée jusqu'au sang, succédaient une brûlure plus aiguë, un énervement à crier, une douleur chaotillante à rendre fou! (E.R., p. 171).

L'involucro cutaneo investito dagli invisibili agenti esterni, diventa passivo oggetto dello scatenarsi di una sorta di aggressività autolesionista²⁰. Quel corpo sanguinante e nudo provato «de ces ardeurs équivoques, de ces grouillis exaspérants de gale» (E.R., p. 172) senza più dignità e controllo, è la metafora dell'incertezza e del disordine di una psiche sopraffatta da fattori incontrollabili.

La durata degli eventi è assai contenuta perché tutto si svolge nel giro di qualche settimana, ma pochi sono gli accenni ad un tempo reale e la sua dimensione può solo essere inferita da menzioni di una durata fluida. Le forme del tempo della storia sono quasi sempre iterative — pur non mancando alcuni esempi di singolative — e sembrano ribadire la monotonia e la noia di giorni identici tanto che Jacques finisce col perderne ogni nozione. Ma non solo: egli viene suggestionato da qualsiasi minima trasformazione esterna, così che l'opposizione luce/ombra si ripresenta nell'alternanza *matin/crépuscule* con tutte le implicazioni che questa comporta:

[...] si la tiédeur des matins agissait sur lui comme un remède parégorique, comme un calmant, le deuil refroidi du crépuscule dispersait [...] cette tranquillité qui faisait place à d'incertains malaises et d'imperturbables et confuses transes (E.R., pp. 102-103).

²⁰ «Il s'arrachait les copeaux d'épiderme et ne pouvait se rassasier du douloureux plaisir de se pincer, de se racler, de se tenailler, de se raboter le corps» (E.R., p. 171).

Non così sconcertante e convulsa è invece la percezione che del tempo hanno gli zii: secondo la loro ottica utilitaristica e avida, propria del mondo contadino, ad ogni periodo dell'anno corrispondono solo impegni inderogabili; così nel romanzo l'incomprensione fra i due mondi antitetici appare riaffermata dalle opposte modalità di recezione del tempo. Quest'ultimo viene spesso esplicitato attraverso metafore che appartengono a campi semantici ben precisi e che evocano il fluire lento dell'acqua²¹. Tale inconsueta realtà enfatizza poi l'*ennui* di Jacques che guarda con rimpianto «à ses travaux, à ses livres, à sa vie de Paris» (E.R., p. 165), a quanto cioè era tangibile in un periodo ormai distante e irripetibile. Il tempo, lungi dal ricalcare quello reale del narratore extradiegetico, viene di preferenza presentato tramite l'interiorizzazione o il recupero regressivo realizzato dal personaggio. Tanto più che anche i mutamenti di situazioni e i sentimenti sono resi con figure afferenti al campo delle immagini temporali:

Ce matin un peu couvert, qu'il aimait à sentir autour de lui, s'était mué en un crépuscule d'hiver long et morne (E.R., p. 123).

Huysmans volutamente lascia scorrere gli eventi in un continuum indeterminato, dove da un lato abbondano le ellissi implicite e dall'altro l'incalzare inatteso di fatti improvvisi. Vari sono gli esempi di avverbi e di locuzioni avverbiali che rivestono quest'impronta di subitanità²², senza però che la loro presenza comporti un carattere risolutivo come viene invece loro attribuito da parte della critica²³.

Proprio il primo sogno di Jacques viene introdotto dall'avverbio *soudain* («soudain un phénomène bizarre se produisit»,

²¹ Cfr. ad esempio: «[la journée] s'écoula d'ailleurs sans qu'il s'aperçut de l'égouttement des heures» (E.R., p. 102).

²² Si veda in particolare: *tout à coup, soudain, soudainement, subitement*.

²³ Ci riferiamo a quanto scrive J. Rousset (*Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1981, p. 28), a proposito della funzione del lessema «tout à coup» in Flaubert: «[...] adverbe de surgissement, de la soudaineté, quelque chose s'annonce, qui marque une rupture et un commencement, un seuil, après lequel rien ne sera comme avant».

E.R., p. 49), segno certamente di una cesura temporale che avvia un percorso nuovo e denota l'inizio di un'avventura perversa ai limiti del conoscibile.

Anche i cambiamenti atmosferici rivestono questa caratteristica di subitanità quasi l'autore avvertisse l'esigenza di bilanciare la scarsità di avvenimenti col susseguirsi di colpi di scena, comunque artificiosi:

Presque sans transition, le ciel chauffé à blanc se refroidit sous la cendre accumulée des nuages et, imperturbable et lente, la pluie tomba (*E.R.*, p. 178).

La pioggia salutata come liberatrice dei fastidi della canicola segna un certo miglioramento nella situazione psicologica di Jacques²⁴, ma non per molto, ché di nuovo al breve sollievo iniziale segue una ricaduta nel malessere²⁵.

Il tempo del racconto confrontato a quello degli eventi si rivela in *En rade* assai diversificato: dilatato dai sogni, accelerato dai riassunti o rallentato dalle frequenti analisi introspettive, bloccato infine da lunghe pause descrittive.

Tempo e spazio, confusi in un unico circuito metaforico e strettamente correlati agli esiti narrativi, costituiscono il punto focale di un racconto tutto ripiegato sullo svelamento di una personalità che torna, al termine del suo percorso, a quella stessa realtà elusiva da cui aveva preso le mosse.

²⁴ «Cette pluie [...], parut délicate à Jacques dont la cervelle se remit d'aplomb» (*E.R.*, p. 178).

²⁵ «Mais, après deux jours d'infatigables averses, des difficultés inattendues survinrent» (*ibid.*).

HÉCTOR HERNÁNDEZ NIETO

UNA SINGULAR SENDA: LAS NUEVAS TEORÍAS POÉTICAS DE CARAMUEL

Juan Caramuel de Lobkowitz había publicado su *Primus Calamus, Tomus Secundus, ob oculos exhibens Rhythmicam* en 1655, poco tiempo después de ser entronizado en la diócesis de Campagna, cerca de Nápoles. Por alguna circunstancia no mandó encuadernar todas las copias y parece, por lo demás, que tuvo éxito, pues preparó una segunda edición (Campaniae: Ex Officina Episcopali, 1668). En ella conserva las mismas páginas ya impresas del cuerpo de la obra y le añade algunas epístolas y un índice al final, además de una extensa introducción al principio. Antes de terminar esta introducción, Caramuel dedica una epístola al poeta napolitano Francisco Antonio Cappone¹. Amén de los cumplimientos obligatorios por haberle aprobado la publicación de la *Rhythmica* y dedicado un soneto, Caramuel le comunica al poeta sus ideas más avanzadas sobre la poética. Esta Epístola a Cappone ha sido, según mi conocimiento, hasta el día de hoy ignorada y parece conveniente ponerla a la disposición de los lectores para que ponderen sus principios y juzguen si son valederas sus conclusiones.

¹ La epístola se encuentra en las pp. XLVI-XLVII de la *Rhythmica* que se abreviará como *Rh.* El soneto de Cappone, viene en la p. VI. En la p. 212 Caramuel llama en latín *Lyrice* al libro de Caponne, editado en Nápoles en 1663. En la Universidad de Yale se encuentra la edición *Poesie liriche di D. Francesco Antonio Cappone...* Ristampate con aggiunta d'altri sui componenti... (Venetia: Zaccaria Conzatti, 1675). J.H. Zedler, *Universal Lexicon* (Halle un Leipzig: Zedler, 1733) anota que nació en Conza, fue sacerdote, perteneció a la Academia de los Ociosos y escribió poesía en su lengua materna.

El inquieto y andariego Caramuel, que al igual que por los diversos caminos de Europa se adentraba en cualquier ciencia o arte y escribía profusamente sobre ellas, ha sido reconocido en distintos terrenos como un pionero. Véase una muestra en lo referente a la poesía: La *Rhythmica* «es el primer intento que conocemos en la historia de nuestra Métrica de dar al verso un sentido rítmico musical» comenta Antonio Quilis al destacar las observaciones que sobre el encabalgamiento hace Caramuel, el cual se da cuenta no tan sólo del netamente visible, «sino que señala por primera vez el *encabalgamiento medial*, que después tan profundamente usará Rubén Darío en sus *Alejandro*s»².

Ahora bien, Caramuel confía sus ideas elitistas con su docto amigo, pues la doctrina común ya ha sido expuesta en el cuerpo de la *Rhythmica*, pero que en la carta va a expresar ideas diferentes, singulares, con que espera al menos abrir una singular senda que rompa lanzas con las doctrinas que él tacha de exageradas o falsas, dado que el juez supremo es el oído y no las reglas que la tradición ha perpetuado³. Para una mejor comprensión convendría, por consiguiente, tener a la vista las exposiciones doctrinales esparcidas a lo largo del *Primus Calamus*. Además, recientemente se han publicado y traducido algunos de los textos doctrinales más extensos⁴.

² *Historia del encabalgamiento en la métrica española* (Madrid: CSIC, 1964), *Revista de Filología Española*, Anejo LXXVII, pp. 11-16. Los textos citados por Quilis se encuentran en la epístola posterior III, pp. 525 y ss.

³ En otra epístola Caramuel repite las mismas ideas sobre la doctrina común diversa de la que él presenta a los doctos, e igualmente sobre su originalidad. Ep. XII, Nota I, pág. 654: «*De Accentibus*. Tria sunt in Versibus (Numerus, Accentus, Tempusque) quae sunt specialiter consideranda. Oportet enim examinare, quo illa ordine ad Carminem inventionem, et conformationem concurrerit. Hanc Quaestionem in *Rhythmica*, cap. 2, pág. 41 propono, et ad communem opinionem resolvo, nam, qui loquitur multis, loqui debet, ut multi, nisi a multorum velit reprehensiones, et obloquutiones audire. At modo, siquidem uni loquor, qui doctissimus est, conabor loqui docte; et, singularem viam inire debeam, non turbabor. Mentem igitur meam, Assertis paucis dilucidabo».

⁴ La Epístola XXI, sobre el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, 2ª ed. (Madrid: Gredos, 1972), pp. 289-318;

Por lo tanto, en el presente trabajo se presentará tan sólo una sumaria explicación con algunas breves referencias a otras partes de sus obras.

Aunque no lo diga expresamente en la presente epístola, permanece implícita su idea de que el latín y el griego deben ser incluidos en las reglas universales para la poesía, puesto que la poética es una para todas las lenguas⁵. Queda igualmente sobreentendido que el latín (y también el griego) ha evolucionado en su expresión poética, ya que seguía escribiéndose poesía en latín y haciéndose nuevas experiencias en sus diversas formas, como lo había mostrado hasta el agotamiento en su *Primus Calamus*, T. III, *Metametrical* (Romae: Fabius Falconius, 1663). No lo ve, por lo tanto, como una lengua muerta, sino palpitante de vida, usada en los ambientes intelectuales de su tiempo⁶. Rompe abiertamente con las doctrinas de la

mi traducción completa puede verse en *Segismundo*, XII, 1-2, 1978, pp. 203-288. Un compendio de la Epístola XXI se encuentra en Alcázar, *Ortografía castellana*, incluida también en la *Preceptiva dramática*, pp. 328-40. Las Epístolas preliminares, traducidas por Héctor Hernández Nieto, se acaban de publicar en la antología de A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles* (Barcelona: Puvill Libros, 1989), pp. 338-57. Pronto aparecerá en el *Anuario de Letras* «La Epístola Octava de Caramuel sobre la poesía de Quevedo».

⁵ *Rh.*, p. 1, trad. en *La teoría poética*, p. 338: «Hace tres días recibí, Ilustrísimo Príncipe, la doctísima carta que me enviaste el mes pasado, donde me preguntas: '¿Qué es la poética latina y cómo se distingue de la española?' Según mi parecer la pregunta está mal planteada. Tanto la lógica, como la física, la retórica, la aritmética, la geometría, etc. españolas no se distinguen de las correspondientes latinas. Lo mismo debe afirmarse sobre la poética, la cual no depende de una determinada lengua, sino que es común a todas las naciones, cultas o bárbaras». Para probar la poética universal, recurre Caramuel en la página 52 a un argumento basando en lo que él llama «la causa formal constitutiva de la poesía», que es muy semejante a lo que Díaz Rengifo había escrito en su *Arte poética española*, pág. 5: «El fin intrínseco del arte poética es hacer versos».

Diego de Zúñiga, *Philosophiae Prima Pars* (Toledo, 1597) dice que la retórica se diferencia de la gramática por ser común a todas las lenguas. Citado por José Rico Verdú, *La retórica española de los siglos XVI e XVII* (Madrid: CSIC, 1973) p. 244.

⁶ Caramuel se burla del uso arbitrario de los acentos en el latín escrito, ya que el criterio es la lengua tal como se habla en los centros cultos, y trae

escuela por considerarlas exageradas, fútiles, inútiles, fuera de la naturaleza de la poesía. Como confirmación por el absurdo, nota que si se siguieran al pie de la letra sus preceptos muchas palabras griegas serían imposibles de pronunciar. Aun cuando hace la distinción entre la métrica latina y la rítmica, en una dialéctica ambivalente se acerca más a las reglas de acentuación que a la distinción tradicional entre sílabas breves y largas, arsis y tesis⁷. En esta vertiente me parece que Caramuel

a colación un testimonio viviente en la p. 654: «*Omnia, quae de Accentus in Acutum, Gravem, et Circumflexum divisione a Grammaticis dicuntur, et scribuntur nugae sunt. Omnes illos calamo discernere scimus, nullus labio. Voces Máxima, et Maxima; Máxime, et maximè, an sint in Ablativo, aut alio casu? an sint Nomina, aut Adverbia? oculis intuemur, at hanc ipsam differentiam non percipimus aure. Florentissimas Universitates frequentavi, nec Virum reperi, qui has quatuor voces, aut alias similes distinguere lingua valeret.*»

⁷ Caramuel era un admirador de Lope, leyó el *Arte nuevo de hacer comedias* que comenta gustoso en la Epístola XXI. Véase la nota 4. Tal parece que se propone hacer lo mismo sobre los estudios prosódicos para el latín y griego, no embargante la enorme popularidad de la interpretación tradicional que se continuó años después del Renacimiento. Como una prueba, presento algunas definiciones de R. Morell, ed. corregida y aumentada por E. Maltby, *Lexicon Graeco-Prosodiacum* (Londres: Ric. Watts, 1824), p. XIV: «Porro accidit unicuique pedi, sublatio, quae *Arsis* dicitur, et Positio, quae *Thesis*. (Nota. *Arsis* est elatio temporis, soni, vocis; *Thesis*, depositio, et quaedam contractio syllabarum. 'Nam si Spondeo altera longa tollitur, altera ponitur', etc. *Vict.* vel, ad pedis motum referunt, ut apud musicos).

Arsis, *Thesis*que, non syllabarum numero, sed ratione temporum pensatur: simplici ergo duplici, aut sescupla ratione taxatur...

De *Arsi* et *Thesi*, manat *Rhythmus*.

Rhythmus, **rhuthmos**, est pedum temporumque junctura velox, divisa in *Arsi* et *Thesi*, vel *Tempus*, quo syllabas metimur; *Lat.* Numerus...

Metrum est conceptio certis ac legitimis pedibus expedita. Vel, compositio pedum, ordine quodam decurrens, modum positionis, sublationis conservans.

Differt *Metrum* a *Rhythmo*, quod *Metrum* certa qualitate ac numero syllabarum temporumque finitur, certisque pedibus consistit, ac clauditur; *Rhythmus* autem temporum, syllabarum, pedumque congruentia in infinitum multiplicatur, ac profluit. (Nota. *Rhythmus* est verborum modulata compositio, non metrica ratione, sed numero syllabarum ad iudicium aurium examinata: *metrum* vero est ratio cum modulatione.

'*Rhythmus* per se sine metro esse potest, sine *Rhythmo* *metrum* non potest. — Plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem metricam in

es lógico, pues para que el latín siguiera como medio natural de comunicación tendría que evolucionar de acuerdo con los tiempos. Recuérdese que en 1687 Isaac Newton escribió en latín su obra fundamental *Philosophiae naturalis principia mathematica*. En una de las ironías de la historia, los renacentistas, que resucitaron la cultura clásica, al propugnar la completa adhesión a los textos conservados en los manuscritos al grado de no aceptar cualquier uso que no se encontrara en ellos, dieron tal inflexibilidad al latín que lo hicieron ineficaz para expresar las nuevas realidades artísticas, científicas y culturales. Caramuel se coloca más en el campo de Luis Vives que en favor de quienes lo criticaron, como fue el caso del Brocense⁸. A mayor abundamiento, se adentra en teorías más íntimamente relacionadas a la poética que el vocabulario o la sintaxis, es decir, en la pronunciación misma, primaria en la espontaneidad y musicalidad de la poesía, y se rebela ardoroso contra las reglas fossilizadas que reconstruyen una manera de pronunciar el latín y el griego y que son artificialmente apuntaladas por doctrinas que no se utilizan en la práctica. Los tres acentos escritos son

Rhythmo, non artificii ratione servata, sed sono, et ipsa modulatione ducente' *Beda*.

'*Metrum* circa divisionem pedum versatur; *Rhythmus* circa sonum; *Rhythmus* igitur nunquam sine psalmate valebit; *metrum* autem sine Psalmate prolatum proprietatem suam servat' *Atil. Fort.*

'*Translatis* verbis, mensura versus non mutatur, *Rhythmus* mutabitur.'"
Scal.».

⁸ *Francisci Sanctii Brocensis Opera Omnia, In Artem Poeticam Horatii Adnotationes*, (Juxta exemplar Salmanticae 1591), ed. G. Mayans, (Genovae, Apud Frates de Tournes, 1766), p. 114, traducción mía: «Ni puedo admirarme bastante del doctísimo Luis Vives que tan audazmente y tan fuera de lo normal y lícito construyera tantas palabras en su *Exercitatio Linguae Latinae*. Porque en nuestros días nada se dice bien en latín, sino solamente aquello que se encuentra en los libros más eruditos de latinidad. Cuando esa lengua se hablaba, era permitido a los doctos y peritos encontrar otras voces y propagarlas al vulgo, con tal que el uso las aprobara; lo cual sería ahora permitido a los españoles en la lengua española y a los franceses e italianos en la suya, con tal que el pueblo las apruebe. Pero en la lengua griega, hebrea o latina (que no son de uso popular, sino deben obtenerse solamente de los libros) de ningún modo es lícito confeccionar palabras nuevas ni añadir a la lengua latina cualquier cosa que los libros escritos en latín no proporcionen».

una mera convención que no se refleja en la lengua hablada y que a veces lleva a consecuencias absurdas. Sin insistir en ello, pues no consta hasta donde Caramuel hablara griego, la lengua griega sufre de lo mismo, si es que se quisiera hablar como se escribe.

Históricamente, nos dicen los especialistas, ambas lenguas evolucionaron hacia la pronunciación de intensidad⁹. Si se hubiera seguido la nueva senda caramueliana y no el extremado purismo humanista, quizá el latín hubiera sobrevivido como lengua universal y no habría decaído al nivel de lengua muerta.

En una vertiente opuesta se sitúa la evaluación de sus premisas en relación con la lengua y poesía españolas. Anotemos someramente unas cuantas. Bajo el tribunal del oído, establece que el elemento más básico es el acento¹⁰. No habla del ritmo, ya que en la Epístola II lo había considerado como un compuesto de los otros elementos¹¹. Da preeminencia al acento por ser

⁹ Agustín Blánquez Fraile, *Diccionario español-latino* (Barcelona: Sopena, 1975), p. 33: «Hay dos clases de acento: de intensidad y de tonalidad. Una sílaba se dice que está afectada por el primero cuando se pronuncia con más energía que las otras; y llevará acento de tonalidad cuando la sílaba acentuada se pronuncia en tono más alto que las otras. El acento latino, que era en un principio de tonalidad, terminó por confundirse con el de intensidad, que estaba subordinado a la cantidad de la penúltima sílaba, a excepción de los monosílabos».

Herbert Weir Smyth, *Greek Grammar* (Cambridge: Harvard University Press, 1966), no. 151, p. 57: «Accented syllables in Ancient Greek had a higher pitch (tónos) than unaccented syllables, and it was the rising and falling of the pitch that made Ancient Greek a musical language... N. — The accent heard in Modern Greek and English is a stress-accent. Stress is produced by strong and weak expiration, and takes account of accented syllables to the neglect of the quantity of unaccented syllables».

¹⁰ Real Academia Española. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, 1.1.1c, p. 114: «Irreductibles al análisis por segmentos son los llamados prosodemas, que en español se reducen a la entonación y al acento de intensidad. Los dos se desarrollan a lo largo del grupo fónico en una sucesión de alturas musicales relativas (entonación) y de intensidades también relativas (acentos) en diferentes puntos de su extensión».

¹¹ *Rh.*, Epístola II, trad. en A. Porcheras Mayo, *La teoría poética*, p. 343: *Ritmo* en medicina es la proporción de los tiempos que miden y distinguen los pulsos; en música es la analogía de las cuerdas, las voces y los tiempos; en poética significa el número, el acento y la rima: el número, pues los versos rítmicos

anterior y superior al número de sílabas y defiende una original conclusión muy suya al denominar los versos según la última sílaba acentuada, sin aceptar que los versos agudos añadan un silencio y deba quitarse a los esdrújulos una sílaba¹². El acento alarga naturalmente la sílaba sobre la que recae y abrevia la siguiente o siguientes; esto se observa particularmente en las palabras esdrújulas. La poesía acentual española brota de la misma naturaleza del idioma, en tanto que la métrica latina es una simple convención. Como una consecuencia implícita, la poesía española no admite mediciones en pies métricos. Al liberarse del conteo tradicional de las sílabas e insistir en el movimiento interno y musicalidad del verso, puede considerarse un pionero que apunta hacia la espontaneidad del verso libre moderno.

Sobre la fecha de composición de esta carta, Caramuel la escribe después de haber recibido la aprobación y el soneto que le escribió su amigo y mentor. Ya conocía al poeta, pues lo cita en la página 212 de la primera edición y lo incluye en la lista de autores citados, p. XL. La Epístola a Cappone viene inmediatamente después de esta lista y constituye la última adición antes del cuerpo del libro. La carta se refiere frecuentemente y cita por páginas la *Rhythmica* y la epístola posterior VII,

requieren un determinado número de sílabas; significa también el acento, pues a menos que se coloquen en su debido sitio los acentos agudos (no conocemos otros), no bastaría un número igual de sílabas para producir un verso sonoro; designa, por último, la rima, ya que el máximo encanto de los ritmos consiste en el **homoioteutismo**, o terminación semejante de los versos».

¹² Véase también *Rh.*, p. 74: «Versuum syllabas aliter numerat Grammaticus, aliter Rhythmicus. Ille omnes reducit ad computum; iste in syllaba, cui insidet ultimus accentus, consistit».

Caramuel se aparta del conteo que se continúa hasta la actualidad. Véase *Esbozo de una gramática*, 1.1.2a, p. 12: «En el habla normal, dos grupos fónicos de un mismo número de sílabas duran aproximadamente lo mismo. Nota 12: En esta propiedad está basada la métrica de la poesía española. No altera esa propiedad general de la elocución española el hecho de que en la estructura del verso una sílaba final de acentuación aguda y tres sílabas finales con acentuación esdrújula equivalgan a dos sílabas de acentuación llana. Conviene advertir que esta particularidad se produce sólo en posición final de verso o en posición final de hemistiquio, pero no en cualquiera otra posición interior».

página 567. El cuerpo del libro termina en la página 512. Al empezar las epístolas posteriores dice en un pequeño prólogo, en la pág. 513, que durante la impresión recibió algunos libros que antes no había visto y escribió notas sobre que ellos, que se transformaron en epístolas. Ahora bien, la primera es sobre el libro de Ruscelli, que llama: *Rhythmarium* y en ella habla y cita a Cappone¹³. Le dedica igualmente la Epístola posterior III a Cappone, «Poeta, célebre, Académico Ocioso» (págs 525-37). Caramuel utiliza en la Epístola posterior VII, la última de la primera edición, pp. 565-68, el mismo tono confidencial de comunicar tan sólo a los doctos sus ideas más atrevidas sobre la poética. La IX está datada en las calendas de octubre de 1665. En conclusión, la presente epístola fue escrita en 1665, cuando ya estaba en prensa la primera edición de la *Rhythmica* y muy posiblemente la terminó antes de octubre y para la segunda edición quiso dedicarle un lugar especial al final de la introducción.

El texto latino se transcribe con la ortografía de la época, siguiendo en lo general el criterio de Martín de Riquer en su edición de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana* (Barcelona: S.A. Horta, 1943) pp. XIII-XV. Se resuelven las abreviaturas y se restituyen la «J» y la «U» mayúsculas. Se hacen unas breves notas sobre las correcciones al texto, remitiendo a la traducción las notas más estensas.

¹³ P. 519: «Florent hodie Neapoli felicissimi ingenia, et inter omnia, quae laure coronavit Parnassus, Perillustres et clarissimi DD. Blasius Cusanus, et Franciscus Antonius Cappone». En las pp. 567-68 da algunos ejemplos de su poesía. Caramuel se refiere al libro de Girolamo Ruscelli *I fiori delle rime...* (Venetia, 1569).

TEXTO LATINO

EPISTOLA

Perillustri, et eruditissimo Domino

D. Francisco Antonio Cappone

Examinat, An Accentu Numerus, an Numero Accentus sit prior? Quid de Concentu dicendum sit? An Metrica sit Rhythmica prior? An, et quando quantitas syllabarum sit ficta?

Erat Granatae Navagerus, Parnassi Alumnus, suadebatque Joanni Boscan, ut versus concinnaret, et ederet ad concentus et numeros, quos Italus Apollo inspirat: et Boscanus, an Navageri consilium esset opportunum, deliberans, rem totam Garciae Lassi, cujus Judicium erat Musarum Regula, concedidit, Resolutioni: et, quia adnuit Lassus, scripsit illos versus, qui in Famae arce magno applausu canuntur. Ipse ait in Prologo Libri II. *He querido ser el primero, que ha juntado la lengua Castellana con el modo de escribir italiano: addit id sibi suavisse Navagerum; subjungitque: mas esto no bastara, si Garcilasso, con su Juicio, en la opinión del mundo tenido por Regla cierta, no me confirmara.*

Hac praeventus Historia (Ingeniosissime, et Eruditissime Cappone) tametsi multos haberet Navageros, qui Rhythmicam, quam in adolescentia, aut etiam in pueritia scripseram, et successu temporis vacantibus horis ornaveram, fore edendam indicerent, haesi anceps, ne forte pueriles ingenii ebullientis¹⁴ Ideas pueriliter prodire permitterem. Ideo te (Italum Garciam-Lassum) *cuyo Juicio, en la opinión del mundo es tenido por Regla cierta*, prudenter et caute consului, jussurus ut in tenebris oblitescerent Lineae, quas luce indignas judicares. At illas non solum approbas, sed Epigrammate (Soneto)¹⁵ honoras;

¹⁴ ebullientis. corrijo.

¹⁵ En este texto se ve claramente uno de los problemas con que se enfrentaba Caramuel cuando el latín no tenía la nueva palabra de las lenguas modernas. El soneto es llamado en latín *epigramma*, aun cuando un poco más adelante lo llama soneto. También lo llama epigrama Tirso de Molina en *Los Cigarrales de Toledo*.

prodeant igitur libere, nec maledica timeant Individuentium Judicia, siquidem sunt praemunita Judicio, quod ut Legem, et Regulam suspicit universus Parnassus. Utar igitur Judicio tuo tanquam Clypeo Palladio, ut mea judicia, aut forte praejudicia protegam, tuis Numeris, Accentibus, Concentibus, Temporibus, ut si non laudem, saltem impetrent veniam mei Numeri, si forte non consonent tempori, *a un temporal tan proceloso, como hoy corre*. Et, siquidem quatuor horum (nempe, *Numeri, Accentus, Conventus, et Temporis*) Parnassi Numinum mentionem feci, patere ut libere de illorum Principatu discurram. Ut decidam Quaestionem, quam inferius (*pagin. 41*) ad communem opinionem resolvam: de qua impraesentiarum proferam singularem sententiam. Ibi, sic resolvere debui: nam, qui loquitur multis, loqui debet ut multi, nisi multorum velit reprehensiones et obloquutiones subire. At modo, quoniam uni loquor (nempe, Alumno Apollinis, Parnassi gloriae, et Musarum delicio¹⁶, cujus Judicium est Poetis Regulae) conabor loqui docte; et, si hoc aliter praestare non possim, quam singularem aperiendo viam, non morabor. Ergo, ut totam meam mentem simplici assequaris intuitu, dabo Theses Rhythmicas, quas sum clarissime demonstraturus.

PLEIADES RHYTHMICAE.

- I. Doctrina de Numero, Accentu, Concentu et Tempore in Scholis tradita, exorbitat.
- II. Accentus Numero, et Concentu senior est.
- III. Omnia, quae de Accentus in Acutum, Gravem, et Circumflexum divisione a Grammaticis, Graecis, Latinisque unanimi consensu dicuntur, et scribuntur, nugae sunt.
- IV. Accentus est syllabae, cui inhaeret, protactio, et sequentis aut sequentium correptio.
- V. Interdum Rhythmi postulant, ut simplex vox duplici one- retur accentu.

¹⁶ delitio. posible errata de transcripción por *delicio*. Lo corrijo por *delicio*. La palabra *delitius* o *delitium* no existe en latín clásico. Parece debe ser *delicio*, de *delicius*, objeto de predilección, usado a veces como «niño mimado de», es usado raramente en vez de *deliciae*.

- VI. Rhythmica, Scientia Naturalis: Metrica Virtualis, aut Moralis est
- VII. Voces Proparaxytonae habentes penultimam longam, quarum apud Graecos copiosissima est seges, ineffabiles sunt.

Septem Philosophos coetaneos (Callimachum, Lycophro- nem, Aratum, Theocritum, Nicandrum, Philicum, Homerum juniorem), Philadelphus Aegypti Rex, qui illorum ingenio, et scriptis summopere delectabatur, asserente Tzetze¹⁷ Lycophro- nis Interprete a numero appellabat *Pleiades* [vide Genebrardum *in Chronic. pag. 284 in fin.*] et, quia adnominatio placuit, ideo has Theses eadem voce signavi. Dixit Ovidius

Pleiades incipient humeros relevare paternos
Quae septem dici, sex tamen esse solent.

Et hoc Thesibus praecedentibus convenit, nam PRIMA latet, quousque videantur caeterae. Ergo illas breviter dilucidemus.

SECUNDAM (Incipiamus ab hac) clarissime demon- strare poterimus. Consideretur hoc Hexastichum.

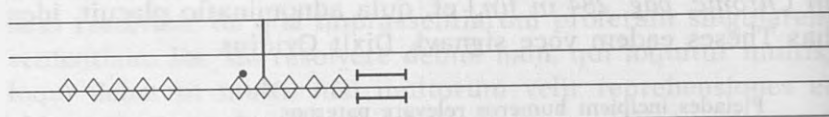
A las riquezas, que atesora América,
Al resplandor, que la región esférica,
A los dulces conceptos de Platón,
A las agudas gracias de Marón,
Con gran acierto Apolo contrapone
Los doctos rasgos, que escribió Capone [sic].

Hae lineae sunt aequales; sic auris judicat, quae illos accenset classi, quae continet versus de Soneto; nempe, supremo imperio nam auris est supremum Tribunal, a quo Musae sententiam definitivam, et appellationis incapacem expectant. Sed, quo illae modo sunt aequales? In prima, et secunda duodecim; in

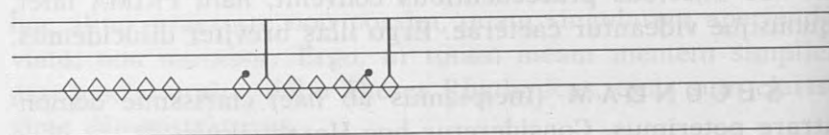
¹⁷ Tzetze. corrijo. En la segunda epístola preliminar escribe: «Trezeis». El gramático y poeta Juan Tzetzes (*Ioannes ho Tzetzes*) floreció a la mitad de s. XII en Constantinopla.

quinta, et secta undecim; in tertia, et quarta decem syllabas Grammatica numerat consideratio, pronunciatque Arithmetica numeros 10, 11, et 12 diversos esse. Ergo ante numerationem aliquid debet necessario praesciri. Sed quid? locus ultimi accentus. Rhythmica igitur usque ad ultimum accentum numerat, et, quia negligit syllabas, quae illum sequuntur, versus istos esse Decasyllabos asserit, et suspendendo accentum ultimum aliis exaequat: quod dilucidat Musica, ut constat ex lineis sequentibus¹⁸.

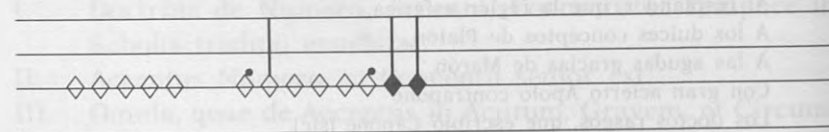
Versus Oxytonus (Ital. Acuto).



Versus Paroxytonus (Ital. Grave).



Versus Proparoxytonus (Ital. Sdrucchiolo).



Sexta syllaba, quam Axem dicimus, fere semper suspenditur: ut a pag. 567 videre est.

Ecce tres lineas Harmonicas habes ob oculos; aequales sane, licet inaequales videntur. Numeras Characteres? plures habet secunda, quam prima; et plures quam secunda tertia.

¹⁸ Se ha corregido ligeramente la ilustración para darle una mejor impresión de escritura moderna. Nótese la nota extra para expresar la extensión de la sexta sílaba.

Meritis tempora? aequales sunt; decimam enim notam, seu manere integram, seu dissolvi in minores, perinde est.

Ergo versus, quos Grammatica diceret inaequales, apud Rhythmicos aequales sunt. Cum igitur haec ipsa aequalitas cognosci nequeat sine Accentuum notitia, stat Numerum dependere ab Accentu, ac ideo posteriorem esse.

Dices hunc versum non bene vocari Decasyllabum, sed Hendecametrum dici debere. Respondeo me in Rhythmica metrum usurpare pro syllaba, et nullam ultra ultimum accentum numerare.

Venio ad Concentum. Hic Accentu, et Numero posterior est: et demonstratur: nam illi in uno versu reperiuntur, hic in pluribus, et Unum est Multis antierius.

TERTIAM Thesim expendo. Sane Accentum Acutum, Gravem, et Circumflexum calamo distinguere possunt Grammatici: lingua non possunt. Scribunt.

In Nomin.	Cándida
In Ablat.	Candidá
In Vocat.	Cándide
Averb.	Candidè

differentiam oculis clare perspicimus, aliquando utilem, ut¹⁹ aequivocatio tollatur: at illam ipsam, aut dixi, non percipimus aure.

QUARTAM didici a Philippo Melancthone, qui Grammaticam bona fide tradidit, Fidem mala Grammatica; dum enim in Theologicis rhetoricatur, et in Sacrae Paginae expositione non ad Concilia, et Patres provocat, sed ad Priscianum suum recurrit, Grammaticam per Christianae Religionis tempe peregrinari jubet, et importuna aurare, et loci mutatione aegrotare. Hic igitur ut

¹⁹ &, que usualmente equivale a *et*. corrijo por *ut* para dar mejor sentido a la frase.

Q U I N T A M demonstrem, hos tuos versus proponam.

Ne di morte crudel punte saéta. Etc.

Volo strage, e rúina. Etc.

Machine glorióse. Etc.

Con frecce armonióse. Etc.

Primus habere syllabarum numerum convenientem non potest, nisi *saéta*; secundus nisi *rúina* trisyllabum sit: in tertio *glorióse* est tetrasyllabum; quo etiam modo usus est eadem voce Ruscellus in illo versu:

Assisa in alta, e gloriósa sede.

quem pag. 579.a dimetior: in quarto *armonióse* est pentasyllabum. Sed de hac syllabarum diaeresi, et duplici accentu plura a pag. 25 ad 33 reperies: nam apud politissimos Poetas duplicari Accentus in dictionibus multis invenies.

S E X T A M persuadebo facillime: nam omnia, quae Rhythmica docet, sunt vera, sunt realia, sunt naturalia: quoniam hunc versum,

Non perche'l vago Rosignuol concenti.

qui quidem libri primus est, habere ultimum Accentum in decima, consonare sexto, etc. certum est: at in hoc Virgilio

Arma virumque cano, Trojae qui primus ab oris.

syllabarum moduli, non a natura rei, sed a libera hominum hypothesi (vel, ut Juristae loqui solent, a fictione) dependet: nam duarum consonarum positio, quae reperitur in *arm, rumq* non habet a natura rei, quod syllabam precedentem producat (1) nam Comici interdum positionem non curant, et in Italia, ut alia multa omittam, dicunt *O'tranto*²⁰ (nomen est civitatis, cui

²⁰ Respeto la escritura exactamente como lo escribe, posiblemente porque la imprenta no tenía O mayúscula con acento.

Archiepiscopali dignitate antistat Illustrissimus D.D. Gabriel Santander, vir eruditissimus, et vigilantissimus, cujus doctrina in rebus arduis jumor, et amicitia honoror) sit etiam dicunt *Táranto* civitatem, cui Archiepiscopali dignitate Illustrissimus D.D. Thomas Sarria, vir doctissimisu praesidet. Hispanus etiam frequentissime repetit, *Amábanme, amábante, amábanle*. (2) nam in voce *arma*, illud *ma* non est necessario breve, quia in ablativo *parmâ* protrahitur: (3) nam in *virum*, illud *vi* non est necessario breve, quia in *vires* est longum: (4) nam in *cano*, illud *ca* non est necessario breve, quia in *cani* producitur: (5) nam in *Trojae*, vocalis ante *j*²¹ non est necessario producta, quia in *bijugus, trijugus, et quadrijugus* corripitur debet. (6) nam in *Primus*, illud *pri* non est necessario protractum, ut suadent voces *cómprimo, súprimo*, etc. (7) nam *us* in fine non est necessario breve, ut constat ex vocibus *salus, palus, virtus*, est. (8) nam *or* in voce *Oris*, non est necessario protractum, quia *or* corripitur in *mora*. Ergo, ut minimum tota syllabarum quantitas pendet a placito. Consulto dixi *ut minimum*, quoniam haec vocalium quantitas nunquam naturalis, saepe *secundum dici*; et, si *secundum dici* ipsa est ad placitum dicenda non est. Considera voce, *Lego*, et *Legas* a *Legare* aut a *Legere*. Voces *Lego*, et *Legas* habere dicunt *le* breve, si lectionem concernant; si legationem, longum: et tamen lingua nec abbreviat, nec protrahit, sed praeter naturam rei jubemur loqui. Magis exorbitant Prosodiae leges in vocibus, *Audierim*, et *Perierim*: in quibus primus *i* lingua producit (qui de hoc dubitet, sponte vult aure carere) et tamen contra naturam rei dicere jubemur illud *i* breve esse, *non quia sic licuit, sed quia sit placuit*. Stat igitur Metricam, quanta est, a libera suppositione dependere, et plerasque omnes vocalium quantitates aliquando ad placitum, sed plerumque esse *secundum dici*. Ad placitum quidem, cum producitur, v.g. syllaba, quia sic placuit: *secundum dici*, cum revera non producitur, sed sorte revera protrahitur, et tamen eandem brevem nominare jubemur.

²¹ *i*. La imprenta no tenía letra *j* cursiva y usan de ingenio. Aislada la suplen con la *i*, y en medio de palabra mezclan los tipos cursivos con la «j»: *Trojae, bijugus*, etc.

SEPTIMAM probaturus, illu Hymni versum produco,

Qui Paracletus diceris.

Jubent Graeci, ut *cle* sit longum, et *ra* acuatur. Sunt millenae voces huic similes. Sed, ubi in mundo lingua, quae huic possit obedire praecepto. Poetae multi Latini, quia noluerunt accentum mutare, corripuere penultimam (sunt obvia exempla) censuerunt²²; igitur in proparoxytonis penultimam produci non posse.

Sic volui (mi Cappone) tecum, qui supra caeteros es eruditus, Rhythmicas et Metricas exorbitantias, aut etiam totius Parnassi allucinationess perstringere. Tu considera: et vale.

EPISTOLA

Al muy ilustre y erudito Señor
D. Francisco Antonio Cappone

¿El número es anterior al acento o el acento al número. ¿Que deba decirse sobre la rima? ¿Es la rítmica primero que la métrica? ¿Cuándo la cantidad de las sílabas es fingida?

Encontrándose en Granada Navagero, alumno del Parnaso, trataba de persuadir a Juan Boscán para que compusiera y publicara versos según la rima y números que inspira el Apolo italiano; Boscán, reflexionando si acaso el consejo de Navagero fuera oportuno, confió la resolución a Garcilaso, cuyo juicio era la regla de las musas; como Laso lo aprobara, escribió aquellos versos que se cantan con aplauso en el baluarte de la fama. Él mismo dice en el Prólogo del Libro II: «He querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano». Aclara que Navagero se lo aconsejó y añade a continuación: «Mas esto non bastara, si Garcilasso con su jui-

²² Entre *censuerunt* e *igitur* el significado del texto pide un signo de puntuación.

cio, en la opinión del mundo tenido por regla cierta, non me confirmara»²³.

Amonestado con esta historia, ingeniosísimo y eruditísimo Cappone, aun cuando tuviera muchos Navageros que me indicaren la publicación de la *Rhythmica*, durante mi adolescencia y juventud escrita y, bajo el devenir del tiempo, adornada durante mis ocios, aun dudara si sería pueril el permitir que se propagaran estas ideas pueriles de un ingenio en ebullición. Por lo cual, prudente y cautamente te consulté (Garcilaso italiano, «cuyo juicio, en la opinión del mundo es tenido por regla cierta») rogándote que escondieras en las tinieblas las líneas que juzgases indignas de la luz. Mas no tan sólo las apruebas, sino que aun las honras con un soneto: vean, pues, libremente la luz y no teman los juicios maldicientes de los envidiosos puesto que han sido previamente defendidas por aquel juicio que el Parnaso todo toma como ley y regla. Utilizaré así tu dictamen como escudo de Palas²⁴ para proteger mis juicios — o acaso prejuicios — con tus números, acentos, rimas

²³ En la edición crítica de Martín de Riquer, A. Comas y J. Molas, T. I (Barcelona: Univ. de Barcelona, 1957), la dedicatoria a la Duquesa de Soma está en las pp. 87 a 91. De ella tomó literalmente la cita, que se encuentra en la p. 89: «Pues si tras esto escribo y hago imprimir lo que he escrito y he querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano, esto parece que es contradecir con las obras a las palabras... Porque estando un día en Granada con el Navagero, al qual por haver sido varón tan celebrado en nuestros días he querido aquí nombralle a vuestra señoría, tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo por qué no provava en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos authores de Italia, y no solamente me lo dixo assí livianamente, mas aún me rogó que lo hiziesse. Partíme pocos días después para mi casa, y con la largueza y soledad del camino discurriendo por diversas cosas, fuy a dar muchas vezes en lo que el Navagero me havia dicho. Y assí començé a tentar este género de verso, en el qual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. Pero después, pareciéndome quicá con el amor de las cosas proprias que esto començava a sucederme bien, fuy poco a poco metiéndome en ello. Mas esto non bastara a hazerme pasar muy adelante, si Garcilasso con su juicio, el qual no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda».

²⁴ El escudo invencible de la diosa Palas Atenas.

y tiempos; que si no alabanza, al menos consigan mis versos indulgencia, si acaso no consuenen a tiempo o no sean convenientes al tiempo «a un temporal tan proceloso, como hoy corre»²⁵. Y puesto que acabo justamente de mencionar estos cuatro númenes del Parnaso (número, acento, rima y tiempo) es manifiesto que hablaré sin trabas acerca de su preeminencia. Para decidir la cuestión, que más adelante se solucionará según la opinión común (pág. 41)²⁶, daré ahora un dictamen singular. Allí debía resolverse de esa manera, pues el que habla a muchos, debe de hablar como la multitud si no quiere sufrir las reprensiones e improperios de muchos. Pero ahora que hablo a uno solo (alumno de Apolo, gloria del Parnaso y delicia de las musas, cuyo juicio es norma para los poetas) me esforzaré en discurrir doctamente; y no me detendré aunque no logre otra cosa sino abrir una singular senda²⁷. Por lo tanto, para que en un simple golpe de vista entiendas toda mi mente, presento las siguientes tesis rítmicas, que con toda claridad demostraré en seguida.

PLÉYADES RÍTMICAS.

- I. Está fuera de lugar la doctrina que se trasmite en la escuela sobre el número, el acento, el ritmo y el tiempo.
- II. El acento es anterior al número y a la rima²⁸.

²⁵ *consonent tempori*. Juego de palabras: que sus versos estén en consonancia con el tiempo de la poesía pero también estén de acuerdo con el tiempo turbulento en que vivía Caramuel: «a un temporal tan proceloso, como hoy corre». No he podido encontrar la cita de ese verso.

consona, -as, -are a veces se aplica a la rima. Quint. «Consonant haec verba». «Estas palabras riman».

²⁶ El capítulo II tiene por título: «De accentu, et concentu». Trata minuciosamente los dos tópicos y ya se declara por la imposibilidad de distinguir los acentos en la pronunciación: «Putarem hos accentus (agudo, grave, circ.) non ad linguam sed ad stylum spectare tantummodo, nec unquam voce fuisse distinctos, sed calamo».

²⁷ Cf. nota 3.

²⁸ Caramuel establece un orden distinto cuando habla del origen de la poesía, véase Epístola Preliminar II, trad. en *La teoría poética*, p. 344: «La naturaleza comienza por lo más conocido y fácil, y así estos cuatro (número, cantidad, acento y rima) fueron descubiertos en ese mismo orden. En primer lugar,

- III. Todo aquello que los griegos y latinos con unánime consenso dicen y escriben sobre los acentos agudo, grave y circumflejo, son frivolidades.
- IV. El acento es un alargamiento de la sílaba sobre la cual recae, con la abreviación de la siguiente o las siguientes.
- V. A veces los ritmos piden que una sola palabra lleve dos acentos.
- VI. La rítmica en una ciencia natural; la métrica lo es virtual o moral.
- VII. Son imposibles de pronunciar las palabras proparoxítonas que tienen la penúltima larga, de las cuales hay una abundantísima colección en griego.

Filadelfo, rey de Egipto, se deleitaba sobremanera del ingenio y los escritos de siete filósofos coetáneos (Calímaco, Licofrón, Arato, Teócrito, Nicandro, Filico y Homero el Joven); y asegura Tzetzes, el intérprete de Licofrón, que por su número los llamaba Pléyade (véase Genebrardo *In Chronic.* pág. 284, al final)²⁹. Como me plació el nombre he asignado la misma pala-

no se podía desconocer el número de sílabas, y por ende los antiguos construyeron al principio versos tetrasílabos, pentasílabos, hexasílabos, etc.; pero como no todos fluían debidamente, establecieron la relación de los acentos, a fin de que los números se combinaran de acuerdo al oído. Por último, añadieron la rima, posterior al número y al acento; pues estos dos se encuentran en un solo verso, mientras que aquélla debe darse entre dos o más. La cantidad no difiere del acento, aun cuando se diga que afecta una sola vocal en los polisílabos, pues, como lo demuestro en la *Grammatica Audax*, el acento no es otra cosa que un cierto alargamiento de la letra vocal. Por lo demás, si la proporción de la cantidad afecta a cada una de las vocales, como acontece en los metros, entonces la forjaron ingenios eruditos y desocupados muchos años después de la invención y composición de los ritmos».

²⁹ *Diccionario de la RAE* s.v. «Pléyades: (Del lat. *Pleiades*, y éste del gr. *Pleiádes*; de *pleo*, navegar) n. p. f. pl. *Astron.* Cúmulo de estrellas muy notables en la constelación de Toro, a modo de mancha blanquecina o nube, entre las cuales se perciben a simple vista seis y a veces (según la fuerza visual del observador) siete estrellas principales». A lo cual se refiere el texto de Ovidio, *Fast.* Libro IV, 169-170: «Las Pléyades comenzarán a aliviar los hombros paternos; se dice que son siete, pero de ordinario se ven sólo seis». La atrevida perífrasis significa que empezarán a acostarse en el océano, pues son las hijas de Atlas, que sostiene la bóveda celeste. La tradición presenta como la primera Pléyade

bra a estas tesis. Dice Ovidio:

Pleiades incipient humeros relevare paternos
Quae septem dici, sex tamen esse solent.

Lo cual queda cortado a la medida para las tesis preceden-

un grupo de siete poetas del período alejandrino. La lista más usual incluye: Licofrón, Sositeo, Alejandro de Etolia, Sosifanes, Dionisiades y Homero de Bizancio. Hay dudas sobre el séptimo, pero Filico de Corcira es el mencionado más frecuentemente. Un estudio de esta Pléyade de poetas griegos según la crítica moderna viene en Albin Lesky, *A History of Greek Literature*, tr. James Willis and Cornelius de Heer (London: Methuen & Coltd, 1966), p. 743: «Philadelphus, the great patron of the Dyonisian arts... organized dramatic contest in Alexandria and attracted a circle of poets to his city from whom a Pleiad was selected after the model of the classical canons. The following names appear to be definitive. Alexander Aetolus, Lycophron of Chalcis, Homer of Byzantium, the son of the poetess Moero, Philicus of Corcira... and Sositheus, probably from the Troad. (Nota en el texto: Alexander and Sositheus are missing in Tzetzé's introduction to the Lycophron scholia in which a Pleiad of poets of various genres is given). Sosiphanes, Aeantiades, Dyonisiades, who wrote character-sketches of the comic poets, and Euphronius appear alternatively in various lists. In addition to these names there are another fifty from notices and inscriptions; we must not, of course, think that all of these are connected with Alexandria; a large number came from all over the Greek World».

La Lista que trasmite Caramuel a través de Gilberto Genebrard (polígrafo benedictino, 1537-1591) no es la pléyade trágica sino una combinación de poetas que vivieron en el período helenístico. He aquí un breve comentario sobre ellos:

Calímaco de Cirene (ca. 304-240 A.C.) El mayor de los poetas alejandrinos. Según Suidas, escribió más de 800 obras.

Licofrón. Gramático y poeta nacido ca. 320 A.C. Está incluido en la Pléyade.

Arato de Soli (ca. 315-240 A.C.). Poeta didáctico. Su obra más famosa es *Phaenomena*, un versificación del tratado en prosa de Eudoxo sobre astronomía.

Teócrito. Floreció ca. 280 A.C. Poeta Pastoral, nativo de Siracusa. Es el creador de la poesía bucólica en griego y a través de sus imitadores, también de la latina.

Nicandro de Colofón. Siglo segundo antes de Cristo. Médico, poeta y gramático. Escribió *Theriaca* que trata sobre las picaduras de serpientes y otros animales venenosos y sus remedios; *Alexipharmaca*, sobre toda clase de venenos y sus antídotos; *Heteroioumena* (Metamorphoses) que usó Ovidio; *Melissurgica* (sobre apicultura) y *Georgica*, que pudieran haber influido en Virgilio.

Filico o Filicio de Corcira, en griego **Kerkyra**, la moderna Corfú. Escribió 42 tragedias.

Homero de Bizancio. Poeta trágico del siglo tercero A.C.

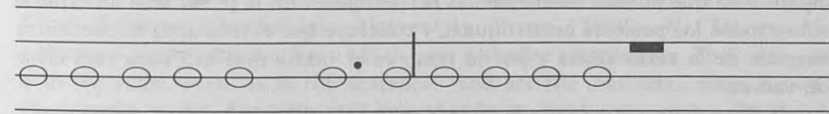
tes, ya que la primera permanece oculta hasta que no aparezcan las demás. Expliquémoslas brevemente.

SEGUNDA. Empecemos por ésta que podremos demostrar con toda claridad. Considérense estos seis versos:

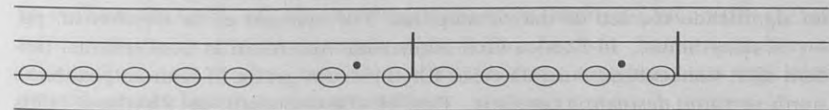
A las riquezas, que atesora América,
Al resplandor, que la región esférica,
a los dulces conceptos de Platón,
A las agudas gracias de Marón,
Con gran acierto Apolo contrapone
Los doctos rasgos, que escribió Cappone.

Estas líneas son iguales: así lo juzga el oído que las asocia a la clase que abarca los versos del soneto; y lo hace con un mandato absoluto, ya que el oído es el supremo tribunal del cual las musas esperan una definitiva e inapelable sentencia. ¿Cómo son iguales? La observación gramatical cuenta doce sílabas en los versos primero y segundo, once en el quinto y sexto y diez en el tercero y cuarto, cuando establece la aritmética que los números 10, 11 y 12 son diversos. Por lo mismo, antes de contarlos debe saberse algo de antemano; ¿pero qué? El lugar de último acento. La rítmica cuenta hasta el último acento, y, como hace caso omiso de las sílabas que le siguen, afirma que estos versos son decasílabos y sosteniéndose en el último acento iguala unos versos con otros. La música lo clarifica, como consta por las siguientes líneas:

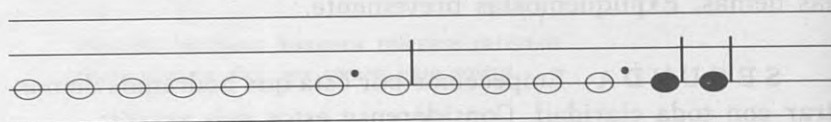
Verso oxítono (Ital. Acuto).



Verso paroxítono (Ital. Grave).



Verso Proparoxítono (Ital. Sdrucchiolo).



La sexta sílaba, que llamamos eje, casi siempre es sostenida como podrá verse en la página 567³⁰.

Tienes ante los ojos tres líneas armónicas ciertamente iguales aunque parezcan desiguales. Si numeras los caracteres la segunda tiene más que la primera y la segunda menos que la tercera. Si mides los tiempos son iguales, ya que la nota décima o permanece íntegra o de igual modo se disuelve en partes menores.

Por lo tanto, los versos que la gramática había llamado desiguales, son iguales entre los rítmicos. Como esta igualdad no puede reconocerse sin tener en cuenta el acento, queda en pie que el número depende del acento y le es posterior.

Dices que no es bien nombrar a este verso decasílabo, sino que debe llamarse hendecámetro. Respondo que para mí en la rítmica el metro se toma de la sílaba, y no se cuenta ninguna más allá del último acento.

La rima. Es posterior al acento y al número y se demuestra: éstos se encuentran en un solo verso pero aquélla en muchos, y lo uno siempre antecede a lo múltiple³¹.

³⁰ Estudia Caramuel la manera de hacer versos recurrentes, es decir aquellos en que pueden invertirse sus hemistiquios. En la p. 567 trae un estudio sobre todos los posibles hemistiquios, y concluye que el más apto se encuentra después de la sexta sílaba y por lo tanto es el «axis» más útil para esta clase de versos.

³¹ Para expresar en latín la rima, Caramuel utiliza la palabra «concentus», que viene de *cum* y *cano*, y significa conuento, acorde musical, concierto. Por otros textos no hay duda que la utilizada para significar la rima final de los versos, pues la palabra «rima» no tenía traducción directa y *rhythmus* tenía un significado técnico de mayor amplitud. Por ejemplo en la *Rhythmica*, pp. 4 y 5: «Rhythmus... In Poetica dicit Numerum, Accentum et Concentum... tandem dicit Concentum; maxima enim Rhythmorum gratia in **homoioteutismo** simili versuum desinentia consistit». Pág. 43: «De Concentu, sed Rhythmo: cujus

TERCERA. Declaro la tesis. Ciertamente los gramáticos pueden distinguir con la pluma el acento agudo, grave o circumflejo, pero no pueden hacerlo con la lengua. Escriben:

<i>In Nomin.</i>	Cándida
<i>In Ablat.</i>	Candidâ
<i>In Vocat.</i>	Cándide
<i>Averb.</i>	Candidè

Claramente percibimos con los ojos la diferencia, a veces útil para evitar equivocaciones; pero, como dije, no la percibimos con el oído.

species sunt Assonantia, Consonantia; Aequisonantia... Ab Accentu nascitur Concentus; si enim Accentus non esset, non posset Concentus inveniri. Accentus in unica voce invenitur, Conceptus autem inter plures; nam sic debet definiri et exponi. *Concentus est duarum vocum in accentu concordia*, nam si duae voces in omnibus vocalibus et consonantibus conveniant, si tamen accentu differant, Rhythmicam proportionem non habent, ut patet in nominibus *Pérdida*, subs. et *Perdida*, adject».

Johannes Henricus Alstedius, *Encyclopaedia* (Herbonae Nassobiorum, 1630), p. 523b, aplica a la palabra *rhythmus* el doble significado de ritmo y rima: «Denique *rhythmus poetarum* consistit vel tantum in certo numero syllabarum, vel etiam simul in **homoioteutismo**, i.e. simili desinentia clausurarum. Utrique competit definitio a nobis allata».

Nebrija en su *Vocabulario de romance en latín*, ed. de Gerald J. MacDonald (Madrid: Castalia, 1973) trae para «rima» o rimero «el único significado de *congeries*, montón o amontonamiento de algo». Quintiliano para expresar rima usa diversas expresiones como: «Vocum similis exitus; homoeoteuton; versuum clausulae inter se consonantes». *Demetrius On Style: The Greek Text of Demetrius «De Elocutione» Edited after the Paris Manuscript*, Intr. and Trans. by W. Rhys Roberts (Cambridge: University Press, 1902), N. 26, p. 83: «'Homoeoteuta' are members which have a similar termination. They may end with the same word, as in the sentence: 'You are the man who, when he was alive, spoke to his discredit, and now that he is dead write to his discredit': or they may end with the same syllable, as in the passage already quoted from the 'Panegyric' of Isocrates». Diómedes Gramático usa en latín *homoeoteuton* con el significado de reiteración de la misma desinencia. Luis Alonso Carballo en el *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo (Madrid: CSIC, 1958) II, 149 erróneamente la confunde con la aliteración, llamada **homoeoprophoron**: «Homo Taleuton se dize, quando muchas palabras començan con vna letra mesma, como: Temor te tienen tantos».

CUARTA. La aprendí de Felipe Melanchthon³², que transmitió la gramática de buena fe y la fe con mala gramática; pues mientras retoricaba sobre teología o la exposición de las páginas sagradas no se atuvo a los consilios y a los padres, sino que recurrió a su Prisciano. Manda que la gramática peregrine por el valle ameno de la religión cristiana pero la enferma con una importuna mutación de aire y de lugar.

QUINTA. Para demostrarla propondré estos versos tuyos:

Ne di morte crudel punte saéta, Etc.
Volo strage, e rúina. Etc.
Machine glorióse. Etc.
Con frece armonióse. Etc.

El primero no puede tener el número conveniente de sílabas si no es *saéta*; ni el segundo, a menos que *rúina* sea trisílabo; en el tercero *glorióse* es tetrasílabo y la misma palabra usó Ruscelli en aquel verso:

Assisa in alta, e gloriósa sede.

que mido en la página 579.a³³. En el cuarto, *armonióse* es pen-

³² *Rh.*, p. 5: «Quantitas, si unicam tantum vocalem in polysyllabis dicatur afficere, ab Accentu non differt: nam, ut in *Grammatica Audaci* demonstro, nihil est aliud Accentus, quam quaedam litterae vocalis productio». *Grammatica Audax* (Francoforti, apud J.G. Schönwetterum, 1651), III, 55.

Melanchthon, cuyo apellido original era Schwarzed (1497-1560), aparte de su papel junto a Lutero, fue un humanista que llevó amistad con Erasmo. Impulsó igualmente el sistema educativo alemán y es conocido como el preceptor de Alemania. Caramuel estuvo en favor de la paz con los países protestantes y escribió el libro *Sac. Rom. Imperii Pax variis olim consiliis agitata, nunc denuo medullis discussa...* (Frankfurt, 1648), lo cual le atrajo grandes ataques y no le agradó al Nuncio Apostólico Fabio Chigi, que en el tiempo que publicaba la *Rhythmica* era Papa con el nombre de Alejandro VII. A pesar de estas presiones, gusta de citar entre sus autoridades a escritores protestantes, como Johannes Henricus Alstedius, *Encyclopaedia* (Herbonae Nassobiorum, 1630), que será uno de sus autores favoritos en la epístola XXI.

³³ Después de considerar las diversas posibilidades, considera la diéresis

tasílabo. En las páginas 23 a 33 hallarás más sobre esta diéresis de las sílabas y doble acento y encontrarás que entre los más refinados poetas el acento se duplica en muchas de sus dicciones.

SEXTA. Lo probaré con mucha facilidad, pues lo que la rítmica enseña es verdadero, es real, es natural³⁴. Pues este verso:

Non perche'l vago Rosignuol concertí.

que es el primero del libro, ciertamente tiene el acento en la décima sílaba y rima con el sexto, etc. Pero este otro de Virgilio:

Arma virumque cano, Trojae, qui primus ab oris.

las medidas de las sílabas dependen no de la naturaleza de las cosas, sino de la libre suposición de los hombres (o, como suelen decir los juristas, de una ficción): pues la posición de las dos consonantes que se encuentran en *arm* y *rumq* no tiene según la naturaleza de la cosa por qué alargar la sílaba precedente;

1) pues los comediantes no se atienen a la posición y, omitiendo muchas otras cosas, en Italia dicen *O'tranto* (es el nombre de la ciudad donde el ilustrísimo D.D. Gabriel Santander preside la dignidad arzobispal, varón eruditísimo y vigilantísimo, a quien ayudo en arduos asuntos doctrinales y me honra con su amistad). Igualmente llaman *Tá'ranto* a la ciudad que preside en la sede arzobispal el ilustrísimo D.D. Tomás Sarria. También el español muy frecuentemente repite: *Amábanme, amábante, amábanle*;

en «gloriosa» y propone la escansión siguiente:

2 4 6 8 10 12

As si sa in alta e glo ri o sa sede

³⁴ En la Epístola II «natural» significa más bien espontáneo; véase la traducción en *La teoría poética*, p. 343: «La rítmica, al igual que las otras facultades y ciencias, se divide en natural y artificial: pues al principio los hombres, guiados por la naturaleza, modularon versos; posteriormente por medio de la reflexión, consideraron y limaron los versos compuestos espontáneamente».

2) pues en la voz *arma, ma* no es necesariamente breve, porque en el ablativo *parmâ* se alarga;

3) pues en *virum, vi* no es necesariamente breve, ya que en *vires* es largo;

4) pues en *cano, ca* no es necesariamente breve, porque en *cani* se pronuncia larga;

5) pues en *Trojae*, la vocal ante la *j* non está necesariamente alargada, ya que en *bijugus, trijugus* y *quadrijugus* debe abreviarse;

6) pues en *Primus, pri* no es necesariamente larga, como nos persuaden las palabras *cómprimo, súprimo*, etc.;

7) pues *us* al final no es necesariamente breve, como consta por las voces *salus, palus, virtus*, etc.;

8) pues *or* en la palabra *Oris* no es necesariamente alargado, porque *or* se abrevia en *mora*.

Por lo tanto, toda la cantidad de las sílabas depende cuando menos de la opinión. A propósito he dicho: «cuando menos», porque esta cantidad de las vocales nunca es natural, pero con frecuencia es según el decir; y si es según el decir entonces no puede afirmarse que sea según la opinión. Considera las voces *Lego* y *Legas*, de *Legare* o de *Legere*. Las voces *Lego* y *Legas* se dice que tienen *le* breve, si conciernen a la lectura, pero *le* larga si a la legación; aunque la lengua ni abrevia ni alarga, nos mandan no obstante hablar fuera de la naturaleza de las cosas. Las leyes de la prosodia se extravían más aun en las palabras *Audierim*, y *Perierim*: donde la lengua prolonga la *i* (quien lo dude, voluntariamente carece de oído) y sin embargo nos obligan contra la naturaleza a afirmar que la *i* es breve, no porque así fuera menester sino porque así les plugo.

Queda, pues, establecido que la métrica respecto a la cantidad depende de una libre suposición, y la mayoría de todas la cantidades de las vocales son a veces según la opinión, pero más frecuentemente según el decir. Según la opinión cuando así plugo; según el decir, cuando en realidad no se alarga, pero si acaso realmente se alargara, se nos obliga a llamarla breve.

SEPTIMA. Lo probaré con el verso del Himno:

Qui Paracletus diceris.

Mandan los griego que *cle* sea largo y se acentúe en *ra*. Hay miles de voces semejantes. Pero dónde hay en el mundo una lengua que pueda obedecer semejante precepto. Muchos poetas latinos, como no quisieron mudar el acento, decretaron abreviar la penúltima (hay ejemplos obvios). Entonces en las proparoxítonas no se puede alargar la penúltima.

De esta manera he querido, Cappone mío, tú que eres erudito sobre los demás, censurar las exageraciones métricas y rítmicas y también las alucinaciones de todo el Parnaso. Medítalo. Vale.

Muchas veces se ha dicho que la lengua es un instrumento de comunicación, pero también es un instrumento de poder. En este sentido, la lengua es un instrumento de poder que se utiliza para establecer relaciones de dominio y de subordinación. En este sentido, la lengua es un instrumento de poder que se utiliza para establecer relaciones de dominio y de subordinación.

De esta manera se puede decir que la lengua es un instrumento de poder que se utiliza para establecer relaciones de dominio y de subordinación. En este sentido, la lengua es un instrumento de poder que se utiliza para establecer relaciones de dominio y de subordinación.

Yale

depende de la cantidad de las sílabas. A propósito de dicho «caso» me parece oportuno recordar que las sílabas nunca se alargan, pero con frecuencia se alargan al decir y si es según el decir entonces no puede alargarse que sea según la opinión. Considera las voces *Legi* y *Legis*. De *Legis* o de *Legere*. Las voces *Legi* y *Legis* se dice que se alargan, si concierne a la lectura, pero la *Legi* si a la *Legis*, aunque la lengua ni abrevia ni alarga, no obstante hablar fuera de la naturaleza de las cosas. Las leyes de la poesía se elaboran más aun en las palabras *Audire* y *Poenam*, donde la lengua prolonga la *i* (quien lo duda voluntariamente corra de ojo) y sin embargo no obliga a prolongar la *i* es breve, no porque sea breve, sino porque se prolonga en la *i*.

Queda, pues, establecido que la métrica respecto a la cantidad depende de una libre disposición, y la mayoría de todas las cantidades de las vocales son a veces según la opinión, pero más frecuentemente según el decir, según la opinión cuando se prolonga según el decir, cuando se prolonga no se alarga, pero si caso realmente se alargara, se nos obliga a llamarla breve.

SEPTIMA. Lo proferé con el verso del Himno

Quintus Horatius Flaccus

Il tema generale del nostro convegno, mi offre un quadro eccellente per fare il punto sulle ricerche che ho condotto in questi cinque o sei presentati successivamente in questo numero di Osservazioni che possono mettere in luce alcuni aspetti essenziali di una figura retorica molto in voga nel XVII secolo e che è stata, a mio avviso, l'apostrofe.

WOLFGANG LEINER

L'APOSTROFE AD UN DESTINATARIO FITTIZIO. SULL'USO DI UN ARTIFICIO RETORICO NEGLI AUTORI DEL XVII SECOLO

«...car chacun sçait que la Gaule mère des Arts et des Sciences, a tousiours esté la source de toutes les escolles des autres nations, et l'ancienne fiction de l'Hercule Gaulois témoigne que ce n'est pas d'aujourd'huy que les François sont estimez pour l'éloquence et pour estre experts en l'industrie de persuader et de bien dire...»

Il mio interesse per la storia di questa singolare figura retorica è stato risvegliato da una considerazione di Frédéric Deloffre il quale mette in dubbio che un autore classico come Guilleragues possa aver avuto l'idea barocca di aprire le sue *Lettres portugaises* con un'apostrofe non indirizzata ad una persona, ma ad un sentimento personificato¹. Era questo un procedimento riservato solo agli scrittori stranieri, e che gli autori francesi non avevano utilizzato affatto nella seconda metà del Seicento?

¹ Fr. Deloffre, «A propos des *Lettres portugaises*», in *Romanische Forschungen*, Bd. 77 (1965), pp. 351-352. Tra le quattro ragioni «fondamentali per rifiutare l'interpretazione di *mon amour* come l'amore di Mariane» Fr. Deloffre citava una «questione di gusto»:

La seconda è una questione di gusto o di buon gusto. Guilleragues avrebbe cominciato l'opera più appassionata, la più «naïve», come spesso si disse all'epoca, con un *conceito* così «barocco»?

Il tema generale del nostro convegno* mi offre un quadro eccellente per fare il punto sulle ricerche che ho condotto in questo campo e per presentare succintamente un certo numero di osservazioni che possano mettere in luce alcuni aspetti essenziali di una figura retorica molto in voga nel XVII secolo e che, d'altronde, sarà utilizzata fino ai giorni nostri.

Cominciamo con una definizione che ci riconduce ai dizionari ed ai manuali di retorica, i quali molto spesso costituiscono le fonti a cui attingono i lessicografi. *Il Petit Larousse* sotto la voce *Apostrofe* ci offre la seguente indicazione:

APOSTROFE s.f. (gr. *apostrophé*, azione del distogliersi). Figura retorica con la quale ci si rivolge direttamente a persone o a cose personificate. Fam. Interpellanza brusca e poco cortese².

È proprio il significato che generalmente diamo al termine in questione e che il titolo della famosa trasmissione televisiva francese *Apostrophes* sembra confermare. L'apostrofe sarebbe dunque un'istanza, un'interpellanza, una sorta di appello lanciato ad una persona o a un oggetto al quale chi parla indirizza il proprio discorso al fine di ottenere una risposta.

Ma come allora spiegare il senso del messaggio messo discretamente tra parentesi: «gr. *apostrophé*: azione del distogliersi»? Come apostrofe qualcuno distogliendosi da Lui? Quale legame stabilire tra questo «*détournement*» apparentemente etimologico e il valore semantico che ci offre il *Petit Larousse*? È Paul Robert a metterci sulla strada giusta:

APOSTROFE s.f. (lat. *apostropha*, gr. *apostrophé*; *Stephein*, volgere; propriamente azione con la quale l'oratore si distoglie dal giudice per inter-

* La versione originale di questo testo è stata presentata a Colonia al Convegno internazionale di Letteratura francese «Le langage littéraire au XVII^e siècle: de la rhétorique à la littérature» nel novembre 1988, in occasione del sesto centenario della fondazione dell'Università, e sarà pubblicata negli atti del convegno (N.d.T.).

² Le voci dei dizionari moderni così come le citazioni di critici contemporanei sono state tradotte in italiano; abbiamo invece lasciato nella lingua originale i testi del Seicento (N.d.T.).

pellare l'avversario). Figura retorica con la quale l'oratore si distoglie dal giudice per interpellare l'avversario). Figura retorica con la quale un oratore interPELLA all'improvviso una persona o anche una cosa che egli personifica³.

È dunque l'oratore che si distoglie dal giudice per interpellare l'avversario. L'oratore, in tali circostanze una persona che sostenga una causa dinanzi ad un giudice, il quale poco dopo dovrà emettere un verdetto, si distoglie bruscamente da colui al quale aveva rivolto il suo discorso per apostrofare il proprio avversario.

Dopo questa incursione nel campo della retorica deliberativa per l'origine etimologica del termine *apostrofe*, Paul Robert chiude la parentesi e ci propone una definizione piuttosto generica che riprende quasi parola per parola quella dell'edizione del 1932 del *Dictionnaire de l'Académie*⁴.

Bisogna risalire alla sesta edizione del *Dictionnaire de l'Académie* (1923) per trovare una definizione molto più chiara. L'apostrofe è qui presentata come una

Figura della retorica con la quale si rivolge momentaneamente la parola a cose o a persone a cui non si rivolge l'insieme del discorso. Dunque, le frasi «E voi prodi francesi, che siete periti in questo conflitto memorabile, etc.», «Orribili deserti, confidenti delle mie pene...» sono delle apostrofi⁵.

Ciò che è qui specificato rispetto alle definizioni del *Dictionnaire de l'Académie* del 1932, del Robert e del *Petit Larousse* è che la parola *apostrofe* significa il gesto con il quale l'oratore

³ *Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française*.

⁴ *Apostrofe* s.f. t. della retorica: «Figura retorica con la quale un oratore interPELLA bruscamente sia dei personaggi morti, assenti o presenti, sia anche delle cose che egli personifica».

«Demostene ha fatto un'apostrofe ammirevole ai morti di Cheronea nel suo discorso sulla Corona: L'apostrofe di Bossuet ad Algeri è uno dei più bei passi dell'orazione funebre di Maria Teresa». (*Dictionnaire de l'Académie*, Larousse, Paris 1932).

⁵ *Dictionnaire de l'Académie*, Firmin Didot Freres, 1823.

si rivolge a cose o persone alle quali non si rivolge l'insieme del suo discorso. Con una diversione improvvisa, si sposta, come afferma Fontanier, da un oggetto «per rivolgersi ad un altro oggetto, naturale o soprannaturale, assente o presente, vivo o morto, animato o inanimato, reale o astratto, oppure per rivolgersi a se stesso»⁶. Quando un «oratore interrompe il discorso che teneva ad un uditorio o ad un determinato pubblico per rivolgersi direttamente e nominalmente ad un altro destinatario ricorre alla figura dell'apostrofe»⁷.

Questo ritorno ai dizionari più antichi ci permette di risolvere l'apparente contraddizione tra il senso etimologico del termine apostrofe e il suo attuale valore semantico. L'apostrofe all'origine è una «figura con la quale l'oratore, nel bel mezzo del proprio discorso, si distoglie dal pubblico per rivolgersi a qualche persona o oggetto particolare»⁸. Ed è questo il significato che prevale nel Seicento. Paul-Louis Courier (1772-1825) ha riassunto questo concetto in una definizione ironica che riflette l'atteggiamento della sua generazione nei confronti della retorica:

L'apostrofe è, come è noto, una figura per mezzo della quale si è trovato il segreto di parlare alle persone che non sono presenti, di stabilire una conversazione con tutta la natura, di interrogare da lontano i vivi e i morti⁹.

Paul-Louis Courier ripete in modo ironico quello che gli autori delle «Rhétoriques françaises» del XVII secolo avevano detto molto prima di lui nel pieno rispetto dell'*Art de parler*: con que-

⁶ *Le manuel classique pour l'étude des Tropes* di Pierre Fontanier ha conosciuto dal 1821 al 1830 quattro edizioni. *Le volume des Figures autres que tropes* fu pubblicato nel 1827. Noi citiamo dall'edizione delle *Figures du discours* edita da Flammarion nel 1977 con un'introduzione di Gérard Genette.

⁷ *Dictionnaire de l'Elocution française*, Paris 1802.

⁸ H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris 1981 (3^a ediz.), p. 123.

⁹ P.L. Courier, *Oeuvres*, pp. 40-41. Passo citato nel *Dictionnaire* di Paul Robert sotto la voce «Apostrophe».

sta ingegnosa figura «on parle non seulement aux personnes absentes... mais encore aux choses inanimées...»¹⁰.

Diversamente da questi autori i quali per apostrofe non indicano altro che questa ingegnosa figura di pensiero o di passione, Pierre Richelet allarga notevolmente il campo semantico della parola. L'apostrofe, per lui, non è più solo la figura con la quale l'oratore, nel bel mezzo del discorso, si distoglie dal pubblico per rivolgersi ad una persona o ad un oggetto particolare. L'apostrofe, afferma, è la «Figure par laquelle on s'adresse à quelqu'un»¹¹. Siamo già alla definizione che proporrà nel 1971 l'autore della voce *Apostrophe* del *Grand Larousse de la langue française*:

L'APOSTROFE è quell'atteggiamento verbale con il quale si designa un essere come il destinatario di un messaggio linguistico...¹².

Prenez un siège, Prince, et vous, Infant, sortez!

(Rotrou, *Venceslas*, I,1)

Tout beau! Charmante nuit; daignez vous arrêter.

(Molière, *Amphitryon*, prologo)

Antoine Furetière invece stabilisce una netta differenza tra le due categorie di destinatari, gli ascoltatori reali ed i destinatari fittizi: «figure de rhétorique par laquelle l'orateur extraordinairement ému, et se tournant de tous côtes, ou se prenant à toutes choses, adresse la parole à ses auditeurs, ou aux Dieux, ou à d'illustres morts, ou même à des tombeaux, à des rochers, etc.»¹³.

È su questa seconda variante semantica dell'apostrofe, la sola che, secondo Gérard Genette, «merita (...) il nome di figura» poiché si rivela all'analisi fittizia ed artificiale¹⁴, che preferirei

¹⁰ L. de Templeri, la *Rhétorique française*, Paris 1698, p. 231.

¹¹ P. Richelet, *Dictionnaire Français*, 1680.

¹² Vol. I, Paris, 1971, pp. 200-201.

¹³ *Dictionnaire Universel*, Paris 1690.

¹⁴ «I moti del pensiero quali la deliberazione, la concessione, l'interrogazione, l'apostrofe, l'augurio, la minaccia, etc., non meritano il nome di figure

soffermarmi. A questa figura di passione così frequente nei testi letterari del Seicento non è mai stato dedicato uno studio specifico. Eppure senza dubbio essa lo meriterebbe, dal momento che una ricerca del genere potrebbe proiettare una luce nuova sui testi in cui tale figura compare e contribuirebbe certamente a chiarire i sentimenti segreti dei personaggi che vi hanno fatto ricorso.

La frequenza di questa apostrofe nella letteratura del XVII secolo è dovuta a molteplici ragioni: è una figura retorica che consente a chi parla di esprimere il turbamento, l'inquietudine, la passione che agitano il proprio animo e di comunicarli a coloro che sono i testimoni di tali effusioni: lettori, spettatori o ascoltatori. Si tratta della ragion d'essere delle figure retoriche, ci dice Bernard Lamy, esse «éclaircissent les vérités obscures et rendent l'esprit attentif»¹⁵.

Esiste un'altra ragione: l'indiscussa autorità che la venerabile retorica possiede nei confronti degli scrittori, la quale costituisce con la grammatica e la dialettica una delle discipline del *Trivium*¹⁶. E la retorica raccomandava l'uso dell'apostrofe

se non quando si rivelano all'analisi fittizie ed artificiali». «Introduction» p. 11 a P. Fontainer, *Les Figures du discours*, Paris 1977.

¹⁵ *La Rhétorique ou l'Art de parler*, Paris, 1680 (3^a ediz.). È il titolo del 12° capitolo del libro II.

¹⁶ Sono numerosi gli scrittori ed i teorici francesi che nel XVI e XVII secolo invitano i lettori a studiare le figure retoriche in modo da poter forgiarsi un proprio strumento capace di esercitare, secondo la formulazione di Guillaume du Vair, un potere supremo, in grado di volgere e flettere la volontà degli uomini al fine di costringerla a seguire i propri intenti.

- 1) «Quant aux figures des sentences et des motz, et toutes les autres parties de l'éloquution, les lieux de commisération, de joye, de tristesse, d'ire, d'admiration, et toutes autres commotions de l'ame: je n'en parle point après si grand nombre d'excellens phylosophes et orateurs qui en ont traicté, que je veux avoir été bien leuz et releuz de notre poète, premier qu'il entreprenne quelque hault et excellent ouvrage».

J. Du Bellay, *Deffense et Illustration de la langue française*. (Ed. H. Charnard, Paris 1948: 159s).

- 2) «Toute la force & l'excellence de l'éloquence, consiste de vray au mouvement des passions: par une forte malice, elle exerce son souverain empire, tourne et fléchit les volontez des hommes, & les fait servir

come mezzo capace di esprimere una grande agitazione interiore. Tale procedimento, alquanto inusuale, di interpellare un compagno immaginario riflette in effetti un grado di agitazione notevole: poiché «non è la riflessione, né il semplice pensiero, né una qualsiasi idea» che dà luogo all'apostrofe, ma «il sentimento e (...) la passione eccitata al punto da scoppiare e spandersi all'esterno come da sé stessa»¹⁷.

Dunque l'apostrofe possiede un valore espressivo non comune, e ciò spiega la sua frequenza nei testi letterari. Le apostrofi, nei generi letterari fortemente caratterizzati da un pensiero razionale, nei testi filosofici, nelle massime, come pure nelle opere di epica o di narrativa in cui la voce narrante racconta con distacco la vita dei personaggi sono molto più rare che nei testi in cui le vive emozioni e lo slancio spontaneo di un animo profondamente scosso sono espressi direttamente da coloro che provano tali sentimenti senza dover passare attraverso il ridimensionamento di un filtro razionale: testi poetici, lettere, soprattutto le lettere d'amore¹⁸, monologhi teatrali.

I monologhi si prestano meglio di qualunque altra categoria di testi all'uso dell'apostrofe. Chi parla, essendo solo, senza un testimone la cui presenza lo obbligherebbe a sottomettere il suo discorso al controllo della ragione, può dare libero sfogo

à ses desseins. Car la passion s'estant conceue en notre coeur, se forme incontinent en nostre coeur, se forme incontinent en nostre parole, & par nostre parole, sortant de nous entre en autrui, & y donne semblable impassion, que nous avons nous mesmes par une subtile & vive contagion».

(De l'Eloquence française, p. 519).

In G. du Vair, *Oeuvres. Comprises en cinq parties*, Dernière édition, revue et corrigée, Hildesheim/New York, Georg Olms Verlag, 1973. (Imprimé sur l'Édition de Rouen 1614).

¹⁷ P. Fontanier nel passo dedicato all'*Apostrophe*, p. 372, *Les Figures du discours*, cit.

¹⁸ R. Barthes nei *Fragments d'un discours amoureux* (Paris 1977) parla dell'«incertezza dei segni» che l'innamorato non smette di «dis-correre» nella sua testa e che provocano in lui «una febbre del linguaggio», «una successione di ragioni, interpretazioni, allocuzioni». Allocuzioni, si potrebbe aggiungere, nelle quali le apostrofi, all'inizio o nel mezzo del discorso, svolgono un ruolo importante (pp. 7, 191, 253).

ai propri sentimenti ed alle forze irrazionali che lo agitano:

Niente è più adatto ad esprimere le grandi passioni dell'apostrofe rivolta ad oggetti inanimati: ecco perché ce ne serviamo nell'alta eloquenza, in cui si ha spesso bisogno di figure ardite e di espressioni straordinarie per commuovere, e nelle opere in versi che sono sostenute dalla rapidità dei movimenti e dalla forza del pathos¹⁹.

Ai testi lirici, ai monologhi ed alle lettere si aggiungono i discorsi a carattere devoto, che si sottraggono ampiamente al dominio della ragione, soprattutto quando i loro autori fanno appello alle forze irrazionali dell'animo. Jean-Pierre Camus e Bossuet, alle due estremità del secolo, manifestano e rendono celebre questa tendenza. In una delle sue novelle intitolata *Divertissement historique. L'artificieuse vengeance*²⁰ J.P. Camus, dopo aver raccontato la pia morte di una giovane donna, rivolge un'apostrofe all'«âme heureuse et purifiée par la mortification intérieure et extérieure» della defunta. Grazie a questa figura di passione egli esprime tutta la sua commossa ammirazione nei confronti di questo felice esempio. L'apostrofe afferma così la sua esistenza e la sua presenza attiva aldilà della morte.

Bossuet, del quale sono celebri alcune apostrofi — alla morte oppure alle parole devote pronunciate un tempo da una principessa ora morta — sa attribuire alle sue prediche proprio grazie all'artificio delle figure retoriche, una straordinaria carica emotiva. Nell'orazione funebre di Henriette d'Angleterre, pronunciata il 21 agosto 1670, Bossuet esclama: «Hélas! Nous ne pouvons arrêter un moment les yeux sur la gloire de la Princesse, sans que la mort ne s'y mêle aussitôt pour tout offusquer de son ombre. O mort, éloigne-toi de notre pensée et laisse-nous tromper pour un peu de temps la violence de nostre douleur, par le souvenir de notre joie!»²¹.

¹⁹ *Dictionnaire de l'élocution française*, Nouv. édition, revue et corrigée, Paris 1802, p. 129.

²⁰ J.P. Camus, *Trente Nouvelles choisies et présentées par René Fauret* (Textes et Documents de la Renaissance. Dir. André Stegmann). Paris 1977, p. 201 ss.

²¹ Bossuet, *Oraisons funèbres*, Texte établi, avec introduction, notices, notes, glossaire et relevé des variantes par Jacques Truchet, Paris, Garnier Frères,

Anche nell'orazione funebre di Luigi XIV, pronunciata da Massillon il 2 settembre 1715 nella Sainte Chapelle di Parigi, figurano delle belle apostrofi. Eccone un esempio efficace:

O fléau de Dieu! O guerre! cessez-vous enfin de ravager l'héritage de Jésus Christ! O gloire du seigneur! levé depuis longtemps sur les peuples et sur les Nations ne vous reposerez-vous pas encore? O mucro domini! usquequo non quiesces? Vos vengeances, ô mon Dieu! ne sont-elles pas encore accomplies?²².

Tali appelli ad interlocutori fittizi ci appaiono perfettamente artificiali poiché sappiamo che sono stati concepiti da scrittori che hanno attribuito ad essi un ruolo preciso nel quadro di una strategia narrativa o drammatica predeterminata. Questo è senza dubbio esatto, ma non bisogna perdere di vista che le situazioni immaginate dai poeti, drammaturghi o epistolografi si ispirano naturalmente a situazioni realmente vissute o che possono accadere a qualsiasi essere vivente. Così, Pierre Corneille non si stanca di mettere in relazione i suoi eroi e le sue eroine con degli interlocutori non comuni e completamente impossibilitati a rispondere all'onore che viene loro fatto. Il monologo di Don Diègue abbondantemente ornato di apostrofi è a buon diritto celebre. Il padre di Rodrigue interpella il glorioso strumento delle sue imprese:

Fer... passe pour me venger en de meilleures mains²³.

res, 1961, p. 165. Ecco il passo in cui Bossuet interpella le «paroles»:

O paroles qu'on voyait sortir de l'abondance d'un coeur qui se sent au-dessus de tout, paroles que la mort présente, et Dieu plus présent encore, ont consacrées, sincère production d'une âme qui, tenant au ciel, ne doit plus rien à la terre que la vérité, vous vivrez éternellement dans la mémoire des hommes, mais surtout vous vivrez éternellement dans le coeur de ce grand prince.

²² Citato da Francis Assaf nel suo studio «Réactions littéraires à la mort de Louis XIV: les Oraisons funèbres en français», in *Ouverture et Dialogue. Mélanges offerts à Wolfgang Leiner*, édité par Ulrich Döring, Antiopy Lyroudias, Rainer Zaiser, Gunter Narr-Verlag, Tübingen 1988.

²³ *Le Cid*, vv. 253-258.

L'Infante aprirà il suo grande monologo (V, 2) con tre apostrofi di cui una all'amore:

T'écouterai-je encor, *respect de ma naissance*,
 Qui fais un crime de mes feux?
 T'écouterai-je, *amour*, dont la douce puissance
 Contre ce fier tyran fait révolter mes vœux?
 Pauvre princesse, auquel des deux
 Dois-tu prêter obéissance?
Rodrigue, ta valeur te rend digne de moi;
 Mais pour être vaillant, tu n'es pas fils de roi.

Polyeucte in un monologo del quarto atto della tragedia che porta il suo nome apostroferà di volta in volta le «flatteuses voluptés», gli «honteux attachements», gli «honneurs», i «plaisirs», «le monde», le «saintes douceurs du ciel» ed il «feu divin».

Lungo il corso di tutta la sua attività teatrale Corneille si servirà di questo procedimento estremamente significativo ed efficace. Amore, mitico personaggio che figura in *Psyché*, rappresentata nel 1670, interpella la morte:

O mort, devais-tu prendre un dard si criminel,
 Et sans aucun respect pour mon être éternel
 Attenter à ma propre vie?²⁴

Per ragioni di spazio non posso dilungarmi sull'uso assai frequente che Corneille fa di questa figura retorica. Per la medesima ragione non potrò soffermarmi su altri drammaturghi. Consideriamo semplicemente che tutti utilizzano abbondantemente questo artificio retorico. Che gli autori di lettere d'amore si rivolgano alla forza misteriosa che li anima, non ci stupisce. Come la *Psyché* del racconto in versi di La Fontaine²⁵, coloro che sono innamorati parlano volentieri da soli: «Ainsi (...) usent

²⁴ *Psyché*, Atto V, scena 4^a, vv. 1843-1845.

²⁵ *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, 1669, in *Oeuvres Complètes* (L'Intégrale) Présentation et notes de Jean Marmier, Paris, Editions du Seuil, p. 416.

les amants / Dans les vers et dans les romans». Ed essi si rivolgono a qualunque tipo di interlocutore fittizio. I testi di quel grande poeta classico che è La Fontaine ci consentono di formare un'intera lista di curiosi destinatari ai quali si rivolgono i cuori innamorati.

Si lamentano con le rupi e interrogano gli antri selvaggi. Dopo gli alberi si rivolgono all'acqua:

Ruisseaux, enseignez-moi l'objet de mon amour;
 Guidez vers lui mes pas, vous dont l'onde est si pure!

L'idea che spesso ci facciamo dell'indole razionale degli autori francesi, a quanto pare, non tiene in debito conto la simpatia di tali scrittori per l'apostrofe.

Jean-Pierre Camus, lo abbiamo visto, apostrofa un destinatario veramente strano: «O faim d'avoir et de se venger de quoi ne t'avises-tu?»²⁶. Ecco una figura davvero barocca, di quelle che non si incontreranno più nella grande produzione letteraria della seconda metà del secolo; anche se di apostrofi indirizzate a destinatari fittizi meno eccentrici ve ne sono numerosissime. E questa tendenza all'uso dell'apostrofe non scompare certamente alle soglie del XVIII secolo, né alla fine del regno di Luigi XIV. I personaggi di Voltaire non hanno perso il gusto dell'uso di una figura retorica che ha ampiamente dimostrato la sua efficacia. Enrico IV apostrofa dei morti: Guerchy e Laverdin²⁷; Oedipe in un monologo interpella la «Misérable vertu»:

Toi par qui j'ai réglé des jours que je déteste (...) ²⁸

²⁶ *Divertissement historique*, cit. p. 201.

²⁷ «O combien de héros indignement périrent!
 Renel et Pardaillan, chez les morts descendirent;
 Et vous, brave Guerchy, vous, sage Lavardin,
 Digne de plus de vie et d'un autre destin.

(*La Henriade*, ed. crit. par O.R. Taylor)

In *The complete works of Voltaire*, Institut et Musée Voltaire, Les Délices, Genève 1970, p. 405.

²⁸ *Oedipe*, V, 4.

Quasi altrettanto numerose degli autori che si servono di tale figura sono le varianti di apostrofe che ci sono proposte: il *Lignon* che Honoré d'Urfé innalza al rango di interlocutore sta accanto ad *Alger* che Bossuet interpella nell'orazione funebre di Maria Teresa d'Austria²⁹. Nella lunghissima tirata che indirizza ai suoi «enfants», Pharnace e Xipharès, Mithridate rivolge un'apostrofe a Roma:

Tes plus grands ennemis, Rome, sont à tes portes³⁰.

Paul Scarron si rivolge ad un destinatario molto diverso: apostrofa «Chienne Dame Guillemette» e le rivolge lo sguardo distogliendosi dai lettori ai quali riserva le sue poesie burlesche³¹.

Pauline, alla maniera di tanti altri personaggi letterari apostrofa un astratto concetto personificato cui si rivolge usando la seconda persona:

Douce tranquillité, que je n'ose espérer
Que ton divin rayon tarde à les éclairer³².

L'apostrofe, questa ingegnosa figura retorica, che sa eccitare così bene le passioni dell'animo, e che sa variare così piacevolmente il discorso è, a quanto pare, molto apprezzata. In una *Rhétorique française* «très propre aux gens qui veulent apprendre à parler, et écrire avec politesse», Leven de Templeri la presenta molto calorosamente alla sua allieva immaginaria, Madonte³³. In effetti l'apostrofe è una figura retorica dal passato prestigioso. Gli oratori romani così come gli autori classici latini vi avevano già fatto ricorso per poter rivolgersi alle persone assenti ed alle cose inanimate: «Horace a adressé une ode à sa Lyre, et une autre au vaisseau qui portait Virgile en Atti-

²⁹ Orazione funebre di Maria-Teresa d'Austria pronunciata il 1° settembre 1683.

³⁰ Racine, *Mithridate*, v. 820.

³¹ *La Suite des Oeuvres burlesques de Mr. Scarron*, Paris 1644.

³² *Polyeucte*, III, 1, vv. 723-724.

³³ Cit. p. 233.

que. Pétrarque dans un sonnet s'est adressé à un gant de sa chère Laure..». Per Leven de Templeri l'apostrofe può essere indirizzata agli uccelli come ai sospiri³⁴ o, al limite, all'apostrofe stessa: «il n'y a rien dans le monde à quoi l'on ne puisse parler par cette figure; jusques-là que je puis apostropher icy l'apostrope même et lui dire:

Vous qui parlez à tout, parlez donc à Madonte
Et de l'entretenir n'avez aucune honte
Puisque d'un tel honneur, les Rois seraient jaloux
Mais à la divertir vous devez vous réduire
Elle est plus savante que vous
Ne vous piquez pas de l'instruire³⁵.

Non si tratta certo di una formula di cortesia: Madonte, di fatto sa servirsi dell'apostrofe: «Si je vous rapporte ces exemples, dice Leven de Templeri alla sua allieva, ce n'est que pour votre plaisir, et non pour votre instruction; car combien de fois vous êtes vous servi de l'apostrophe, lorsque vous adressant à l'amour, vous l'avez défié de vous faire jamais sentir ses atteintes?»³⁶.

A quanto pare Madonte e Mariane provengono dalla stessa

³⁴ *Ibidem*:

«Petits oiseaux, habitants des forêts.
Vous changeriez vos chants en de tristes regrets.
Et plaindriez ma douleur, si vous l'aviez sentie
éplotez mon funeste sort,
Iris, la belle Iris de ces lieux est partie
Et sachez qu'autrefois si je craignois la mort
Dans l'état où je suis je ne crains que la vie».

È con l'apostrofe che un famoso poeta si è rivolto ai suoi sospiri:

«Taisez-vous, mes soupirs, témoins audacieux
De mes flammes secrètes:
Vous ne savez ce que vous faites
Vous perdez le respect; laissez parler mes jeux
Ils sont plus discrets que vous n'êtes».

³⁵ *Ibidem*, p. 234.

³⁶ *Ibidem*.

scuola dell'Infante del *Cid*³⁷. Così, inserite nel contesto della pratica letteraria del XVII secolo, le apostrofi che queste donne disperate lanciano affannosamente all'amore non manifestano più quel carattere inopportuno o eccessivo che può ravvisare chi le considera come dei fenomeni staccati della cultura retorica dell'epoca. Individuare nella presenza di tali figure un marchio barocco oppure un'etichetta della cultura spagnola significa disconoscere l'importanza attribuita nel corso di tutto un secolo ai precetti della retorica.

Mi pare che bisognasse essere decisamente «moderni» per criticare negli anni 60/70 l'uso di una figura così squisitamente classica. Infatti Bouhours, ne *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, pubblicata nel 1687, si erge contro la pratica dell'apostrofe che Tancredi «fait dans le fort de sa deuleur» nella *Gerusalemme Liberata* (1580). E si fa domanda se non è piuttosto il caso di vedere in tale uso un'esercitazione arguta. Non è forse «trop ingénieux pour un affligé» il ricorso ad un artificio del genere? Il giudizio del Père Bouhours è categorico «pour les apostrophes à sa main (la mano di Tancredi) et à ses yeux». «Elles me sont insupportables tant elles me paroissent badines», fa costatare al suo portavoce³⁸. Ma quello che Eudoxe non dice è che queste sciocche figure retoriche (questo è in sostanza il significato di «badines») utilizzate dal Tasso oppure dai «Panégyristes des Rois d'Espagne» sono frequenti nelle opere degli scrittori francesi e contemporanei nel Père Bouhours. Georges de Scudéry in *La mort de César*, del 1636, non esita a ricorrere ad una di queste apostrofi di provenienza italiana: uno dei personaggi, Brutus, interPELLA i suoi stessi occhi.

D'altra parte basterebbe passare in rassegna i testi pubblicati negli anni in cui appare il capolavoro di Guilleragues per capire che non si può considerare l'uso dell'apostrofe come l'effetto di una violenza barocca, spagnola o italiana, praticata ai

³⁷ Vedi supra.

³⁸ Citaz. da una ristampa anastatica della seconda edizione 1688 pubblicata da Georg Olms Verlag, Hildesheim/New York 1974, p. 409 ss. Il Père Bouhours visse dal 1628 al 1702; Georges de Scudéry nacque nel 1601 e morì nel 1667.

danni degli scrittori francesi. Essi utilizzano questo procedimento stilistico di loro spontanea volontà ed in piena coscienza. La presenza di un'apostrofe non è quindi il segno di un prodotto letterario scadente. Tutti questi autori hanno fatto ricorso a tale pratica che veniva loro raccomandata dai manuali di retorica e che riveste una funzione stilistica ben precisa. Da *la Thébaïde* a *Britannicus* Racine cosparge di molte apostrofi³⁹ i discorsi dei suoi personaggi. La Fontaine in *Les amours de Psyché et de Cupidon*, apparso nel 1669 ce ne offre un ricco «bouquet» in cui non mancano gli uccelli, né i ruscelli, dove un tenero prato sta accanto ad una fonte, agli alberi e alle rocce, e dove le apostrofi agli aranci ed ai gelsomini si alternano alle parole rivolte alla luna, a Febo, alla dolce luce oppure ad un esecrabile lume⁴⁰.

Accanto a tale profusione di esempi i testi di Pierre Corneille-Blessebois⁴¹ o di Montfaucon de Villars⁴², i quali sa-

³⁹ *La Thébaïde* (1664). «Ah, mortelles douleurs» (1); «O toi, Soleil» (23); «Olympe, soutiens-moi, ma douleur est extrême» (44); «Oui, tu retiens, Amour, mon âme fugitive» (1233).

Andromaque (1667):

«Garde son fils, sa veuve, et mille autres encor,
Epire: c'est assez qu'Hermione rendue
Perde à jamais tes bords et ton prince de vue:
Mais un heureux destin les conduit en ces lieux
Parlons. A tant d'attraits, Amour, ferme ses yeux!».

⁴⁰ Cit. vedi le pp. 400-429.

⁴¹ *Les Aventures du parc d'Alençon*, in *Le Libertinage au XVII^e siècle* (1668), vol. XV, édité par Fr. Lachèvre, Slatkine Reprints, Genève, 1968.

«Ah! Désirs criminels, sortez de ma pensée...»
«Non! Amour. Non Bacchus, je seray toujours votre...» (p. 106).

⁴² *Le Comte de Gabalis, ou Entretiens sur les Sciences Secretes*, Renouillé et augmenté d'une lettre sur ce sujet, 1670

«O Nature! pourquoi t'étudie-t-on si peu? Ne comprenez-vous pas, mon Fils, avec quelle simplicité la Nature peut rendre à l'homme ces biens qu'il a perdus?» (p. 36)

«Aveugle Aristote, puisque selon vous, nostre composé matériel ne peut

rebbero più facilmente sospettabili di barocchismo, sono assai meno disseminati di apostrofi. L'artificio retorico che implica la tecnica di interpellare qualcuno che non è presente — un oggetto o qualcosa che non può né ascoltare né parlare o addirittura che non esiste se non nell'immaginazione di chi parla — non è stato sentito come qualcosa di sgradevole. Al contrario, questa singolare figura retorica è stata apprezzata come uno strumento stilistico capace di animare il discorso e di risvegliare l'attenzione del lettore o dell'ascoltatore. Nel distogliersi all'improvviso da coloro ai quali fino a quel momento aveva rivolto il discorso, l'autore oppure i suoi personaggi provocano un'interruzione che attira l'interesse del lettore.

Ma l'apostrofe, che per definizione non sembra poter ricorrere se non all'interno di un discorso, è ancora giustificabile se si trova alla fine o addirittura all'inizio di un'opera? In altri termini, possiamo distoglierci da qualcuno con il quale ancora non abbiamo comunicato?⁴³

Jean-Pierre Camus colloca questo strano tipo di apostrofe all'inizio di una delle sue novelle che ho citato in precedenza, *Divertissement historique. L'artificieuse vengeance*: «O faim d'avoir et de te venger! de quoi ne t'avisés-tu?»⁴⁴. Con questa apostrofe iniziale che conferisce maggiore consistenza al desiderio di possesso e di vendetta proprio dell'animo umano, Camus mette in guardia i suoi lettori contro un nemico la cui esistenza effettiva non può essere messa in dubbio da nessuno.

Negli altri testi che abbiamo citato la posizione iniziale di questa figura si spiega ancora più semplicemente. Infatti, in

estre la source de nos pensées spirituelles, comment entendez-vous qu'une faible exhalaison puisse estre la cause des pensées sublimes...» (p. 67)

«O Dieu de lumière...» (p. 79)

«O Adam! tu ne devois engendrer que les hommes semblables à toy...» (p. 86).

⁴³ «Talvolta può accadere, come afferma Fontanier, (che l'apostrofe) si trovi alla fine o addirittura all'inizio di un testo».

⁴⁴ Cit. p. 201.

questo caso l'apostrofe apre un discorso in cui appaiono in modo assai evidente le preoccupazioni, le inquietudini e i conflitti che prima affliggevano soltanto il personaggio. Se le lettere, le poesie, i monologhi contengono spesso delle apostrofi ciò accade perché questa figura svolta in tali forme letterarie una funzione di cerniera tra un'interiore condizione psicologica e la sua manifestazione esterna. Questa condizione di tensione interiore oltrepassa gli argini, non potendo essere più controllata e, grazie all'apostrofe, si rende visibile agli occhi di tutti:

Considère, mon amour, jusqu'à quel excès tu as manqué de prévoyance. Ah! Malheureux, tu as été trahi, et tu m'as trahie par des espérances trompeuses⁴⁵.

Concludo citandovi l'inizio della prefazione di un'opera contemporanea:

Voici le premier de mes livres — le seul sans doute — que vous n'aurez pas lu avant qu'il ne soit imprimé. Il vous est tout entier consacré et ne vous concerne pas. Quand nous étions jeunes et qu'au terme d'une discussion passionnée l'un de nous triomphait avec éclat, il disait à l'autre: 'Vous êtes dans votre petite boîte!' Vous êtes dans votre petite boîte; vous n'en sortirez pas et je ne vous y rejoindrai pas: même si l'on m'enterre à côté de vous, de vos cendres à mes restes il n'y aura aucun passage.

Ce vous que j'emploie est un leurre, un artifice rhétorique. Personne ne l'entend; je ne parle à personne. En vérité c'est aux amis de Sartre que je m'adresse: à ceux qui souhaitent mieux connaître ses dernières années...⁴⁶

Questo *vous* è veramente un «leurre»? La rapida occhiata che abbiamo rivolto a questa singolare figura retorica ci dimostra che per gli stessi scrittori non c'è niente di più adeguato di questo «leurre» per rappresentare le grandi passioni, e che la natura ha offerto all'animo umano «comme des armes dont il se peut servir — come afferma Bernard Lamy — pour

⁴⁵ *Lettres portugaises*. Incipit della prima lettera.

⁴⁶ Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux*, Paris, Gallimard, 1981, p. 13.

repousser le mal, et acquérir ce qui lui est avantageux...»⁴⁷.

E che cosa «lui est avantageux»? La tranquillità, per esempio!

I monologhi teatrali del XVII secolo, la condizione di lontananza propria del rapporto epistolare, l'apostrofe iniziale nella prefazione de *La Cérémonie des adieux* di Simone de Beauvoir ci propongono la stessa figura retorica derivante da una stessa condizione psicologica ed esprimono sempre gli stessi moti dell'animo.

In questo modo, i grandi sentimenti che agitano l'animo umano si manifestano attraverso i secoli tramite uno stesso artificio retorico. Per un sublime paradosso, l'insostenibile violenza delle sofferenze e delle passioni uscita molto più intensamente le nostre emozioni se viene espressa, nella sua articolazione linguistica, con questo «leurre» che i professori di retorica raccomandavano ai loro allievi. Ci addentriamo così in uno dei segreti della retorica: per mezzo delle sue figure essa ci consente di accedere — come sottolinea il Père Bernard Lamy — alle verità oscure.

Figure artificiali? Si potrebbe rispondere ricordando che in principio non esisteva la retorica ma il linguaggio degli uomini, e che all'origine delle figure retoriche non c'erano i precetti di un retore ma le più svariate manifestazioni dello spirito, di cui l'apostrofe è un esempio. Questa idea, che certamente non può dirsi nuova, era stata già formulata nelle *Considérations sur l'Eloquence française de ce temps*, pubblicate anonime da Sebastien Cramoisy nel 1638: «L'éloquence n'est pas venue de l'artifice, mais au contraire celuy-ci est né de l'éloquence, qui l'a précédé»⁴⁸.

Wolfgang Leiner
Universität Tübingen⁴⁹

⁴⁷ *La Rhétorique...*, 3ème édition, Paris 1688.

⁴⁸ Cit. p. 17. Cfr. anche la seguente riflessione di La Rochefoucauld: «Les passions sont les seuls orateurs qui persuadent toujours. Elles sont comme un art de la nature dont les règles sont infaillibles; et l'homme le plus simple qui a de la passion persuade mieux que le plus éloquent qui n'en a point». La Rochefoucauld, *Maximes et Réflexions diverses*, éd. par Jean Lafond, Paris, Gallimard, 1976, (Coll. folio), p. 44, Réflexion morale N° 8.

⁴⁹ Questa traduzione dal francese del testo originale presentato al Convegno di Colonia è stata curata da Nunzio Ruggiero.

MARIA PICCHIO SIMONELLI

IL WALTHARIUS: QUALCHE CONSIDERAZIONE*

1 - Uno sguardo al numero degli studi dedicati al *Waltharius* in questi ultimi cento anni assicura dell'interesse che questo poema medio-latino ha suscitato e seguita a suscitare. Soprattutto le scuole filologica e folklorica tedesche si sono sentite impegnate a risolvere i principali problemi del testo e delle sue fonti. Mentre i folkloristi hanno visto nel *Waltharius* una delle prime manifestazioni scritte dell'epos germanico, i filologi hanno lavorato sul testo, offrendone le edizioni critiche fondamentali: da quella dello Althoff¹ a quella dello Strecker², fino alla più recente del Langosch³. È indubbio che *Waltharius*, o Walter o Waldere o Gualtieri, comunque si voglia chiamare il personaggio, è il più antico eroe epico germanico, le cui gesta abbiano avuto l'onore di una narrazione in metri latini. Sembra anzi probabile che proprio il poema latino sia da considerare

* Questa ricerca era stata iniziata molti anni fa. I primi risultati erano stati presentati, oralmente e con qualche successo, in vari seminari universitari, tanto da venire citati da Au. Roncaglia, in «Le corti Medievali» da *Letteratura Italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. I «Il letterato e le istituzioni», Torino 1982, p. 65. Difficoltà di vario tipo mi hanno costretta a ritardarne fino ad oggi la pubblicazione.

¹ H. Althoff, *Waltharii Poesis. Das Waltharilied Ekkehard I von St. Gallen nach den Geraldushandschriften herausgegeben und erläutert von H.A.*, Leipzig 1899-1905.

² K. Strecker, *Ekkehard's Waltharius*, herausgegeben von K.S., Berlin 1907.

³ K. Langosch, *Waltharius - Ruodlieb - Märchenepen*, Lateinische Epik des Mittelalters mit deutschen Versen. Basel/Stuttgart 1967; (1ª ed. 1956).

la fonte dei canti volgari pervenutici, in cui appare il personaggio di Gualtieri o di altri eroi del *Waltharius*, come Gunther o Hagen. L'unico testo volgare che può competere in anzianità con il *Waltharius* è il *Waldere* anglosassone. I due brevi frammenti di questo racconto poetico, giunti fino a noi, trattano della lotta di Waldere contro i borgognoni Gunther e Hagen e si trovano in due carte discontinue di un codice dell'XI secolo, oggi posseduto dalla Biblioteca Reale di Copenhagen⁴.

I due frammenti sembrano testimoniare un testo assai più antico del codice che li contiene, forse anche risalente all'VIII o IX secolo. Il *Waldere* sarebbe dunque il primo testimonio della leggenda, pervenuto fino a noi. L'esiguità dei frammenti, tuttavia, non consente una comparazione sicura con il testo latino. Del resto è cosa certa che la leggenda su Walthario preesisteva ed era circolante quando il testo latino fu composto. L'esistenza del *Waldere* ne rende certi e, d'altronde sembra chiaro che l'autore del testo latino adattava a qualche suo fine particolare una materia già diffusa.

Gli altri testi volgari, dal *Nibelungenlied* alle varianti polacche o russo-antiche, che riprendono le gesta di Gualtieri, sono tutti *recentiores* rispetto al *Waltharius*.

Le ricerche filologiche e folkloristiche sono giunte a stabilire alcuni punti incontrovertibili: le gesta di Gualtieri fanno parte dell'antico epos germanico; a questa fonte, trasmessa probabilmente da una lunga tradizione orale, ha attinto l'autore del poema latino, almeno per il nucleo narrativo centrale (il lungo viaggio di ritorno di Gualtieri e Ildegunda, e i duelli di Gualtieri contro Gunther, Hagen e i dodici paladini del re Gunther); il poema latino ha una tradizione manoscritta assai ricca, i cui testimoni più antichi risalgono alla fine dell'XI secolo⁵; l'au-

⁴ Traggio queste notizie da: F.P. Magoun jr. and H.M. Smyser, *Walter of Aquitaine. Materials for the Study of his Legend*, Translated by F.P.M., and H.M.S., New London 1950, p. 1.

⁵ Per la descrizione dei mss. cf. K. Strecker, *op. cit.*, pp. IX-XV. Tutte le citazioni del *Waltharius* sono dall'edizione Strecker. Soltanto quando mi allontano da questa edizione, segnalo il ms. o l'edizione di cui mi servo per questa particolare citazione.

tore del poema medio-latino era un monaco o persona di cultura monastica, come risulta dalla sua buona conoscenza degli autori latini che venivano letti e copiati presso le scuole conventuali (Virgilio, Stazio, Lucano, Prudenzio, Marziano Capella).

Nonostante le fatiche di molti illustri filologi, alcune questioni di primaria importanza restano insolute, oppure vengono risolte con proposte contraddittorie, nessuna delle quali è pienamente convincente. Fra queste, la data di composizione del poema: la critica oscilla tra la proposta dello Haug, che vuol datare il testo latino tra la fine dell'VIII e i primi del IX secolo, cioè in età carolingia, e le proposte più tradizionali che pongono la composizione del testo latino verso la metà del X secolo⁶.

Altro problema non risolto è quello dell'autore. Dobbiamo prestar fede al *Prologo* del poema, in cui un certo monaco Geraldo dice di aver composto l'opera e di dedicarla a un «pontifex summus» di nome Erckambaldo (arcivescovo, vescovo, abate?), o dobbiamo invece credere al racconto dei *Casus Sancti Galli*, in cui Eccheardo IV afferma che il suo predecessore Eccheardo I aveva scritto da giovinetto un poema latino sulle gesta di Walthario «manu fortis»?

Dove si trovava al tempo della composizione del poema? Era o non era un monaco di San Gallo? Era o non era nato in Svevia o in altra terra germanica? Quale era, cioè, la sua lingua naturale? E infine perché, a quale scopo, si era assunto la fatica di mettere in esametri latini le gesta di Walthario di Aquitania?

Tutte queste domande, che mi sembrano fondamentali per una retta interpretazione del testo, sono senza risposta, oppure, come ho già accennato, le risposte sono troppe per essere del tutto soddisfacenti.

Per questa ragione mi sembra utile cercare di mettere di nuovo insieme gli elementi a nostra disposizione nel tentativo di chiarire, se non tutti, almeno qualcuno di questi problemi di base.

⁶ H. Haug, *Zur Entstehung und Entwicklung der Walthariussage*, Freiburg im Breisgau 1965, p. 179. Il problema attributivo e cronologico è stato più volte riassunto; molto recentemente, in forma concisa e chiara, da M. Tyssens in «L'épopée latine» da AA.VV., *L'Épopée*, Turnhout 1988, pp. 46-49, dove si può leggere la bibliografia fondamentale.

2 - Un fatto che mi sembra degno di considerazione è che la più antica testimonianza del *Waltharius*, cioè del poema e non della leggenda su Gualtieri, si trova nel *Chronicon Novaliciense*⁷. Infatti, mentre i manoscritti più antichi risalgono alla fine dell'XI secolo, il *Chronicon* sembra precederli di una cinquantina d'anni⁸. Né possono esserci dubbi sul fatto che l'anonimo autore del *Chronicon* avesse sotto gli occhi un codice del *Waltharius*: ne cita infatti un centinaio di versi e un altro centinaio li riassume, dandone una parafrasi in prosa.

I *Casus Sancti Galli*, press'a poco contemporanei o di poco posteriori al *Chronicon*, possono servire soltanto come testimoni della circolazione della leggenda di Gualtieri in ambienti monastici, e di una tendenza di gusto, che spingeva a mettere in versi latini le gesta dell'eroe germanico.

Eccheardo IV, abate di San Gallo, verso la metà dell'XI secolo⁹, narra — e la cosa è notissima — che l'abate Eccheardo I († 973), tra le molte opere da lui redatte, aveva messo in versi latini una «vitam Waltharii manu fortis». Sempre secondo Eccheardo IV, si sarebbe trattato di un esercizio scolastico degli anni giovanili di Eccheardo I, scritto in un latino barbarico, fitto di germanismi: la lingua naturale di Eccheardo I era evidentemente un dialetto tedesco. Eccheardo IV, sia in omaggio al suo predecessore, sia per l'ordine ricevuto dall'arcivescovo di Magonza, aveva rielaborato il poema di Eccheardo I, correggendo le forme latine aberranti. L'attività correzionale di Eccheardo IV sembra essersi limitata alla veste linguistica del poema: «... Magontiae positi Aribone archiepi-

⁷ In C. Cipolla, *Monumenta Novaliciensa Vetustiora. Raccolta degli Atti e delle Cronache riguardanti l'abbazia della Novalesa*, a cura di C.C. Roma 1898-1901, vol. II (*Chronicon*, Liber II, cap. VII-IX), pp. 135-151.

⁸ C. Cipolla, *op. cit.*, vol. II, pp. 44-47, propone la datazione del *Chronicon* tra il 1020 e il 1030. G. Vinay, *Alto Medioevo Latino. Conversazioni o no*, Napoli 1978, p. 439, afferma che, per ragioni paleografiche, «il termine ante quem vada fissato al sec. X ex». Nella sua traduzione del *Chronicon*, G.C. Alessio, *Cronaca di Novalesa*, Torino 1982, pp. XI-XIII, si attiene alle date già proposte.

⁹ Eccheardo IV muore verso il 1060. Cf. Meyer von Knonau, *St. Gallische Geschichtquellen*, vol. III, st. Gallen 1877.

scopo iubente pro posse et nosse nostro correximus» — egli dice¹⁰.

Nei *Casus Sancti Galli* Eccheardo IV non cita nessun verso del poema, né nella versione originaria di Eccheardo I, né in quella da lui riveduta e corretta. In tale situazione è legittimo il dubbio, del resto già sollevato da altri studiosi¹¹, che il poema a cui Eccheardo IV si riferiva, fosse del tutto diverso dal poema a noi noto sotto il titolo di *Waltharius*. La laconica notizia dataci dall'abate di San Gallo prova soltanto che durante il X secolo la leggenda di Gualtieri era ben diffusa in ambiente monastico e che quindi l'iniziativa di fissare tale leggenda in forma scritta e di nobilitarla con versi latini, poteva essere stata presa da altri monaci, oltre che dal giovane Eccheardo I.

Se dunque non esistono ragioni sufficienti per mettere in dubbio il racconto di Eccheardo IV, che cioè Eccheardo I avesse scritto un poema latino su Gualtieri, e che, più tardi, lo stesso Eccheardo IV avesse avuto cura di correggere quei versi messi insieme «vacillanter», niente, d'altro canto, impedisce l'ipotesi che il poema di Eccheardo I, rivisto e corretto da Eccheardo IV, sia andato perduto. Non abbiamo la pur minima prova che il *Waltharius*, trasmesso da una diecina di codici, sia lo stesso poema cui fanno cenno i *Casus Sancti Galli*. Anzi, ciò che colpisce fin da una prima lettura, sono i pochi germanismi presenti nel *Waltharius*, germanismi che non denunciano con sicurezza un autore di lingua «theotisca»: si tratta piuttosto di germanismi entrati nell'uso e consueti nei testi latini dell'epoca; si riscontrano, infatti, in ogni produzione letteraria della vasta comunità latino-germanica, anche quando i loro autori erano nati, cresciuti ed educati nella Romània.

¹⁰ *Casus Sancti Galli*, ed. Knonau cit., vol. III, p. 282. Il passo è famosissimo ed è servito ad J. Grimm, che nel 1838 dette la prima edizione critica del poema, fino allo Strecker e al Langosch, per difendere l'attribuzione ad Eccheardo I.

¹¹ L'ipotesi fu accennata dallo stesso Strecker, strenuo difensore dell'attribuzione ad Eccheardo I. Tutta la discussione viene ripresa da G. Vinay, *op. cit.*, pp. 440-450, che tenta un compromesso, non troppo persuasivo, tra Eccheardo I e Gualdo.

Volendo difendere l'attribuzione del *Waltharius* ad Eccheardo I, occorrerebbe, anzi tutto, individuare in Eccheardo IV un correttore d'eccezionale abilità, e, cosa ancor più importante, spiegare i primi 22 versi di *Prologo*, trasmessi dai manoscritti più antichi. In questi versi di apertura, l'autore si nomina con tutta chiarezza: è un «peccator fragilis Geraldus nomine vilis» (v. 11) che invia questa sua operetta al suo maestro e superiore Erckambaldo, perché ne tragga piacere e svago nei momenti di riposo dalle sue quotidiane fatiche.

Identificare il poema di Geraldo con l'esercizio giovanile di Eccheardo I è ragionevolmente poco possibile per l'assoluta mancanza di dettagli di trama e di contesto dell'opera sangaliese. Eccheardo IV non offre altro che una generica informazione.

3 - Se Eccheardo IV non dà modo di individuare l'opera che attribuisce al suo predecessore, il *Chronicon Novaliciense*, invece, ricchissimo com'è di citazioni dirette, ci fa sicuri che il testo a cui l'anonimo compilatore fa riferimento è il *Waltharius*, come noi lo conosciamo, anche se l'interesse principale del cronista non era quello di narrare le gesta di Gualtieri, bensì di tessere l'elogio del suo monastero. L'episodio di Gualtieri viene così inserito nello schema laudativo del convento della Noalesa. L'eroe è presentato nel momento in cui, ormai vecchio e stanco della vita mondana, ha deciso di ritirarsi in preghiera e di prepararsi alla morte vestendo l'abito monacale. La scelta del monastero è importante: Gualtieri non vuole entrare nel convento più vicino, ma in quello più degno, dove maggiormente rifulga la virtù dei monaci. La scelta impone una lunga peregrinazione, ma infine cade sul glorioso monastero novaliciense.

È assai probabile, ma di poco interesse per noi, che il cronista abbia fatto coincidere, proprio per esaltare il monastero, un qualsiasi monaco di nome Gualtieri con l'eroe della leggenda¹². Di maggiore importanza mi sembra notare come nella prima

¹² *Chronicon Novaliciense*, ed. cit., vol. II, p. 135, n. 1.

metà dell'XI secolo la leggenda si arricchisca: la «vita *Waltharii*» si prolunga oltre le gesta narrate nel poema¹³. Geraldo aveva chiuso la sua narrazione dicendo che l'eroe

*omnibus et carus post mortem obitumque parentis
rexit ter denis populum feliciter annis.
Qualia bella dehinc vel quantos saepe triumphos
ceperit, ecce stilus renuit signare retunsus.*
(vv. 1449-1452)

L'anonimo compilatore del *Chronicon* riprende la vita di Gualtieri dopo i trenta anni di felice regno e di gesta vittoriose, quando l'eroe è disposto a rivolgere ogni suo pensiero a Dio per prepararsi alla buona morte. L'elogio del monastero, tuttavia, non sarebbe stato completo senza spiegare diffusamente chi era questo nuovo monaco e la sua importanza nella vita, condotta, in precedenza, fuori dal monastero. Ecco perché il cronista narra l'infanzia e le gesta meravigliose dell'eroe-novizio.

Per stendere questa «infantia *Waltharii*» il cronista si serve del poema, citandolo largamente con una certa esattezza e con una sua particolare perizia, come avremo modo di notare, anche se il *Waltharius* non fu la sola fonte a cui il cronista poté attingere. Pare, infatti, che alla Noalesa ci fosse modo di metter mano su vari documenti riguardanti la leggenda di Gualtieri, senza trascurare le possibili fonti orali e la fantasia del cronista.

Tuttavia, proprio iniziando il racconto su Gualtieri («prisco habuisse tempore monachum quendam... nomine *Vualtharium*»),

¹³ G.C. Alessio, *op. cit.*, pp. 75-77, n. 1, 2, 3, dove si trova anche una ricca bibliografia. È già stato notato come quest'allargamento contenutistico richiami alla memoria qualche poema oitanico, come *Le Moniage Guillaume*. Cf. F. Lecoy, «Le *Chronicon Novaliciense* et les Legendes épiques» in *Romania*, LXVII (1942-43) pp. 1-20 (in particolare la p. 18); l'articolo si può leggere anche in E.E. Ploss (ed.), *Waltharius und Walthersage. Eine Dokumentation der Forschung*, Hildesheim 1969, pp. 42 sgg. Cf. inoltre: M. Delbouille e M. Tyssens, «Du Moniage Gautier au Moniage Guillaume» in Ph. Ménard et Ch. Payen (eds.), *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange. III: Les Moniages. Guiborc. Hommage à Jean Frappier*, Paris 1983.

il cronista cita otto versi di un «quidam sapiens versicanorus qui scripsit»¹⁴:

*Vualtharius fortis, quem nullus terruit hostis,
Colla superba domans, victor ad astra volans,
Vicerat hic totum duplici certamine mundum,
Insignis bellis, clarior ast meritis.
Hunc boreas rigidus tremuit quoque torridus Indus,
Ortus et occasus solis eum metuit.
Cuius fama suis titulis redemita coruscis,
Ultra caesareas scandit abhinc aquilas*¹⁵.

Questa serie di distici leonini, di cui un solo verso (il sesto) è imperfetto¹⁶, non appartiene al *Waltharius*, né sembra attribuibile al cronista¹⁷. Se potessimo affermare che, ai primi dell'XI secolo, presso il monastero della Novalesa, esistevano due poemi latini, entrambi sulla leggenda di Gualtieri, molte delle nostre difficoltà riguardanti l'autore sarebbero risolte. Avremmo infatti due autori (Eccheardo I e IV, e un Geraldo o uno pseudo-Geraldo), due poemi e un cronista che li avrebbe usati entrambi.

In realtà quattro distici non sono sufficienti a comprovare l'esistenza di un poema. Mancando ogni sorta di ulteriore documentazione, l'ipotesi che possa trattarsi di un «epigramma isolato»¹⁸, oppure di «une épitaphe ou d'une manière d'épitaphe, qui figurait sans doute dans les archives de la Novalèse»¹⁹, è difficile da controbattere. Unica cosa certa è che i «sapientes versicanori» o «metricanori», noti al cronista della Novalesa,

¹⁴ *Chronicon Novaliciense*, ed. cit., Vol. II, p. 135.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ L'imperfezione del v. 6 è attribuibile sia al compilatore del *Chronicon* sia alla fonte di cui il compilatore si era servito.

¹⁷ Già C. Cipolla (*op. cit.*, vol. II, p. 135, n. 1) scriveva che i versi «*Vualtharius fortis* etc. non appartengono al poema, né furono certamente scritti dal cronista».

¹⁸ L'ipotesi di un epigramma risale a C. Beccari, *La Cronaca della Novalesca e le sue leggende*, Roma 1884, p. 27. Tale ipotesi piacque a P. Rajna, «Contributi alla storia dell'epopea» in *Romania*, XXIII, p. 38.

¹⁹ F. Lecoy, art. cit., p. 18.

erano due, ed entrambi avevano sperimentato la loro abilità sul tema delle gesta di Gualtieri. Del primo vengono riportati soltanto questi otto versi, e nessuno è in grado di affermare o di negare che tali versi potessero rappresentare l'inizio o la chiusa di un'opera, oppure un breve ritratto poetico concluso in se stesso; del secondo, il cronista si serve per stendere il lungo capitolo nono (più di dieci pagine a stampa) del suo secondo libro²⁰.

4 - Una minuziosa collazione del nono capitolo del secondo libro del *Chronicon* con il testo del *Waltharius*, tenendo presenti anche le varianti documentate dai manoscritti, rende possibili varie osservazioni. La prima e la più macroscopica, riguarda il diverso uso che il cronista fa del *Waltharius*. L'esposizione di circa cinquecento versi del testo (dal v. 93 al 577) occupa più dei nove decimi del capitolo; mentre i rimanenti 900 versi sono riassunti in mezza paginetta.

La trama del *Waltharius* è ben nota nelle sue parti: 1) le infanzie di Gualtieri, Ildegunda e Agano presso la corte di Attila, dove erano stati condotti come ostaggi, essendo rispettivamente figli del re di Aquitania e di Borgogna (Gualtieri e Ildegunda), mentre Agano era stato offerto come ostaggio dal re dei Franchi al posto di suo figlio Guntar, ancora bisognoso del latte materno. 2) la fuga di Agano e il suo ritorno presso Guntar, divenuto re dei Franchi dopo la morte del padre; fuga seguita, a breve distanza di tempo, anche da Gualtieri e da Ildegunda, che raggiungono la riva del Reno. 3) Guntar decide di attaccare Gualtieri per rubargli la fanciulla e il tesoro degli Unni che Gualtieri e Ildegunda hanno trafugato; ne susseguono i vari duelli tra Gualtieri e undici dei dodici cavalieri che Guntar ha condotto con sé; la simulata fuga di Guntar e Agano, il duello finale fra i tre, da cui ognuno esce mutilato: Guntar di una

²⁰ Il cronista chiama l'autore del poema «quidam metricanorus», mentre, citando i versi non appartenenti al *Waltharius*, li aveva attribuiti a un «versicanorus». Usa cioè due termini distinti a indicare i due autori. Voleva così sottolineare la differenza tra due generi poetici o la differenza delle tecniche metrico-espressive usate dai due verseggiatori? Sia l'una che l'altra ipotesi è verosimile.

gamba, Agano di un occhio e sei denti, Gualtieri della mano destra. A questo punto il tesoro degli Unni è spartito, la pace è fatta, Ildegunda cura le ferite dei tre guerrieri, mentre essi bevono coppe di vino. Infine si separano e ciascuno torna al suo regno. Gualtieri sposa Ildegunda; e visse e regnò «feliciter» per trenta anni.

I versi 577-1452 del *Waltharius* sono dedicati alla terza parte del racconto, e ciascun combattimento è narrato in dettaglio. Questa parte non interessa il cronista della Novalesa. Potremmo avanzare l'ipotesi che il monaco novaliciense avesse solo un frammento del poema latino e che conoscesse le gesta guerresche in maniera approssimativa, forse per averle sentite raccontare. In realtà alcuni particolari, che sembrano essenziali alla narrazione di questa parte, mancano: i dodici cavalieri che accompagnano Guntar sono indicati soltanto con un «qui eum oppugnarent»²¹; l'ultimo scontro termina per la stanchezza dei tre combattenti e non per le ferite riportate («pre nimia lassitudine et siti deficientes»)²². Altri dettagli che appaiono meno essenziali sono invece presenti, come la fuga simulata di Guntar e Agano per far uscire Gualtieri in campo aperto («qui [Guntar e Agano] cum eum nullatenus superare possent, simulaverunt fugam»²³); e la bevuta finale.

D'altra parte la stessa tecnica riassuntiva è usata per i primi 93 versi del poema. Nelle tredici righe, che formano il capitolo ottavo del secondo libro del *Chronicon*, si narra, con la più grande concisione possibile, che Gualtieri era figlio di Alfero re d'Aquitania, Ildegunda era figlia di Cririco re di Borgogna (nel *Waltharius* il padre di Ildegunda è chiamato Heiriricus), che i due re avevano deciso le nozze dei due giovani non appena la loro età lo avesse consentito, che Gualtieri e Ildegunda venivano dati come ostaggi ad Attila che li aveva condotti nel suo regno «cum Aganone, obside regis Francorum, nomine Gibico»²⁴. Dei 93 versi di Geraldo rimane assai poco: i nomi

²¹ *Chronicon*, ed. Cipolla, p. 150, r. 16.

²² *Ibid.*, p. 151, rr. 2-3.

²³ *Ibid.*, p. 150, rr. 22-23.

²⁴ *Ibid.*, p. 138, r. 10.

personali e la promessa di matrimonio fatta dai genitori dei due giovani. Guntar non viene nominato ed Attila è definito «flagellum Dei»²⁵. Questa definizione di Attila, per quanto tradizionale possa apparire, rappresenta il più cospicuo allontanamento dal testo del *Waltharius*.

Nel *Waltharius* Attila è un personaggio assolutamente «positivo»: non il flagello di Dio, ma re di un popolo «fortis virtute et armis» (v. 6), un re giusto pur nella sua terribilità, «foedera supplicibus donans sternensque superbos» (v. 9). Questo v. 9 è una chiara parafrasi del virgiliano «parcere subiectos, debellare superbos», somma lode e vanto della «pax romana». Attribuire un simile elogio ai popoli della Pannonia e al loro re non è complimento da poco. Ma l'esaltazione di Attila non si conclude in queste poche parole, continua per più versi: Attila è «impiger antiquos sibimet renovare triumphos» (v. 12), e, ossequiente alle tradizioni del suo popolo (quali l'autore ha esposto in precedenza), preferisce sempre la pace alla guerra, purché la pace porti beneficio alla sua gente. «Foedera plus cupio quam proelia mittere vulgo» (v. 68) — risponde lo stesso Attila agli ambasciatori borgognoni.

Sul personaggio di Attila, quale appare nel *Waltharius*, sarà necessario ritornare. Per adesso è sufficiente sottolineare la profonda divergenza, a proposito di questo personaggio, tra il *Waltharius* e il *Chronicon Novaliciense*. Il cronista della Novalesa torna a inserire il personaggio Attila nella lunga tradizione che ne aveva sempre fatto un personaggio «negativo»; non si mostra interessato alle sue gesta né di re né di guerriero, così come non si interesserà ai grandi colpi dati e ricevuti da Gualtieri durante la sua lunga lotta con Guntar. La parte del *Waltharius* che il cronista accetta, copia e parafrasa è soltanto quella riguardante l'infanzia del suo eroe. Il cronista racconta un *Moniage Gautier*²⁶ sullo sfondo delle *Enfances Gautier*, testimoniando la nascita di un gusto che si svilupperà e fiorirà nella letteratura oitanica dei secoli successivi. E già questo mi sembra abbastanza interessante.

²⁵ *Ibid.*, p. 138, r. 9.

²⁶ Come aveva già sostenuto il Lecoy, e sostengono ora il Debouille e la Tyssens negli articoli citati alla n. 13.

5 - «Isoliert, geographisch wie in den Lesarten, steht N=Chronicon Novaliciense» — afferma K. Langosch²⁷, lo studioso che, in questi ultimi anni, ha dato i contributi più notevoli al testo del *Waltharius* e alla sua interpretazione, e che per ultimo ha riassunto e schematizzato la situazione stemmatica della tradizione manoscritta del poema²⁸.

Non sono in grado di discutere i risultati del Langosch per quanto riguarda l'insieme dello stemma, tuttavia mi sembra ragionevole avanzare qualche dubbio sulla posizione isolata di N. Nel *Chronicon* si leggono un paio di lezioni comuni a K, difficilmente spiegabili con la poligenesi. Entrambe si trovano nella parafrasi in prosa. Il v. 111, sia nell'edizione Strecker sia in quella più recente del Langosch²⁹, inizia: «Reginae vultum placavit...». Il ms. K legge: «Reginae multum placavit...», chiaro errore di copista, di quelli che caratterizzano un testo. Il *Chronicon*, cioè N, legge: «regine placavit multum...». Da dove è giunto ad N quel *multum* privo di senso, se non dal codice che il monaco-compilatore aveva sotto gli occhi? E come non avvicinare tal codice a K?³⁰

Altro esempio è il v. 421. Le edizioni Strecker e Langosch hanno: «Arte accersitas pariter capit arte volucres». K ha errore e legge: «accersita» invece di «accersitas». La parafrasi del cronista, anche questa volta si avvicina a K e ne ripete l'errore: «hic vero arte accersita pariter volucres capit...». Altre lezioni meno significative in quanto varianti indifferenti avvicinano N a B, come il *porrigit* del v. 228 letto da B e da N in *reddidit* e qualche *quid* letto *quod* da B e da N (v. 232 e 275). Fare di

²⁷ K. Langosch, «Waltharius». *Die Dichtung und die Forschung*, Darmstadt 1973, p. 57.

²⁸ K. Langosch, «Waltharius» *Die Dichtung* cit., pp. 58-59.

²⁹ K. Langosch, *Waltharius. Lateinische Epik* cit.

³⁰ La posizione così complessa di N non è stata messa in evidenza né dallo Strecker, né dal Langosch, e mi sembra che abbia molta ragione D. Schaller, «Beobachtungen und Funde am Rande des Waltharius-Problems» in M. Bergolte e H. Spilling (eds.), *Litterae Medii Aevi; Festschrift für Johanne Autenrieth zu ihrem 65. Geburtstag*, Sigmaringen 1988, pp. 135-144, quando afferma: «darüber hinaus sollte der gesamte Variantenapparat des Waltharius, unbeeinflusst von der vorliegenden Stemmatisierungen (die α- und die γ-Klasse sind gar nicht so säuberlich geschieden!), analysiert werden» (p. 144).

N un terzo ramo assolutamente indipendente, come fa il Langosch, mi sembra azzardato.

Sono tuttavia d'accordo con il Langosch quando afferma che N possa «für die Texkritik nichts ergeben»³¹; soprattutto perché, anche per la breve parte del poema che il cronista usa, pochi sono i versi citati direttamente e assai più numerosi quelli ridotti a parafrasi prosastica. Tuttavia la posizione di N, inseribile com'è nella tradizione manoscritta, testimonia una notevole diffusione del *Waltharius* alla fine del X o ai primi dell'XI secolo, tanto da rischiare già la contaminazione tra i vari rami della tradizione manoscritta. K e B appartengono infatti a due rami ben distinti, sia dando credito agli spogli dello Strecker³² che a quelli del Langosch³³. Il codice, usato dal cronista della Novalesa, sembra il risultato di una contaminazione; il che significa che il *Waltharius* era stato copiato e ricopiato tanto frequentemente da spingere qualche copista a rivedere il suo antecedente su altro testo accessibile.

Il *Chronicon* non è dunque né isolato né marginale, ma è anzi documento che tramanda lezioni caratteristiche sia della tradizione «nordoccidentale» sia di quella «meridionale»³⁴, senza considerare il fatto, certo non secondario, che rimane il testimonia più antico che ci sia pervenuto.

D'altra parte, la stessa parafrasi riassuntiva e prosastica, che il cronista novaliciense fa del testo poetico, può suscitare grande interesse nello studioso che voglia indagare la tecnica compilativa, usata frequentemente in ogni ambiente monastico tra il X e l'XI secolo. Al fine di abbreviare e riassumere, il nostro cronista non si allontana dai lemmi o dalle costruzioni lessico-sintattiche che aveva sotto gli occhi, ma taglia e ricuce frettolosamente, spesso ordinando le parole secondo la costruzione diretta, spesso copiando il testo senza curarsi che la mutata costruzione sintattica non corrisponde alla costruzione usata nel poema. Vediamone qualche esempio. Pongo a con-

³¹ K. Langosch, *Waltharius. Die Dichtung* cit., p. 57.

³² K. Strecker, *Waltharius* ed. cit., pp. XIV-XVII.

³³ K. Langosch, *Waltharius. Die Dichtung* cit., 1.c.

³⁴ Mi servo della definizione dei gruppi di mss. data dal Langosch, *Waltharius Die Dichtung* cit., p. 57, sia pure con le riserve già esposte alla n. 30.

fronto i vv. 170-173 del *Waltharius* e la soluzione prosastica che ne offre il *Chronicon*.

<i>Waltharius</i>	<i>Chronicon</i>
Venerat interea satrapae certissima fama	moxque satrapae illi certissima
Quandam, quae nuper superata, resistere gentem	venerat fama de quandam gentem,
Ac bellum Hunis confestim inferre paratam.	quondam ab Hunis devictam...

L'accusativo *quandam gentem... devictam* viene al cronista direttamente dal testo poetico, senza che egli si curi troppo di quel *de* che vi aveva inserito.

La soluzione prosastica dei vv. 290-92 è un esempio di come il cronista faciliti la comprensione del testo con la costruzione diretta:

<i>Waltharius</i>	<i>Chronicon</i>
Luxuria in media residebat denique mensa,	<i>luxuria denique in media residebat</i>
Ingredditurque aulam velis rex undique septam.	<i>mensa. rex itaque ingreditur aulam velis undique septam.</i>

Un esame comparativo completo del *Chronicon* e del *Waltharius* porterebbe troppo lontani dal centro di questo studio. Il problema è, tuttavia, appassionante e volevo almeno proporlo agli altri studiosi.

6 - Fra i vari personaggi del *Waltharius*, quello che più caratterizza il testo e quindi il suo autore, è Attila. Anzi tutto Attila, come personaggio inserito nella leggenda di Gualtieri, lo troviamo soltanto nel *Waltharius*, nel *Chronicon* che ne deriva e che pur modifica lo spirito del personaggio, e nella norrena *Thithreks saga*³⁵. Peculiare della saga norrena è un Attila

³⁵ Per l'analisi della leggenda utilizzo le traduzioni offerte da F.P. Magoun jr. e H.M. Smyser, *op. cit.* I passi riguardanti Gualtieri e Ildegunda tratti dalla *Thithrecks saga* si leggono alle pp. 48-50.

amico ed alleato di un re di Apulia, Erminrik, di cui Gualtieri è nipote.

Attila non compare né nei frammenti antico-inglesi del *Waldere*, né in quelli alto-tedeschi, né nel racconto della *Cronaca Latina* della Grande Polonia, in cui si parla di Gualtieri/Walcerz, né nella storia, in polacco, inserita negli *Stemmi araldici della cavalleria polacca* (*Herby rycerstwa polskiego*, Cracovia, 1584) di Bartosz Paprocki, né in quella inserita nella *Cronaca Polacca* (*Kronika polska*, 1597) di Marcin e Joachim Bielski. Il nucleo primitivo della leggenda che sembra più strettamente legato all'epos popolare germanico, è la storia dell'eroe che combatte in difesa della futura sposa e del tesoro, che la fanciulla e l'eroe hanno con loro durante «un lungo viaggio di ritorno». Questi elementi narrativi sono comuni a tutte le versioni della leggenda.

Attila è, invece, personaggio importante del *Waltharius*, e personaggio positivo: un re terribile nella sua potenza, ma nobile di tratto e di cuore. Riceve le ambasciate nemiche «ut solitus fuerat, blande» (v. 67); è pronto alla pace, ma non perdona i ribelli (vv. 69-70). La gentilezza del suo animo si manifesta con tutta evidenza nella cura che mette nell'educare i giovani ostaggi («Exulibus pueris magnam exhibuit pietatem / Ac veluti proprios nutrire iubebat alumnos» - vv. 97-98), e nell'affetto che porta loro: «Ast adolescentes propriis conspectibus ambos / Semper adesse iubet...» (v. 100-101). Per questo grande affetto e cure del re, Gualtieri e Agano vengono nominati generali in capo dell'esercito unno, mentre Ildegunda, da parte sua, conquista il cuore della regina Ospirin a tal punto da divenire ufficiale custode del tesoro reale. La fanciulla è tanto amata e stimata che «modicum deest quin regnet et ipsa» (v. 114). Anche nell'ira per la fuga di Gualtieri e di Ildegunda, l'Attila del *Waltharius* è tutt'altro che feroce. Sembra affranto dal giusto dolore di chi ha amato e si sente tradito, piuttosto che oppresso dalla rabbia vendicativa del tiranno che vede fuggire i suoi ostaggi:

Namque ubi nox rebus jam demperat atra colores,
decidit in lectum, verum nec lumina clausit,
nunc latus in dextrum fultus nunc inque sinistrum,

et veluti iaculo pectus transfixus acuto
 palpitat atque caput huc et mox iactitat illuc,
 et modo subrectus fulcro consederat amens.
 Nec iuvat hoc, demum surgens discurrit in urbem,
 atque thorum veniens simul attingit atque reliquit.
 Taliter insomnem consumpserat Attila noctem.
 (vv. 391-399)

Attila, in questi versi, è descritto quasi come un padre amoroso cui è fuggito il figlio prediletto: il riposo del sonno gli è negato, il cuore gli palpita trafitto dall'angoscia, un affanno continuo lo costringe ad alzarsi, a vagare senza una meta, o a tornare nel letto, dove ogni posizione gli è scomoda. Niente può dargli conforto. Quando, infine, la rabbia gli scoppierà dentro, sarà una rabbia che detta mere parole più che azioni di rivalsa e di punizione: nessuno, infatti, dei feroci guerrieri unni avrà il coraggio di inseguire ed affrontare l'eroe fuggitivo, nonostante le preziose ricompense che Attila promette ai suoi uomini. Sembra che neppure i guerrieri credano alla rabbia di Attila.

Con queste immagini di un Attila affranto e impotente di fronte ai suoi stessi guerrieri, si chiude la prima parte del poema, ed Attila esce definitivamente di scena.

È certo degna di ammirazione la capacità che l'autore dimostra nell'indagare lo stato d'animo del suo personaggio, quel passare dallo stupore al dolore, dal dolore alla rabbia impotente. È tuttavia da ricordare che quel personaggio, così profondamente umano, è Attila, re degli unni.

Quando e dove viveva l'umile monaco Geraldo? Quali ragioni lo spinsero a rappresentare, o ad accettare una presentazione già elaborata, della «gens Pannoniae» in genere e di Attila, in particolare, in una luce tanto benevola? E, soprattutto, a chi voleva compiacere il clericus-autore facendo un ritratto così antitradizionale degli unni, ovvero avari, ovvero pannoni?

Abbastanza legittimo mi sembra il dubbio che possa trattarsi di propaganda politica. Il maggior servizio che un poeta offre al suo protettore e signore è sempre stato quello di un impegno politico-propagandistico, che impone all'autore stesso determinate scelte e determinate posizioni.

7 - Attila fu riconosciuto ed accettato come capostipite dei re ungheresi fin dal più antico cronista magiaro, l'anonimo P., detto Magister, che, nella prima metà del XII secolo, scrisse le *Gesta Hungarorum*. P. Magister si era assunto quella fatica per colmare una lacuna e rendere giustizia al suo popolo: gli Ungari non avevano avuto fino a quel momento un degno narratore della loro «vera» storia: «Et si tam nobilissima gens Hungariae — egli scrive³⁶ — primordia suae generationis et fortia queque facta sua ex falsis fabulis rusticorum vel a garrulo cantu ioculatorum quasi sompniando audiret, valde indecorum et satis indecens esset». Il riferimento a una tradizione orale e a canti popolari è evidente. L'Anonimo vuole superare i racconti favolosi dei contadini e dei giullari, vuole mantenersi alla verità storica, ed ecco che informa i suoi lettori che gli Ungari «elegerunt sibi querere terram Pannoniae, quam audiverant fama volante terram Athile regis esse, de cuius progenie dux Alamus pater Arpad descenderat»³⁷. Attila è dunque il progenitore dei re ungheresi. Nonostante il fine elogiativo, l'Anonimo, per rispetto della verità, deve riconoscere che «dicta gens fatigata in bello ad tantam crudelitatem pervenit... quod iracundia ducti humanam manducassent carnem et sanguinem bibissent hominum»³⁸.

Le inumane crudeltà degli ungheresi, della «gens Pannoniae», riempiono, del resto, le cronache degli ultimi anni del IX fino alla seconda metà del X secolo, o, per lo meno, fino alla battaglia della Lech (955) che «segnò la fine dell'età delle incursioni in Occidente e l'inizio di una nuova età della storia degli Ungheresi»³⁹.

Il *Waltharius* sembra essere stato composto proprio durante il periodo caldo delle incursioni ungheresi. Il tentativo, infatti, di alzare la data del poema al periodo carolingio non

³⁶ Anonymi P. Magistri *Gesta Hungarorum in Scriptores Rerum Hungaricarum tempore Ducum Regumque Stirpis arpadiane gestarum*. Edendo operi prae-fuit E. Szentpétery. Budapest 1937, vol. I, p. 34.

³⁷ E. Szentpétery, *op. cit.*, vol. I, p. 40.

³⁸ *Ibid.*, p. 36.

³⁹ G. Fasoli, *Le incursioni Ungheresi in Europa nel X secolo*, Firenze 1945, p. 212.

sembra avere solide basi. Per difendere la sua ipotesi A. Haug pensa che il presule Ercambaldo (a cui Geraldo offre il poema) possa essere identificato con un Ercambaldo consigliere di Carlo Magno, per il quale abbiamo documenti tra il 797 e l'812. Accettata tale identificazione, Geraldo potrebbe essere un monaco di San Martino di Tours⁴⁰. Il fatto è che la coppia di nomi Ercambaldo-Geraldo non è un dato probante. Ogni qual volta si dia il caso di trovare un Ercambaldo, vescovo o abate o presule di qualche importanza, saremo sempre in grado di mettergli accanto un monaco Geraldo. Geraldo, infatti, è uno dei nomi più frequentemente usati sia nell'Alto che nel Basso Medioevo. Lo stesso Haug è consapevole che l'aver trovato un consigliere di Carlo Magno di nome Ercambaldo e un monaco Geraldo a San Martino di Tours non è sufficiente a datare il poema al secolo VIII. Occorre cercare altre prove; e lo Haug indugia in un'analisi formale assai accurata del *Prologo*, che si intesse di formule reperibili presso numerosi autori carolingi. Quindi, argomenta lo Haug⁴¹, il *Prologo* e lo stesso poema devono essere stati composti in epoca carolingia.

Affinché questo argomentare avesse valore, occorreva anche dimostrare che quelle stesse formule, riscontrabili nel

⁴⁰ A. Haug, *Zur Entstehung und Entwicklung der Walthersage*, Freiburg 1965, in particolare cf. p. 167 e p. 178.

⁴¹ A. Haug, *op. cit.*, pp. 174-176. Anche P. Dronke, «Waltharius and the Vita Waltharii» in *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 106 (1984), pp. 390-402, è propenso per questa ipotesi, fortemente controbattuta da D. Schaller anche nell'art. cit. Agli esempi di ripresa formulaica, a distanza di secoli, forniti dallo Schaller, art. cit., pp. 135-141, aggiungerei l'esempio di Paulo Albaro che in pieno IX secolo riprende e rielabora un carme di Eugenio de Toledo († 658) in lode dell'usignolo. Se ne vedano i primi due distici:

Eugenio da Toledo

Vox, philomena, tua cantus edicere cogit
inde tui laudem rustica lingua canit.
Vox, philomena, tua citharas in carmine
vincit
et superas miris musica flabra modis.
Vox, philomena, tua...

Paulo Albaro

Vox, philomena, tua metrorum carmina
vincit
et superat miris flamina magna modis.
Vox, philomena, tua dulcis super organa
pergit
cantica nam suabe fulgide magna canit.
Vox, philomena, tua...

I due carmina seguitano così in parallelo, riprendendo Paulo Albaro l'inizio e la fine dei versi di Eugenio e le formule che più gli erano piaciute.

Prologo e negli autori carolingi, erano cadute dall'uso cento o centocinquanta anni più tardi. Il ché, a mio avviso, non è avvenuto. Al contrario, i grandi autori della scuola palatina assurgono a modello per numerose generazioni dopo di loro, tanto è vero che le formule di linguaggio, da loro fissate, si ritroveranno in pieno XII secolo.

Alle incertezze che presenta la cronologia difesa dallo Haug, si aggiunge un'altra difficoltà: i magiari, futuri conquistatori della Pannonia, non facevano cronaca in epoca carolingia, erano anzi, del tutto ignoti al mondo Occidentale. Fino al momento delle loro prime incursioni, cioè fin verso l'890, nessuno ne conosceva l'esistenza: «Ungariorum gens... nobis omnibus tunc temporis habebatur ignota» — scrive Liudprando da Cremona⁴² —; e non c'è ragione per non credergli. Un poema che iniziava «par un éloge de la Hongrie et des Huns» (così il Curtius definisce il *Waltharius*⁴³) avrebbe suscitato ben scarso interesse alla corte di Carlo Magno, senza contare che anche il monaco Geraldo di San Martino di Tours non doveva saperne più degli altri. E se questi popoli erano ignoti a tutti, come era venuto in mente a Geraldo di inserire le gesta di Gualtieri in un elogio alla «gens Pannoniae» e ad Attila?

Dobbiamo senz'altro datare il *Waltharius* al X secolo (come del resto la tradizione critica ha stabilito) quando la «gens Pannoniae» era argomento del giorno: le devastazioni, i saccheggi, le uccisioni senza pietà di uomini, donne, bambini, monaci e sacerdoti, compiute dagli Ungari avevano terrorizzato tutto l'Occidente latino-germanico, ed erano vive nella mente di ognuno, sia per esperienza diretta, sia, per i più fortunati, attraverso i racconti di chi aveva visto e vissuto quel lungo periodo di sciagure.

8 - Ogni persona che scrive, in qualsiasi periodo svolga la sua attività, tende ad avere un pubblico che si interessi alle sue nar-

⁴² A. Bauer e R. Rau, *Fontes ad historiam aevi saxonici illustrandam. Widukindi. Res Gestae Saxonicae. Adalberti Continuatio Regionis. Liudprandi Opera*, Darmstadt 1971, p. 254.

⁴³ E.R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen âge Latin* (traduit de l'allemand par J. Bréjoux), Paris, 1956, p. 254.

razioni o, più latamente, alla sua fatica. Nel X secolo un poema, che cominciasse raccontando le gesta dei Pannoni, era destinato a godere in Occidente di una certa fortuna e a suscitare una certa curiosità.

L'argomento scelto da Geraldo era dunque frutto di una oculata decisione. Quello che lascia perplessi, e perfino stupiti, è il tono elogiativo che il nostro poeta usa parlando degli unni e di Attila. Sembrerebbe che proprio il X secolo non fosse stato il periodo più adatto per esaltare, accanto alle virtù belliche, la grande magnanimità di Attila e dei popoli della Pannonia.

Per trovare una spiegazione a questo dato di fatto, si possono prendere in considerazione, a mio avviso, soltanto tre ipotesi: 1) che l'autore fosse lui stesso della «gens Pannoniae»; uno di quei giovinetti che seguivano l'Orda, rimasto per qualche ragione in Occidente, forse prigioniero, e quindi convertito ed educato in un monastero, e che scrivesse per rivendicare l'onore del suo popolo. 2) che il *Waltharius* sia stato composto dopo la cristianizzazione degli Ungari, il loro stabilirsi in Pannonia, e il loro inserimento nella comunità cristiana dell'Europa Occidentale (cioè verso l'anno 1000 e il regno di Santo Stefano). 3) che l'autore fosse mosso da particolari ragioni di ordine politico e propagandistico. «Quartum non datur», per quanto io mi sforzi di immaginare.

La prima ipotesi sembra inconsistente e in nessun modo documentabile. Inoltre i neofiti, i nuovi adepti, sono, di solito, i più fanatici detrattori dell'ordine che hanno rifiutato e molto difficilmente si mettono contro corrente. E nel X secolo un elogio della «gens Pannoniae» non era certo qualcosa di comune e che si accordasse con il giudizio della maggioranza.

La seconda ipotesi ci porta forse ad una datazione troppo bassa: almeno dopo il 996, anno in cui Géza I fu battezzato. È vero che la cristianizzazione dovette avvenire lentamente ed essere preparata da una lunga azione di propaganda missionaria. Il *Waltharius* potrebbe appartenere a questo periodo preparatorio. In tal caso la datazione e le identificazioni proposte dal Langosch⁴⁴ potrebbero apparire accettabili.

⁴⁴ K. Langosch, *Waltharius. Die Dichtung*, op. cit., p. 92.

Il Langosch data il poema tra il 965 e il 970, avendo trovato un Geraldo maestro nella scuola di San Gallo fino al 970 e un Erkambaldo vescovo di Strasburgo dal 965 al 991. Unica difficoltà è la locazione geografica dell'autore e del destinatario: i centri di San Gallo e di Strasburgo non sembrano coincidere con i centri da cui partirono le prime missioni presso gli Ungari. Sia le cronache, sia le leggende agiografiche ungheresi fanno risalire la prima evangelizzazione degli ungheresi all'opera di missionari italiani e boemi. Non pare che gli svevi vi prendessero parte. Nel *Chronicon Posoniense*, una delle fonti più antiche anche se molto tarda (risale alla fine del XIII o ai primi del XIV secolo), leggiamo: «Intravit igitur primum Deodatus de comitibus Sancti Severini de Apulia, qui fundator extitit monasterii de Tata et parator»⁴⁵. Ritroviamo, alla lettera, la stessa notizia nel *Chronicon Monacense*⁴⁶ e nel *Chronicon* del dotto Enrico di Mülgen. Quest'ultimo traduce: «Do kam vov erst Deodatus von den graffen Sand Syffrin von Pullen, der do pawte und macht das closter»⁴⁷. Quasi a confermare una lunga tradizione, San Gerardo, vescovo di Venezia, è riconosciuto come il protomartire degli Ungari. Le pur scarse e tardive fonti ungheresi si accordano tutte nell'attribuire il merito della cristianizzazione degli Ungari agli sforzi congiunti di missioni italiane e boeme. D'altro canto, la cosa sembra molto plausibile, dal momento che proprio queste due popolazioni, italiani del «Regnum Italiae» e boemi, dovevano essere le più interessate a questo tipo di attività missionaria: erano state, infatti, sempre, o quasi sempre, le prime a subire i danni e i massacri dalle annuali incursioni delle orde magiare.

La tesi del Langosch rende un tributo alle vecchie teorie che collegavano il *Waltharius* a San Gallo, ed offre una buona carta a tutti coloro che hanno tentato di inserire la leggenda di Attila «giusto e buono» fra i canti del popolo goto⁴⁸. L'unico

⁴⁵ E. Szentpétery, *Scriptores rerum Hungaricarum* cit., vol. II, p. 34.

⁴⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 62.

⁴⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 135.

⁴⁸ Cf., per esempio, P. Scardigli, *Lingua e storia dei Goti*, Firenze 1964, p. 109.

testo in cui si legge una specie di elogio funebre di Attila è nei *Getica* di Jordanes; ma anche qui l'elogio è piuttosto contenuto. Vi si dice soltanto che colui che aveva terrorizzato il mondo «placatus precibus, / anuum vectigal accepit»⁴⁹. Non è molto per affermare — come fa lo Scardigli⁵⁰ — che esistono elementi per dare «particolare consistenza all'immagine di un sovrano caro all'ispirazione dei cantari goti», specie tenendo conto di ciò che lo stesso studioso dice, qualche pagina appresso: «Fuori dei testi biblici, ben poco ci rimane di quanto i Goti scrissero: due documenti di carattere amministrativo, la *Skeireins* [un commento cioè al *Vangelo* di Giovanni] e un frammento di calendario»⁵¹. A questo punto dobbiamo convenire che i canti goti, ispirati dal «giusto e buono» Attila, sono canti ipotizzati, forse ipotizzabili, ma sempre preceduti da un asterisco che ne renda dubitativa l'esistenza. Eppure tali canti di cui niente sappiamo, erano serviti, e in parte servono ancora, a spiegare, secondo le teorie romantiche o neoromantiche, la lontana genesi dell'epopea germanica del tardo XII e XIII secolo. In questo tardo epos avremo veramente la leggenda di un Attila «giusto e buono». Ma questo è molto, troppo posteriore al *Waltharius*; il clima culturale e storico è totalmente diverso; siamo ormai in un periodo in cui gli Unni/Ungari non facevano più paura; vengono anzi riconosciuti come parte integrante della «Respublica Christiana».

Nel X secolo le cose erano molto differenti e la tesi dei Pannoni «buona gente» non era certo tra le più popolari.

9 - Per le ragioni su esposte, la datazione e le identificazioni proposte dal Langosch non sembrano del tutto convincenti. Arriviamo così alla nostra terza ipotesi, che cioè il *Waltharius* sia stato scritto sotto una spinta politica, come libello di propaganda antifranca (ricordiamo che i veri personaggi negativi, che tentano l'assassinio e il furto, tradendo l'amico, sono Guntar e Agano, i due «Franci nebulones» (v. 555)), e pro-ungara. Serven-

⁴⁹ Cito da P. Scardigli, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁰ P. Scardigli, *op. cit.*, p. 109.

⁵¹ P. Scardigli, *op. cit.*, p. 179.

dosi della leggenda del lungo viaggio di ritorno dell'eroe, Geraldo, o chi per lui, innesta, nel nucleo narrativo tradizionale, l'episodio iniziale di Attila, che sembra rispondere a due fini ben precisi: uno, puramente artistico, di dar ragione del lungo viaggio di ritorno di Gualtieri e Ildegunda; l'altro, extra-artistico, di esaltare le virtù della «gens Pannoniae».

A chi poteva interessare questa esaltazione? Uno dei personaggi a cui non sarebbe certo dispiaciuta è Berengario I che, dopo essere stato sanguinosamente sconfitto, venne a patti con gli Ungari e strinse con loro una specie di alleanza, tanto che le orde magiare non devastarono l'Italia per circa quindici anni (dal 904 al 919)⁵².

Il *Waltharius* risponderebbe molto bene sia alla politica antifranca di Berengario I, sia alla difesa di una discutibile alleanza con gli infedeli.

La storia di questa strana alleanza si trova in Liudprando da Cremona, che la spiega, e in parte la giustifica, con le necessità politico-militari di Berengario I. Berengario si era trovato a dover affrontare i suoi tanti nemici in condizioni di netta inferiorità. Abbisognava di aiuto e gli era necessario approfittare delle poche occasioni favorevoli. Non poteva dunque trascurare quei pochi che si proclamavano suoi amici. Fra questi, due re ungarici «Dursac et Bugat amicissimi Berengario fuerant... rogavit Berengarius Hungarios, ut, si se amarent, super inimicos suos irruerent»⁵³. È una richiesta che sembra mettere a prova la loro amicizia, e un atto di quasi-umiltà da parte di Berengario.

Liudprando, da quel letterato abile ed esperto qual'era, si era dilungato a narrare la tragica sconfitta del Brenta, subita da Berengario nell'899, per sua colpa: colpa della sua superbia, che gli aveva suscitato contro l'ira divina: «Cum sibi rex Berengarius tot adesse copias cerneret superbiae spiritus inflatus magisque triumphum de hostibus multitudini suae quam Deo tribuens...»⁵⁴. E Liudprando commenta la sconfitta con le

⁵² G. Arnaldi, «Berengario I» in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1967, vol. 9, pp. 1-26.

⁵³ A. Bauer e R. Rau, *Fontes cit.*, *Antapodis*, II, 61, p. 340.

⁵⁴ *Ibid.*, *Antapodis*, II, 10, p. 308.

parole di Geremia (5,15-18): «Ecce ego adducam super vos gentem de longiquo, gentem robustam, gentem antiquam, gentem cuius ignorabis linguam, nec intelliges quid loquatur... et comedet segetes tuas et panem tuum; devorabit filios tuos et filias tuas...»⁵⁵. A rendere più evidente il peccato di superbia di Berengario, Liudprando ricostruisce le varie fasi della battaglia del Brenta: gli Ungari, spaventati dal numero delle truppe di Berengario, erano disposti a venire a patti, senza impegnarsi in un combattimento in campo aperto. Berengario, orgoglioso del suo esercito, rifiuta le trattative. Gli Ungari, allora, «collectis in unum fortissime tali sese mutuo sermone solantur:... Viriliter enim pugnando occumbere non est mori, sed vivere. Hanc famam tantam, hanc κλιρονομειαν clironomian, id est hereditatem, ut a patribus nostris accepimus, nostris etiam relinquamus heredibus...»⁵⁶. Così gli Ungari vinsero. Dopo questa indugiante descrizione, la preghiera di Berengario a Dursac e Bugat, suoi «amicissimi», si carica di valore simbolico-morale: sconfitta e vittoria non sono altro che punizione o premio della provvidenza divina.

L'esortazione che Liudprando mette in bocca agli Ungari prima della battaglia del Brenta, al di là della retorica di gusto classicheggiante abbastanza scoperta, è per noi di notevole interesse in quanto sembra riecheggiare i vv. 175-178 del *Waltharius*. Nel poema si tratta di un episodio di battaglia tra gli Unni e i loro nemici. Gualtieri è il capo dell'esercito unno e prima di scendere in campo così

... bellatorum confortat corda suorum,
Hortans praeteritos semper memorare triumphos
Promittensque istos solita virtute tyrannos
Sternere et externis terrorem imponere terris.

I due passi, quello di Liudprando e quello del *Waltharius*, presentano sicure connessioni. Liudprando sembra sviluppare, ai suoi fini, il suggerimento che gli veniva dal *Waltharius*.

⁵⁵ *Ibid.*, *Antapodis*, II, 16, p. 312.

⁵⁶ *Ibid.*, *Antapodis*, II, 14, p. 310.

L'esortazione ungarica, non dimentichiamolo, doveva servire a Liudprando per sottolineare il peccato di superbia di Berengario; termina infatti con queste parole: «Hi, enim, qui nobis supplicantibus non miserentur, ignorant neque mente percipiunt, quia vincere quidem bonum, supervincere nimis invidiosum»⁵⁷.

Liudprando non era certo uno storico oggettivo e spassionato. «La storiografia è sempre nel medioevo altre cose — scriveva il Vinay⁵⁸ —, nell'alto medioevo è anche il surrogato delle novelle... e dei poemi epici...». Liudprando ne è la conferma. In più, questo storiografo mostra una certa simpatia per Berengario I, anche se il suo vero eroe positivo sarà Ottone, e non nasconde un tenace odio contro Ludovico di Provenza e Berengario II. Ludovico diviene addirittura un nuovo Catilina, contro cui Berengario I inveisce: «Quousque tandem abutere, Hulo-doice, patientia nostra?»⁵⁹. La trama delle azioni di Berengario I, invece, trova sempre, o quasi sempre, una plausibile giustificazione nel racconto di Liudprando.

Berengario, per esempio, dopo aver catturato e fatto accecare Ludovico di Provenza, riprende le trattative e giunge a riconfermare una pace-alleanza con gli Ungari che, come erano soliti, avevano approfittato dello stato di dissidio e di incertezza fra i potentati dell'Occidente, per rinnovare scorrerie e saccheggi. Leggiamo quello che ne dice Liudprando ai capitoli XLII e XLIII del secondo libro dell'*Antapodosis*. «Hungariorum intera rabies, quia per Saxones, Francos, Suevos, Bogoarios nequibant, totam per Italiam nullis resistantibus, dilatatur. Verum quia Berengarius firmiter suo milites habere non poterat, amicos sibi Hungarios non mediocriter fecerat. Sed et Saraceni qui, sicut dixi, Fraxinetum inhabitant, post labefactionem Provinciae quasdam summas Italiae partes sibi vicinas non mediocriter laniabant...»⁶⁰. Liudprando non dice che Berengario fece pace con gli Ungari per usare la loro rabbia contro i Saraceni

⁵⁷ *Ibid.*, 1.c.

⁵⁸ G. Vinay, *op. cit.*, p. 396.

⁵⁹ A. Bauer e R. Rau, *Fontes cit.*, *Antapodis*, II, 41, p. 328.

⁶⁰ *Ibid.*, 1.c.

che, da Frassineto, si spingevano al di qua delle Alpi devastando l'Italia settentrionale, ma lo lascia intendere, lo suggerisce. Qualunque sia stata la effettiva realtà storica, è certo che Liudprando colorisce favorevolmente l'azione di Berengario, costretto alla pace con gli Ungari per la poca affidabilità del suo esercito, mentre i Saraceni dilaniavano i territori del suo stato.

Liudprando sembra prendere posizione in una polemica superata nel tempo (quando Liudprando scriveva, Berengario I era morto da una quarantina d'anni). Sembra, cioè, di potere sentire nelle sue parole l'eco lontana di una polemica e di una difesa propagandistica che la stessa corte di Berengario doveva aver promosso e caldeggiato. D'altra parte un re, che per tre volte viene deposto e tre volte restaurato, e che, dopo tutto questo, riesce a farsi eleggere imperatore, necessitava e di alleanze robuste, anche se scabrose e pericolose come quella con gli Ungari, e, soprattutto, di un ottimo «ufficio di propaganda». I *Gesta Berengarii Imperatoris*, scritti tra il 915 e il 924, sono, insieme alle *Laudes Regiae*, sicura testimonianza dell'esistenza di un tale ufficio «promozionale».

Non mi sembra azzardato pensare che altri scritti elogiativi o latamente difensivi dell'operato di Berengario potessero essere stati composti e messi in circolare. Il *Waltharius* potrebbe essere uno di questi. Del resto, perfino Liudprando può servire come testimoniao tardo di questa corrente polemico-difensiva. Liudprando, infatti, mentre giustifica la pace e l'alleanza berengariana con gli Ungari, ha parole di fuoco contro Arnolfo che, secondo Liudprando, era stato il primo ad usare gli Ungari contro i propri nemici. Quella che per Berengario era stata una dura necessità, per Arnolfo era stata soltanto una cieca cupidigia di regno: «O caecam regnanti Arnulfi regis cupiditatem! o infelicem amarumque diem!»⁶¹.

10 - A questo punto torna a proporsi la domanda: chi era quel Geraldo, autore o rifacitore che fosse, e chi quell'Erckambaldo

⁶¹ *Ibid.*, *Antapodis*, I, 13, p. 266.

«pontifex summus», a cui *Waltharius* viene dedicato? Anche abolendo dal testo il *Prologo* — come ha fatto Langosch nell'edizione del 1967⁶² — il problema rimane.

Un'ipotesi, accettata negli anni sessanta di questo secolo, e più tardi accantonata, fu avanzata nel 1954 da K. Hauck⁶³. Secondo lo studioso, Erckambaldo poteva identificarsi con il vescovo Erckambaldo di Eichstätt, che resse quel vescovato dall'882 al 912. Tale identificazione venne accolta sia da K. Ried nella *Neue deutsche Biographie*⁶⁴, che da R. Aubert nel *Dictionnaire d'Histoire et Géographie Ecclésiastique*⁶⁵.

Il Langosch, ritornando sul problema e riproponendo la storia degli studi⁶⁶, si libera della ipotesi dello Hauck (che tuttavia non cita) con un fermo: «Damit hat sich auch entschieden, wer als Erkambald, dem Gerald ein Walthariusexemplar überreichte, in Frage kommt: nicht der Eichstätter (882-912), sondern der Strassburger Bischof (965-991)»⁶⁷.

La posizione del Langosch, riassunta con tutta chiarezza in questo stesso lavoro, rimane quella tradizionale: «Wie sich ergeben hat, ist der durch die Forschung der letzten drei Jahrzehnte verbaute Weg zu den zwei Hauptzeugnissen über die Entstehung und Verfasserschaft damit wieder kann und Gerald nicht das Epos gedichtet hat; ausserdem stimmt der Hauptinhalt der beiden zum bisherigen Ergebnis über Zeit und Ort. Die zwei nennen Ekkehart von St. Gallen; Ekkehart IV zeugt in den 'Causus s. Galli' c. 80 deutlich, dass er Ekkehart I (Anfang 10 Jahrhunderts - 973) meint, und Wolger von Prüfening im 'Liber de viris illustribus' c. 70, dass seine Angaben auf einer vom dem

⁶² K. Langosch, *Waltharius. Lateinische Epik*, cit..

⁶³ K. Hauck «Der Dichter des Walthariliedes» in E.E. Ploss, *op. cit.*, pp. 136-161 (precedentemente pubblicato in *German-roman. Mschr.* 35, 1954, pp. 1-27).

⁶⁴ *Neue deutsche Biographie*, Berlin 1959, s.v. *Erchanbald*: «Unter ihm entstand durch Gerald in Eichstätt das Waltharilied, das ihm gewidmet wurde».

⁶⁵ *Dictionnaire d'Historie et Géographie Ecclésiastique*, Tom. 15 (1963), s.v. *Erchambald*.

⁶⁶ K. Langosch, «Die Vorlage des *Waltharius*» in J. Autenrieth (ed.), *Festschrift Bernhard Bischoff zu seinem 65.*, Stuttgart 1971, pp. 226-259.

⁶⁷ K. Langosch, «Die Vorlage» art. cit., p. 232.

über ein Jahrhundert älteren St. Gallen, unabhängigen Tradition beruhen. Ekkehart IV setzt den 'Waltharius' von der geistlichen Lyrik Ekkeharts I als Jugendwerk ab; damit lässt sich für dessen Abfassung die Zeit gegen 930 annehmen»⁶⁸.

Eppure, con buona pace del Langosch e riconoscendo i grandissimi meriti che lo studioso ha in relazione al nostro testo, a mio avviso, l'ipotesi dello Hauck resta l'ipotesi più credibile. Oltre a tutte le considerazioni che abbiano finora esposte, la personalità stessa di Erckambaldo di Eichstätt sembra adeguarsi meglio all'invio di un dono poetico, in quanto più pronta a subire il fascino di una fatica letteraria, di quanto non sembri essere stato Erckambaldo di Strasburgo.

Erckambaldo di Eichstätt fu personaggio dominante tra la fine del IX e i primissimi del X secolo⁶⁹. Consigliere di Arnolfo fino alla morte dell'imperatore, e quindi di Ludovico l'Infante, potente al punto di batter moneta in proprio, e tanto culturalmente ambizioso da raccogliere e far copiare numerosi manoscritti per arricchire la biblioteca della cattedrale, appare veramente come il signore, «pontifex summus», da cui un poeta, od anche un umile compilatore, poteva aspettarsi comprensione e lodi per il suo lavoro. L'ambiente arnolfino o, più latamente, imperiale, ci conduce, oltre a tutto, all'ambiente con cui Berengario I e la sua corte avevano indubbi legami. Non sarebbe certo inspiegabile che un verseggiatore della corte di Berengario I avesse inviato una sua composizione a un vescovo che prendeva autorevolmente parte alle diete imperiali e la cui famiglia vantava, come quella di Berengario, un'ascendenza carolingia.

Anche l'esaltazione di Attila e della «gens Pannoniae», a giustificazione di una alleanza di non facile gradimento, acquisterebbe maggior peso politico, per essere stata inviata ad un vescovo, noto per la sua abilità di diplomatico all'interno della politica imperiale. Berengario, del resto, aveva covato a lungo il sogno imperiale, prima di venire finalmente eletto.

⁶⁸ K. Langosch, «Die Vorlage» art. cit., pp. 232-233.

⁶⁹ Su Erkambaldo eletto vescovo di Eichstätt nell'882 si veda J. Sax, *Die Bischöfe und Rechtsfürsten von Eichstätt 745-1806*, Landshut 1884, vol. I, pp. 18-25.

Il quadro, così tracciato, non presenterebbe fitte zone d'ombra, se potessimo indicare anche un monaco di nome Geraldo. Secondo lo Hauck, dovrebbe trattarsi di un «frater» del cenobio eichstettense⁷⁰; ma la sua proposta poggia sull'interpretazione, quanto mai ristretta e limitante, dei termini *servus, fidelis alumnus, carus adelphus* che Geraldo usa nel *Prologo*. In realtà, questi sono termini estremamente generici che non implicano alcuna familiarità tra Geraldo e il «pontifex summus». Qualsiasi monaco o clerico, rivolgendosi ad un vescovo, sia che lo conoscesse di persona o soltanto di fama, doveva dichiararsi suo servo e fedele seguace. Erano formule di obbligatoria cortesia e di rispetto, da parte di un inferiore nella gerarchia ecclesiastica, verso un «praesul sanctus Dei»⁷¹.

Identificando Erckambaldo nel vescovo di Eichstätt, non siamo certo obbligati a cercare un Geraldo in un qualche convento della stessa città. Proprio la grande fama di cui godeva Erckambaldo di Eichstätt poteva avere spinto un qualsiasi monaco della larga cerchia dei domini imperiali a indirizzare a quel vescovo potente e vivo agli interessi culturali, la sua opera, sia che ne fosse stato l'autore, il compilatore o fin'anche il copista. I vv. 9-11 del *Prologo* («Praesul sancte Dei, nunc accipe munera servi, / Quae tibi decrevit de larga promere cura / Peccator fragilis Geraldus...»), sembrano indicare un autore o un rifacitore, piuttosto che un semplice copista. Tuttavia il dubbio sussiste e non abbiamo elementi sicuri per risolverlo.

Unica cosa certa è che questo Geraldo è esistito. Forse bisognerebbe cercarlo più vicino a Berengario I che non al vescovo Erckambaldo. Sappiamo che Berengario I sceglieva i propri cancellieri o arcicancellieri tra i vescovi dell'Italia settentrionale, come Giovanni II vescovo di Cremona, o Ardingo vescovo di Brescia⁷². I «litterati» tra la fine del IX e gli inizi del X secolo non erano un numero infinito. La ricerca si limiterebbe a una rosa di forse un centinaio di nomi. Ma troppi di questi

⁷⁰ K. Hauck, art. cit., pp. 152-155.

⁷¹ G. Cappelletti, *Le Chiese d'Italia dalla loro origine ai giorni nostri*, Venezia 1848-1860, vol. XII, p. 151.

⁷² G. Cappelletti, *op. cit.*, vol. XI, p. 583.

nomi sono caduti nel silenzio delle cronache o dei documenti perduti. Un certo «Gherardus diaconus» firmava nell'899, in veste di teste, una donazione di Staurazio II vescovo di Asti⁷³, ed era persona che sapeva scrivere; infatti questo Gherardo (o Geraldo: al di là della rappresentazione grafica, il nome resta il medesimo) accanto alla firma nota: «mea manu subscripsi». Azzardare un'identificazione sarebbe quanto mai arbitrario.

La possibilità, tuttavia, di localizzare Geraldo, o, se vogliamo, l'autore del *Waltharius*, nell'Italia del Nord, offrirebbe, senza dubbio, una chiave interpretativa, rafforzata dal fatto che la più antica documentazione del poema si trova proprio nel *Chronicon* della Novalesa.

Del resto, nel *Chronicon Novaliciense* già il Lecoy aveva notato una circolazione di motivi epici, che si ritroveranno, più tardi, nella prima epica oitanica. Le conclusioni del Lecoy erano che nel *Chronicon* «on voit émerger des noirs flots de l'oubli, où elle aurait sombré quelques rares épaves de toute une littérature épique, mettons italo-lombarde, quelques pauvres débris miraculeusement sauvés par le hasard»⁷⁴.

Questa antica epica italo-lombarda, ipotizzata dal Lecoy, potrebbe acquistare una ben solida concretezza, se quanto son venuta fin qui argomentando non è del tutto errato. In tal caso, il *Waltharius* ne sarebbe la più alta e compiuta manifestazione.

⁷³ G. Cappelletti, *op. cit.*, vol. XIV, pp. 90-92.

⁷⁴ F. Lecoy, art. cit., p. 32, in E.E. Ploss, *op. cit.*, p. 275.

SARAH ZAPPULLA MUSCARA

UNA POETICA FASCINAZIONE: «LA FIGLIA DI IORIO»
NELLA TRADUZIONE SICILIANA
DI GIUSEPPE ANTONIO BORGESÉ

Il 16 aprile del 1903 la Compagnia Drammatica Siciliana, diretta da Nino Martoglio, mette in scena al «Teatro Manzoni» di Milano *La zolfara* di Giuseppe Giusti Sinopoli¹. Il lavoro,

¹ «Il senso di una buona parte del dialogo ieri sera ci è sfuggito; ma il danno non fu grave perché gli attori seppero perfettamente parlarci coi gesti e colla espressione del volto. La loro mimica ebbe una evidenza meravigliosa; e in alcuni momenti fu assai più efficace della stessa parola. Chi disse ieri che l'arte di questi attori siciliani ricorda quella degli attori giapponesi che accompagnarono fra noi Sada Yakko, disse bene. Non è necessario udirli; basta vederli. Il successo della Compagnia fu dunque pieno e sincero. Quello del primo attore Giovanni Grasso fu trionfale» (g.p., *La Compagnia siciliana al Manzoni*, «Corriere della Sera», Milano, 17 aprile 1903); «Grasso specialmente, nella parte del protagonista, si rivelò attore così fine e penetrante, così spontaneo e sincero, così vibrante ed efficace da comunicare al pubblico la commozione più intensa e da trascinarlo più di una volta ad esplosioni del più schietto e vivo entusiasmo» (Bon, *La Compagnia dialettale siciliana al Manzoni*, «La Perseveranza», Milano, 17 aprile 1903); «Il Grasso, il Lo Turco, la Bragaglia, degni di ogni elogio per la perfezione (è la parola) della rappresentazione scenica, colorivano ancor più il repertorio e ne colmavano coi gesti le deficienze» (R. Barbiera, *Il teatro siciliano dialettale*, «L'Illustrazione Italiana», Milano, 6 dicembre 1903; poi in *Polvere di palcoscenico*, Catania, Giannotta, 1908, p. 184). De *La zolfara* esistono due edizioni: la prima pubblicata nel 1896 a Catania presso la tipografia Zammataro, la seconda nel 1904 a Roma presso la tipografia «La Speranza». I due testi presentano alcune varianti. Il dramma è stato poi ripubblicato con una prefazione di S.F. Romano in «Teatro d'oggi», Roma, a. II, 1954, n. 5-6; in *Teatro siciliano*, a cura di A. Mango, Palermo, E.S.A., 1961; in *Teatro verista siciliano*, a cura di A. Barbina, Bologna, Cappelli, 1970. Su Giuseppe Giusti Sinopoli cfr.: G. Di

nella versione in lingua già noto ai milanesi che lo hanno accolto con scarso entusiasmo al «Teatro Filodrammatici» nella stagione teatrale 1897-'98 per la realizzazione della Compagnia di Giovanni Emanuel ed Achille Vitti², con Giovanni Grasso ottiene un successo senza precedenti.

La *pièce* si muove sul fronte del naturalismo letterario e teatrale, accostando alla denuncia della condizione disumana ed alienata degli zolfatari gli elementi più consoni al temperamento ed ai moduli recitativi di Grasso.

Delle due storie che percorrono intrecciandosi queste «scene sociali dal vero» (secondo la definizione dell'autore) la prima poggia sulla rimozione di antichi privilegi e sulle rivendicazioni dei lavoratori, la seconda sulla frode economica e sulla trasgressione amorosa. Scaturita da precisi riferimenti socio-ambientali, *La zolfara* frantuma i nuclei della rappresentazione caratterizzati dall'epicizzazione della realtà siciliana e dal recupero 'violento' delle sue valenze vitali: la roba e la donna, la miseria e il sangue, rudimentale dialettica che affascina la platea nella vigorosa, esacerbata interpretazione di Giovanni Grasso, esorcizzando oscuri timori, giusta l'aristotelica funzione catartica del teatro, sottolineata tra l'altro da quei critici che tentano di dare una motivazione psicologica del successo riportato dai teatranti siciliani.

Alla rappresentazione de *La zolfara* è presente Gabriele d'Annunzio, nella città lombarda per la pubblicazione delle *Laudi*. La suggestione che sulla scena del suo immaginario opera un teatro tanto genuino e primitivo, la cui drammaticità si affida più al gesto che alla parola, è documentata dalla

Franco, *L'autore de «La zolfara»*, Catania, Officina Grafica Moderna, 1939; E. Zappulla, *A sessant'anni dalla morte di Giuseppe Giusti Sinopoli*, «La Sicilia», 2 agosto 1983; G. Giusti Sinopoli, *Teatro*, a cura di S. Pattavina, Palermo, Dharla editrice, 1987.

² La «prima» assoluta del dramma in lingua in tre atti *La zolfara* ha luogo a Catania il 13 settembre 1895, Compagnia di Giovanni Emanuel ed Achille Vitti; nella versione dialettale il dramma è portato al successo il 3 dicembre 1902, al «Teatro Argentina», dalla Compagnia di Giovanni Grasso. Successo sancito da un entusiasta articolo apparso l'indomani su «La Tribuna» a firma di Stanislao Manca.

risposta a Nino Martoglio che lo ha invitato ad assistere alla messa in scena di *Cavalleria rusticana* e *La zolfara*³ in occasione della serata d'onore dell'attore catanese:

Mio caro Signore, grazie dell'offerta cortese. Questo biglietto potrà far felice qualche altro poeta; perciò lo rimando. Io ho già le mie poltrone, e le ho prese per tempo; e aspetto la sera con desiderio. In verità, la gioia di questa improvvisa rivelazione è in me commista di malinconia; perché invidio agli scrittori siciliani uno strumento d'arte meraviglioso qual è Giovanni Grasso, e mi rammarico di non poterlo adoperare e d'essere costretto a reprimere il mio lungo desiderio di tentare la tragedia agreste. Ieri sera, nella profonda commozione che mi travagliava, fui anche morso dalla nostalgia della mia vecchia terra d'Abruzzo. Grazie a voi, al grande e candido Giovanni Grasso e ai suoi compagni d'arte, in cui si esprime con tanta potenza l'anima originale della stirpe. Spero di potervi incontrare e di potervi ripetere a voce la mia ammirazione e la mia gratitudine⁴.

L'interpretazione del grande tragico — dal vate abruzzese battezzato «figlio della terra», «meraviglioso strumento d'arte, candido e grande» (e Marinella Bragaglia «la piccola Duse») —, pregna d'umanità istintiva e primordiale, ora dolente, ora disperata, costituisce la cerniera fra le due 'voci' che partecipano alla genesi de *La figlia di Iorio*: il diaristico momento dell'«incanata», evocato dal poeta, ed il dipinto di Francesco Paolo Michetti esposto alla biennale di Venezia del 1895 di cui scrive «Mai il genio michettiano si è rivelato nei suoi caratteri essenziali con più vigore, con più desiderio, con più asprezza, con più violenza»⁵. Saldamente ancorato agli stereotipi di una *performance* che si compiace di gestualità ampie, lontane da

³ Questi gli attori della Compagnia Drammatica Siciliana: Giovanni Grasso, Marinella Bragaglia, Salvatore Lo Turco, Angelo Musco, ed ancora Spadaro, Sapuppo, Viscuso.

⁴ —, *L'omaggio di Gabriele d'Annunzio alla Compagnia Siciliana*, «La Perseveranza», Milano, 30 aprile 1903 (riportato poi in: —, *Giovanni Grasso*, edito da Gabriele d'Annunzio, «Corriere di Catania», Catania, 8 maggio 1903).

⁵ Il discorso *Dell'arte di Francesco Paolo Michetti* è compreso nell'*Antologia dell'autunno*, in *Prose di ricerca*, vol. III, Milano, Mondadori, 1968.

«una recitazione per accenni, una recitazione che lasci coscientemente delle zone d'ombra nel personaggio»⁶, Giovanni Grasso è solito piegare i testi alla sua esuberanza espressiva e alle esigenze della sua curatura drammatica, esaltandoli sul versante passionale e sanguigno. L'indole del catanese, sposando con naturalezza uno *status* teatrale che insiste sul pedale di esasperate emozioni, verso cui orienta le sue scelte, susciterà ben presto le reazioni di molti desiderosi, dopo i clamori alimentati dai successi riscossi dal Grasso negli itinerari europei, di un repertorio più vario e rispondente alla multiforme natura del popolo siciliano che attraverso l'espressione del suo attore più popolare rischia di veder confermato il *cliché* di una sua primitiva ed ineludibile violenza. Se taluni critici, infatti, insistono sulla convenzionalità di un teatro nazionale che elice un'astratta geografia interiore e sociale ed evidenziano la sincerità e la naturalezza di una recitazione istintiva, non viziata da artifici e convenzionalismi scenici, altri, aspri censori della maschera istrionica dell'attore catanese, giudicano il repertorio di Grasso unilaterale e diffamatorio dell'isola di cui offre un'immagine mutilata e distorta.

Ma è proprio la felice sintesi tra fiera passionalità ed innata teatralità a decretare il successo di Grasso e ad attrarre D'Annunzio che, seppur nei toni di una poetica fascinazione, avverte pungente ἀνάγκη di passioni, νοσταλγία di umori mitico-pastorali. Dietro la suggestione esercitata su di lui da *La zolfara* e dal suo interprete, il poeta abruzzese promette di scrivere per quel «meraviglioso strumento d'arte» un dramma che abbia «anima nuova»⁷. Alcuni mesi dopo, il 18 luglio 1903, D'Annunzio dà avvìo alla stesura de *La figlia di Iorio*⁸, sostando, pur con dif-

⁶ V. E. Meyerhold, *La rivoluzione teatrale*, Roma, Editori Riuniti, 1975.

⁷ D. Oliva, *Intorno alla nuova «Figlia di Iorio»*, «Il Giornale d'Italia», Roma, 13 settembre 1904.

⁸ Della ricca bibliografia sull'opera teatrale più felice del pescarese ci limitiamo a ricordare: T. Rosina, *Mezzo secolo della «Figlia di Iorio»*, Milano, Principato, 1955; E. Mariano, *Appunti sulla «Figlia di Iorio»*, in «Quaderni dannunziani», Gardone Riviera, 8-9, 1958, pp. 47-73; M. Pomilio, *D'Annunzio e l'Abruzzo* (1963), nel vol. *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Modadori, 1986,

ferenti accenti; nello spazio lirico della sua prima stagione, in quell'aura mistico-sensuale da cui scaturiscono *Canto novo*, *Terra vergine* e *San Pantaleone*. Stesa di getto in sole cinque settimane, nella serenità di Villa Borghese a Nettuno, dove soggiorna insieme ad Eleonora Duse, l'opera è siglata il 29 agosto 1903. Nel settembre ha luogo la prima lettura ufficiale alla quale assistono Adolfo de Carolis ed il giovane Giuseppe Antonio Borgese⁹, invitato dal poeta a tradurre in siciliano *La figlia*

pp. 597-619; E. Paratore, *Naturalismo e decadentismo in Gabriele d'Annunzio*, in *Studi dannunziani*, Napoli, Morano, 1966, pp. 149-307; R. Bertazzoli, *L'elaborazione della «Figlia di Iorio» dal «naturale» al «mitico»*, in «Otto/Novecento», Varese, 5-6, 1981, pp. 163-181; Idem, *Percorso creativo e approdo mitico nella «Figlia di Iorio»*, in «Quaderni di lingue e letterature», Istituto di lingue e letterature straniere, Università di Verona, 10, 1985, pp. 151-185; P. Puppa, «*La Figlia di Iorio*» tra Michetti e D'Annunzio: per un'iconologia del teatro populista», «Quaderni di teatro», Firenze, 14, 1981, pp. 78-95; L. Ravasi Bellocchio, *Appunti di lettura del profondo su «La Figlia di Iorio»*, ivi, 19, 1983, pp. 167-175; L.M. Gunzberg, *D'Annunzio naïf: primitivismo e arcaismo nella «Figlia di Iorio»*, in «Lettere italiane», 4, 1984, pp. 545-570; R. Alonge, «*La figlia di Iorio*» ovvero la religione delle madri, in *L'Arte dell'interpretazione. Studi offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere, 1984, pp. 665-682; AA.VV., *La figlia di Iorio*, Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1985; L. Derla, «*La Figlia di Iorio*» come tragedia di identità, in «Otto/Novecento», Varese, 3/4, 1986, pp. 39-60; G. Nicasro, «*La figlia di Iorio*» tra mito e realtà, in *Il poeta e la scena*, Catania, Edizioni del Prisma, 1988, pp. 97-112; R. Scrivano, *La figlia di Iorio, La fiaccola sotto il moggio*, in AA.VV., *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, Atti dell'XI Convegno internazionale di studi dannunziani, a cura di E. Tiboni con la collaborazione di U. Russo e M. Rapagnetta, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1989, vol. II, pp. 533-543. Circa la traduzione di Borgese cfr. A. Barbina, *La mantellina di Santuzza*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 107-131.

⁹ Su Giuseppe Antonio Borgese ci limitiamo a rinviare ai più recenti complessivi contributi critici ed alla bibliografia in essi contenuta: S. D'Alberti, *Giuseppe Antonio Borgese*, in AA.VV., *Letteratura Italiana. I critici*, vol. 3, Milano, Marzorati, 1976; G.A. Peritore, *Giuseppe Antonio Borgese*, in AA.VV., *Letteratura Italiana. I contemporanei*, vol. I, Milano, Marzorati, 1977; F. Mezzetti, *Borgese e il fascismo*, Palermo, Sellerio, 1978; G. Amoroso, *Giuseppe Antonio Borgese*, in AA.VV., *Letteratura Italiana. Novecento*, vol. 3, Milano, Marzorati, 1979; V. Licata, *L'invenzione critica. Giuseppe Antonio Borgese*, Palermo, Flaccovio, 1982; M. Kuitunen, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, Napoli, Federico & Ardia, 1982; AA.VV., *Borgese Rosso di San Secondo Savarese*, a cura di P.M. Sipala, Roma, Bulzoni, 1983; AA.VV., *Atti del Convegno su Giuseppe Antonio*

di Iorio perché sia messa in scena dalla compagnia di Giovanni Grasso. È ancora viva dunque la memoria della rappresentazione milanese se il primo pensiero di D'Annunzio è la trasposizione linguistica della tragedia pastorale nei modi e nei toni richiesti da attori che parlano «il linguaggio delle passioni elementari» e la cui funzione maieutica è documentata proprio da quanto il poeta, due giorni dopo il completamento della pastorale, il 31 agosto, scrive a Francesco Paolo Michetti, la cui tela (1895), nonostante la successiva smentita¹⁰, è stata ispiratrice: «Quest'opera viveva dentro di me da anni, oscura»¹¹.

Così Borgese, molti anni dopo, rievcherà l'impressione riportata alla lettura dannunziana: «Era una cosa fresca e bellissima, un Aminta davvero agreste, un melodramma tutto pieno di musica; senza bisogno di strumenti musicali»¹².

Giovane intellettuale di singolare precocità — dal gennaio 1904 direttore della rivista fiorentina «Hermes», autore dell'ampio saggio *L'opera poetica di Gabriele d'Annunzio* (I. *Dal «Canto novo» alle «Laudi»* - II. *«Laus vitae»* - III. *Le nuove «Laudi»*)¹³ e di quello riccamente informato sugli studi di folklore *Giganti e Serpenti*¹⁴ —, il ventunenne di Polizzi Generosa

Borgese tenuto a Polizzi Generosa, a cura di I. Rampolla Dominici, Palermo, Tipografia Editrice Mori, 1984; AA.VV., *Giuseppe Antonio Borgese. La figura e l'opera*, a cura di G. Santangelo, Palermo, STASS, 1985; S. Zarcione, *La coscienza malata. Giuseppe Antonio Borgese*, Palermo, STASS, 1985.

¹⁰ Nell'intervista a Filippo Surico del giugno 1921 D'Annunzio preferisce ricordare un episodio a cui fu presente insieme ad un amico, accaduto a Tocco Casauria, nell'Abruzzo, l'inseguimento di una donna da parte di mietitori infoiati dal sole e dalla lussuria.

¹¹ I. Caini, *Dalla fiamma alla serpe (Sulla genesi della «Fiaccola sotto il moggio»)*, in *La fiaccola sotto il moggio*, Atti del IX Congresso Internazionale di Studi dannunziani, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1987.

¹² G.A. Borgese, *Grasso allo zenit*, «Corriere della Sera», Milano, 19 ottobre 1930.

¹³ Apparso nel 1903, rispettivamente i primi due capitoli sulla «Nuova Antologia», 1° settembre e 16 ottobre, il terzo sull'«Illustrazione Italiana», II, 27 dicembre; poi ambedue in *Resurrezioni*, Firenze, Perrella, 1922.

¹⁴ Apparso sull'«Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», n. XX, 1901, pp. 507-520; n. XXI, 1902, pp. 90-103; 161-181; 315-327; 449-461; n. XXI, 1903, pp. 35-49.

si accosta all'opera con entusiasmo stendendola «in siciliano illustre e letterario, ricalcata sull'originale perfino nel numero dei versi e nelle assonanze, e vergata su carta a mano — che era allora d'obbligo pei manoscritti poetici come per le riviste filosofiche —, in quella scrittura del tempo coi caratteri ritti che parevano baionette»¹⁵. Un calco che deve risultare naturale a Borgese se nel maggio del 1902 alla sorella Marietta che gli rimprovera «l'influenza pernicioso» esercitata da D'Annunzio sulle sue «giovani facoltà artistiche» risponde che la forma del vate abruzzese «è troppo bella perché non incateni un artista giovine»¹⁶.

Nella veste siciliana *'A figghia di Ioriu* — di cui, distrutto il manoscritto di Borgese (unitamente alla biblioteca ed all'archivio) nel bombardamento di Milano del 24 novembre 1942, abbiamo fortunatamente ritrovato il copione di Giovanni Grasso¹⁷ — non solo mantiene tutto il carisma della pastorale dannunziana ma in taluni luoghi lo potenzia arricchendosi di suggestioni liriche offerte all'immaginario del giovane traduttore dalla trasognata e rarefatta atmosfera dei versi «sovrumani». In una lettera di Grasso al «Maestro che è il vero Angelo Gabriele del buon Annunzio», come lo definisce, datata Palermo, 16 aprile 1904, troviamo come traduttore, accanto a quello del Borgese, anche il nome di Giuseppe Pitre¹⁸, di cui il giovane di Polizzi Generosa era stato allievo all'Università di Palermo nell'anno accademico 1889-1890.

¹⁵ G.A. Borgese, *Grasso allo zenit*, cit.

¹⁶ L. Sciascia, *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 35-36.

¹⁷ De *'A figghia di Ioriu* stiamo curando la stampa in altra sede.

¹⁸ Con la sua prosa magniloquente, qua e là sgrammaticata, così Grasso scrive a D'Annunzio: «Illustre Maestro È qui, con me, Roberto Lombardo, venuto appositamente, come Lei sà a Catania, anche [a] organizzare la compagnia siciliana e ad annunziarmi la lieta novella della benevola concessione della Sua figlia di Iorio, tradotta in siciliano dal Borgese e dal Pitre. Per la fiducia ch'Ella ha riposto in me, la mia anima e comossa, ed ho pianto di gioia vicino a mia madre: e non trovo parole e sentimenti per restituire la mia gigante riconoscenza a Lei o Maestro che è il vero Angelo Gabriele del buon Annunzio. Lombardo torna a Roma ed ella potrà mettersi d'accordo con lui che è l'unica persona a cui ho dato la mia fiducia e il mio affetto. Un secreto sentimento dice al mio cuore che Ella non rimarrà scontento del Suo devoto ed Ubbidente Gio-

La trasposizione dialettale, riscrittura di passioni elementari, in un codice intimamente riconosciuto primario, legato alla più segreta sostanza delle emozioni, riprende con sorprendente incisività caratteri ed ambienti del mitico borgo agreste e conformandosi alle qualità esemplari del testo, pur nella sostanziale fedeltà, ne acuisce i sentimenti primitivi che dislagano.

Intorno alla metà di maggio del 1904, Giuseppe Antonio Borgese legge il testo siciliano alla compagnia di Nino Martoglio, riunita al «Teatro Adriano» di Roma, alla presenza di Gabriele d'Annunzio, che approva la versione dialettale in «bellissimi versi», e dello scenografo Adolfo de Carolis¹⁹.

La tragedia pastorale ha già avuto in lingua una felice accoglienza nella *mise en scène* della compagnia Talli-Gramatica-Calabresi al «Teatro Lirico» di Milano il 2 marzo 1904.

vanni Grasso): uno stralcio della lettera si legge in S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla, *Sicilia: Dialetto e Teatro. Materiali per una storia del teatro dialettale siciliano*, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1982, p. 180 (2^a ed. aggiornata 1985). Oltre alla lettera di Grasso a D'Annunzio abbiamo rintracciato un'altra testimonianza in cui figura come traduttore il Pitrè: «Si era annunciato che la *Figlia di Iorio* sarebbe stata eseguita prossimamente a Roma, dalla risorta compagnia siciliana di Giovanni Grasso, nella traduzione che ne hanno apparecchiato i signori Borgese e Pitrè. La notizia non è esatta: — l'incarnazione siciliana della tragedia di D'Annunzio non potrà comparire in pubblico che nell'autunno prossimo, quando cioè sarà in tutto compiuta la *tournee* della compagnia Talli-Gramatica-Calabresi» (—, «*La figlia di Iorio* in siciliano», «*La Tribuna*», Roma, 8 aprile 1904).

¹⁹ Su «*La Tribuna*» del 17 maggio 1904, sotto il titolo «*La figlia di Iorio* in siciliano», si legge: «Sul palcoscenico del teatro "Adriano", alla presenza di Gabriele d'Annunzio e di tutti gli artisti della compagnia Grasso, il signor G.A. Borgese ha letto ieri la sua traduzione della *Figlia di Iorio*, in versi siciliani. Gabriele d'Annunzio espresse al giovane scrittore il suo vivo compiacimento, trovando la traduzione bella e fedele. La tragedia è stata messa subito in prova e le parti principali furono così distribuite: — G. Grasso (pastore Aligi); Mimì Aguglia (Mila di Codra); signora Viscuso (Candia della leonessa); T. Majorana (Lazaro di Rojo). Le rappresentazioni della *Figlia di Iorio* in siciliano s'inizieranno ai primi di luglio». La data è condizionata dal fatto che sino al 1° luglio la tragedia pastorale è di spettanza della Compagnia Talli-Gramatica-Calabrese, ma la prima sarà differita al 17 settembre.

Fra le due edizioni corrono soltanto sei mesi; ma la rappresentazione della Compagnia Drammatica Siciliana avrebbe dovuto precedere quella in lingua, se la fuga sentimentale della prima attrice Marinella Bragaglia con l'amministratore Vittorio Marazzi Diligenti non ne avesse causato lo scioglimento. Nella nuova formazione la Bragaglia, passata sulle scene italiane, è sostituita da Mimì Aguglia, prelevata dal *Café chantant*.

Dopo quattro mesi di prove — alle quali assiste anche il poeta²⁰ che si dichiara «entusiasta non soltanto della recitazione del Grasso, ma di quella di tutti gli attori della *Siciliana*», definita «umana, naturalissima, efficace e potente»²¹ —, la prima della versione dialettale di Borgese ha luogo al «Teatro Costanzi» di Roma, il 17 settembre 1904. La *performance* teatrale è attesa con «febbrile curiosità»²² non soltanto da D'Annunzio ma da quanti non vogliono lasciarsi sfuggire «un véritable événement artistique»²³.

²⁰ Su «*La Tribuna*» del 6 settembre 1904, sotto il titolo *La «Figlia di Iorio» in siciliano* al «Costanzi», si legge: «Fra sabato 10 e domenica 11 corrente, Gabriele d'Annunzio e il suo traduttore, prof. Borgese — uno dei più cari e colti discepoli del maestro —, saranno qui per assistere alle prove generali della tragedia, che la compagnia siciliana inizierà al "Costanzi", dove sabato 17 avrà luogo la prima recita. Fra pochi giorni sarà pubblicato il cartello-réclame, opera squisitamente artistica del De Carolis, che è altresì autore dei bozzetti per lo scenario e dei figurini, nuovissimi, per il vestiario. L'uno e gli altri sono assai curati e perfettamente rispondenti ai costumi abruzzesi, nei più minuti particolari. Le recite al "Costanzi" dureranno fino al 29, dovendo la compagnia recitare a Firenze il primo dell'entrante ottobre». Ma il 29 settembre al «Teatro Costanzi» avrà luogo la serata in onore di Mimì Aguglia con il dramma *Juan José* dello spagnolo Joaquín Dicenta ed il corso delle recite si chiuderà il 30 settembre con *La figlia di Iorio*.

²¹ —, «*La figlia di Iorio* in siciliano», «*La Tribuna*», Roma, 11 settembre 1904. A proposito della traduzione «vera e squisita opera d'arte» di Borgese sono sottolineate le difficoltà che il giovane ha dovuto superare «non ultime quelle della scrupolosa conservazione del verso, nei suoi precisi accenti, e quell'altra dell'asperità del dialetto» e la cura con cui sono stati sfrondatai «tutti i vocaboli di difficile comprensione, sicché il lavoro sarà facilmente compreso anche da coloro che non conoscono in modo assoluto il linguaggio del Meli».

²² *Ibidem*.

²³ L. D'Ambra, *Le Théâtre. A propos de la nouvelle édition de «La figlia di Iorio»*, «*L'Italie*», Roma, 16 settembre 1904.

Al di là delle dichiarazioni ufficiali, non sono mancati tuttavia i contrasti fra autore ed attori. Così Angelo Musco ci consegna alcuni anni dopo la gustosa cronaca di quell'esperienza «straordinaria»:

La tragedia era una cosa veramente seria. Certo il suo magnifico e potente contenuto non ci sfuggiva; ma le parole erano difficili. Insomma, quelle stesse cose, in un'occasione come quella, noi ce le saremmo sbrigiate con parole più semplici. Facevamo gran fatica a cacciarci i versi a memoria e non avevamo davvero coscienza di rispettarli scrupolosamente. Ma il dado era tratto e a tirarci indietro non ci si pensava nemmeno. E poi eravamo tutti animati da un preciso senso di ottimismo, fiduciosi nella nostra buona stella che ci avrebbe certo protetti. Sapevamo tutti che non sono le prove che contano. Le prove vanno come Dio vuole, ma poi, la sera della recita, col pubblico in teatro è un altro affare. Già. Lo sapevamo noi. Ma D'Annunzio non lo sapeva, e perciò commise l'imprudenza imperdonabile di volere assistere alla prova generale. Che sciagura! Una prova con l'autore illustre in teatro assieme a molte personalità politiche ed artistiche e con l'aggravante dei costumi. E quando mai ci eravamo vestiti in quella maniera? Ci sentivamo impacciati, istupiditi, addormentati. Ci si moveva come tante marionette; e a vederci così riuniti sulla scena chi sa perché ci veniva alla mente la festa della Candelora. Tutto ci veniva alla mente, meno che i versi da recitare. E si andava avanti non sapevamo neppure come. Continuavamo a sbirciare il Poeta, seduto in poltrona, lì sotto, con una certa faccia che ci sembrava pallida. Io, che non ero in scena, lo guardavo da dietro una quinta, mentre egli fissava Aligi che aveva dormito settecento anni e perciò pareva così intontito. Pensavo: Madonna, come si fa brutto. Ora gli spara. C'erano gli onorevoli Majorana e Orlando che si parlavano all'orecchio fra loro. Chi sa che cosa dicevano. Ogni tanto Domenico Oliva si piegava verso il Poeta e gli diceva qualche cosa; ma la faccia del Poeta si faceva sempre più scura. Mila di Codra entrò di corsa, come un fulmine, e venne a gettarsi sulla pietra del focolare. Il suo ingresso dovette far senso all'autore, perché accavallò una gamba sull'altra e si mise ad agitare il piede in un modo che non prometteva niente di buono. Io continuavo a pensare: qui finisce male, qui finisce male; quando mi ricordai che toccava a me, che facevo la parte del primo mietitore e dovevo aggrapparmi alle sbarre della finestra. Ma appena fui lì aggrappato e cominciai la mia imprecazione ad Aligi, quel che doveva accadere accadde. Il Poeta si alzò come se fosse spinto da una molla, e nel silenzio che si fece subito sulla scena si sentì la sua voce, quella voce secca e metallica così caratteristica, esclamare: «No. È più forte di me». La prova fu sospesa. Aligi si risvegliò lì per lì e tornò ad essere Giovanni Grasso, di pessimo umore. Il Poeta voleva portarsi via il copione, Grasso minacciò di recitare a soggetto ed affermò che la sua compagnia non era abituata a prodursi al cospetto di un pubblico d'invitati. Ma D'Annunzio se ne andò lo stesso.

Prima guardò me, che ero rimasto aggrappato alle sbarre della finestra a vedermi la scena, e disse: — «Quel mietitore là, ve lo raccomando. Non lo toccate. Se lo toccate, si sciupa»²⁴.

La stessa reazione avrà, nel giugno del 1919, durante la prova generale di *Liolà*, Luigi Pirandello che minaccerà Angelo Musco ed i suoi compagni di togliere loro il copione ed impedire la recita perché non conoscono bene le parti a memoria²⁵. L'intervento di Martoglio sarà, come altre volte, risolutivo.

Pur riservando il giusto margine ai motivi di opportunità — soprattutto economica — che possono aver determinato, alla vigilia della messa in scena, le insistite dichiarazioni di soddisfazione, anzi di entusiasmo, dell'autore, sempre sensibile all'aspetto utilitaristico della propria attività, l'impressione complessiva di D'Annunzio deve essere stata positiva se egli ha autorizzato un'altra traduzione, pressoché ignorata, in dialetto siciliano di un'opera sua, *La fiaccola sotto il moggio*, da parte di Ivanhoe Conti, una traduzione «approvata e collaudata dall'autore il quale ha avuto per riduttore parole di vivo elogio»²⁶.

²⁴ A Musco, *Cerca che trovi...*, Bologna, Cappelli, 1930, pp. 72-76 (ora ristampato, a cura di D. Danzuso, introduzione di S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla, Catania, Maimone, 1987, pp. 81-83).

²⁵ Cfr. al riguardo: S. Zappulla Muscarà, *Odissea di maschere. «A birritta cu 'i ciancianeddi» di Luigi Pirandello*, Catania, Maimone, 1988.

²⁶ Da Firenze, in data 23 ottobre 1909, a D'Annunzio così scrive Grasso: «Illustre Maestro Oggi, mi hanno consegnato la sua preziosa! Rispondo subito. Riguardo alla *Fiaccola sotto il mogio* (sic) quella tradotta dal Signor Ivanhoe Conti, *Io non la rappresenterò mai!!* Il perché è facile! Mi trattò, troppo male! *Lui lo sa!* E dispiacemi che questo Signore (quantunque l'abbia tradotto bene) si sia rivolto a Lei! a disturbarlo a fargli perdere il Suo carissimo tempo! Poi Maestro grande e solo sappia che aspetto e con grande ansietà il lavoro che dovrà scuotere tutto il mondo artistico. Quel lavoro che dovrà sventare i Suoi traditori! Si rammenti O Eccellenza!! il suo piccolo Giovanni. Mi guardi col Suo occhio sublime. Accarezzi con la Sua bella palma la Sua vasta fronte e subito troverà il tutto. Se mi permette lo bacio rispettosissimamente su quella mano che scrive! sempre umilmente Giovanni Grasso»: in S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla, *Sicilia: Dialetto e Teatro. Materiali per una storia del teatro dialettale siciliano*, cit., pp. 181-182. Alcuni mesi dopo, il 24 febbraio 1910, sul «Corriere di Catania», sotto il titolo *Una nuova «Siciliana»*, leggiamo: «Due noti ed appassionati amatori del teatro dialettale siciliano — Giuseppe Giusti Sinopoli (l'autore di *Zolfara*) e Ivanhoe Conti — mettono su con alacre lavoro una nuova com-

Ancora una tragedia maturata in un'aura di leggenda, un paese d'Abruzzo in un tempo passato, rappresentata dalla Compagnia Fumagalli nel 1905 e pubblicata nello stesso anno, di poco posteriore quindi a *La figlia di Iorio*, a cui è legata da molti elementi comuni, pur tra differenze di fondo: la natura cupa delle passioni da cui scaturisce l'aspra storia di una vendetta familiare, superstizioni, costumi, cantilene, modi espressivi. Ed è proprio Borgese ad individuare per primo nei nessi tematici fra le due opere quel percorso intimo (più che cronologico) che condensa ne *La fiaccola sotto il moggio* i «paralipomena» de *La figlia di Iorio*²⁷.

In *'A figghia di Ioruu* l'accorto Martoglio introduce, d'accordo con D'Annunzio, motivi musicali siciliani, opera del maestro Alberto Favara²⁸, professore di composizione nel Conservatorio di musica di Palermo, anticipando in tal modo la raffinata operazione culturale della «Compagnia del Teatro Mediterraneo» che abilmente accosterà il dialetto alla musica: «La *incanata* di mietitori non sarà più uno scomposto latrato, ma una *nenia* forte e *incombente*, e le *lamentazioni* del terzo atto saranno fatte da vere e proprie *prefiche* negli usi e co-

pagnia siciliana, animati da buoni intenti e ispirandosi a sani criteri d'arte. "Pezzo forte" della nuova formazione sarà *La fiaccola sotto il moggio* nella sicula veste che alla fosca tragedia dannunziana ha dato il Conti, approvata e collaudata dall'autore il quale ha avuto per riduttore parole di vivo elogio. Il D'Annunzio stesso ha scelto Palermo a sede del nuovo primo cimento, e a quel teatro Biondo infatti la nuova compagnia esordirà nel prossimo aprile con *La fiaccola* e con la presenza dell'illustre poeta. Egli ha testé così telegrafato al Conti: "Grazie a voi e ai valorosi compagni vostri che siete per dare alla mia opera una seconda vita arrivederci. G. d'Annunzio"».

²⁷ G.A. Borgese, *Gabriele d'Annunzio*, Napoli, Ricciardi, 1909; ora riedito, con introduzione di A.M. Mutterle, Milano, Mondadori, 1983, p. 102.

²⁸ Alberto Favara (Salemi (Trapani), 1 marzo 1863 - Palermo, 23 novembre 1923), allievo prima del Conservatorio di Musica «Vincenzo Bellini» di Palermo con Fodale, poi discepolo di Antonio Scontrino, ottenne la cattedra di Solfeggio e Armonia al Conservatorio di Palermo nel 1895 e di Composizione nel 1897. Sul compositore palermitano cfr.: *Alberto Favara. La vita narrata dalla figlia Teresa Samonà Favara*, prefazione di Diego Carpitella, Palermo, Flaccovio, 1971 e A. Favara, *Corpus di Musiche popolari siciliane*, a cura di Ottavio Tiby, 2 volumi, Accademia di Lettere, Scienze ed Arti di Palermo, 1957.

stumi tuttodi vigenti nelle provincie di Catania e di Trapani»²⁹:

Così cantano le *cicale* nel primo atto, le tre sorelle di Aligi, nella festa di nozze; cantano i mietitori nella campagna assolata, canta *Mila di Codra* nella visione oscura del sacrificio sublime che ella compierà. Cantano tutti, questi personaggi meridionali della tragedia dannunziana, come nella vita reale, e quindi con forme musicali essenziali; ma semplici e nude. *Lu rèpitu* (vòcero) del terzo atto, è il brano più esteso, una cantilena tragica di una profonda originalità. Ogni canto è un tipo ritmico tradizionale, come il canto impetuoso di gioia di *Ornella* in giambi; il canto carezzevole in trochei delle tre sorelle attorno alla sposa; la leggenda di S. Onofrio in ritmo narrativo (dattilo epiteto), e la preghiera dei pellegrini che passano lontani nella solitudine; una magnifica melodia, semplice ed ampia, che ha tutta la sacra maestà della montagna³⁰.

Le scene e i costumi, ideati da Adolfo de Carolis, sono realizzati dal pittore Pietro Sassi; impresario è il cav. Achille Mauri.

I ruoli principali sono così distribuiti: Giovanni Grasso: *Aligi*; Mimì Aguglia: *Mila di Codra*; Totò Majorana: *Lazaro di Rojo*; Marianna Catalisano Balistrieri: *Candia della Leonessa*; Carolina Balistrieri: *Ornella*; Sara Aguglia: *Splendore*; Rosolia Viscuso: *Favetta*; Angelo Musco: *primo mietitore*; Nino Viscuso: *Jona di Midia*; Giulia Campagna: *la vecchia delle erbe*; Vincenzo Gallone: *il cavatesori*; Rocco Spadaro: *il Santo dei monti*. Fra il pubblico i musicisti Pietro Mascagni, Alberto Franchetti e Edoardo Scarpetta, venuto appositamente da Napoli, il futuro autore della parodia *Il figlio di Iorio*. Il successo è «trionfale»³¹; pochi giorni dopo, su proposta del ministro Vittorio

²⁹ —, *Notizie teatrali*, «Corriere della Sera», Milano, 30 agosto 1904.

³⁰ —, «*La figlia di Iorio*» rappresentata dalla Compagnia Giovanni Grasso al Teatro Costanzi di Roma, «L'Attualità Settimanale», Roma, 17 settembre 1904, a. I, n. 15. Supplemento. In questa stessa sede Luigi Bellinzoni definisce «magistrale» la traduzione di Borgese ed i versi siciliani «più coloriti ed efficaci di quelli stessi meravigliosi del testo, che Borgese non ha mai tradito, facendone la traduzione letterale».

³¹ Vice-Fabr..., «*La figlia di Iorio*» al Costanzi, «Il popolo romano», Roma, 18 settembre 1904; «Gli artisti furono applauditissimi»: —, «*La figlia di Iorio*» in siciliano, «La Sicilia», Catania, 17-18 settembre 1904; «La tragedia del D'An-

Emanuele Orlando, il re nomina Giovanni Grasso ufficiale della Corona d'Italia.

'A *figghia di Ioriu* sarà replicata per otto sere. Accanto a cronache entusiaste si registrano dissensi più o meno vistosi.

Se Nino Martoglio nel corso di un'intervista assicura che Borgese «ha usato vocaboli delle varie parlate siciliane che più si avvicinano alla lingua comune» e definisce la traduzione «ottima per colorito e per fedeltà»³², a Luigi Giustino Ferri il nuovo codice appare «eletto e decadente»³³ e Domenico Oliva tesse l'elogio della traduzione «fedelissima» sottolineando nel contempo il realismo scenico della ben congegnata tragedia pastorale: «gli attori dal temperamento ch'è di violenza, impulsivi, fortissimi nel gestire, anzi nel gesticolare, dagli sguardi che hanno fiamme, dagli scatti di voce vibranti spesso, rauchi talvolta, gli attori che gridano volentieri, e non di rado il loro grido dà nell'urlo, si sono abbrancati con selvaggia energia a quanto la tragedia ha di trucemente vero, d'esattamente terribile: *La figlia di Iorio* è diventata pertanto la storia di un delitto, uno spaventoso fatto di cronaca, coi suoi antecedenti passionali, quanto mai chiari e logici, colla sua doppia catastrofe, l'ammazzamento di Lazaro di Rojo e l'errore giudiziario che trascina nelle belle fiamme del rogo Mila di Codra»³⁴. Sembra di leggere, piuttosto che il resoconto di un dramma del raffinato vate abruzzese, quello di un truculento spettacolo concertato sul palcoscenico dell'angusto e maleodorante «Teatro Machiavelli» della città etnea, fucina dei maggiori teatranti isolani, dal vecchio Michele Insanguine sulla traccia del fatto di sangue letto sul «Corriere di Catania». Lodata l'interpretazione

nunzio è andata in scena (...) la sera di sabato, in piena settimana rivoluzionaria, davanti a una sala popolarissima ed ha avuto un successo clamoroso»: —, «*La figlia di Iorio* in siciliano», *L'Illustrazione Italiana*, Milano, 25 settembre 1904. Entusiasta pure il giudizio di Gioacchino Bartolone sul «Giornale di Sicilia» di Palermo del 14 settembre 1904.

³² D. Oliva, *Intorno alla nuova «Figlia di Iorio»*, cit.

³³ Leandro [L.G. Ferri], *Sul carro di Tespi. Autunno teatrale*, «Capitan Fracassa», Roma, 12 settembre 1904.

³⁴ D. Oliva, «*La figlia di Iorio* tradotta in dialetto siciliano da G.A. Borgese al teatro Costanzi», *Il Giornale d'Italia*, Roma, 18 settembre 1904.

di Mimì Aguglia, dagli occhi «piangenti e saettanti», dal viso «pallido e cangiante», una Mila di Codra che «fu più donna che attrice, pianse, tremò, supplicò, gridò, come doveva piangere, tremare, supplicare, gridare». Nell'interpretazione del carattere mistico del pastore Aligi Grasso ha messo «tutto il fuoco della terra delle zolfare ed Aligi ha perduto un po' la lirica mimica che volle dargli Gabriele d'Annunzio per assumere la passionalità umana di un uomo che sente gli stimoli della carne, che ama col cuore e coi sensi, che piange, che morde, che bacia, furiosamente»³⁵. Simile impressione di stupore riporta Egidio Miraglia di passaggio a Roma:

Aligi, le fantastique et superstitieux pasteur de la pièce est devenu un être d'extrême violence. La passion presque idéaliste qu'il concevait pour Mila di Codra, devient ici une passion féroce, presque brutale. Il n'aime plus, il désire, il veut. (...) Je le dis franchement: on aime cet Aligi féroce, et si différent de celui que nous connaissions. Mlle Aguglia qui était jadis une chanteuse de chansonnettes, s'est montrée brave sans restriction³⁶.

Ugo Falena invece muove serie riserve sulla opportunità stessa della traduzione che definisce «letterale, troppo fedele al testo e poco al dialetto», sugli attori «impulsivi, pieni di slanci e di passione, rozzi e selvaggi, apparsi impacciati, trattiene dai legami d'un verso per essi nuovo e d'un'arte ad essi fino ad oggi sconosciuta», sui costumi «semplicemente mostruosi»³⁷.

Anche l'anonimo censore del «Corriere della Sera» sottolinea l'eccessiva violenza drammatica data alla *pièce* che si

³⁵ Vice Riccareo, «*La figlia di Iorio* al Costanzi», *L'arte drammatica*, Milano, 24 settembre 1904. E Rosario Brancati, il padre di Vitaliano: «Ora Giovanni Grasso interpreta la tragedia religiosa di d'Annunzio, religiosa perché la poesia di una casa primitiva è la poesia di un culto e di una tradizione alimentati dal fuoco degli antenati — o dii lari — vigilanti sulle cose e sui superstiti con lo stesso terribile atteggiamento assunto dalle *dramatis personae* in questa feroce e ardente e pur languida *Figlia di Iorio*» (R. Brancati, *Una rappresentazione di Giovanni Grasso*, «Gran Mondo», Roma, 8 ottobre 1904).

³⁶ E. Miraglia, *La fille de Iorio*, «Revue d'art dramatique», Paris, 2 septembre 1904.

³⁷ U. Falena, *Teatro Costanzi. Compagnia Grasso*, «Il Tirso», Roma, 17 settembre 1904.

muove attorno ad un nucleo recitativo antitetico al lirismo dannunziano: «*La figlia di Iorio?* No. Un dramma siciliano (...) è scomparso completamente quel carattere ascetico che nella tragedia del D'Annunzio nobilita l'episodio veemente e sanguinoso e la veemenza e la brutalità contiene in una linea severa e duplice e mette il grande fremito tragico dov'è appena il fatto di cronaca ... d'or è molti anni. Aligi non è più una sognante — e trasognata — anima di pastore: è un violento, che dice di aver dormito settecent'anni ma che in realtà è vulcanicamente sveglia e agitata»³⁸ e Leporello incalza «il capolavoro del d'Annunzio, nella interpretazione rude brutale violenta dei siciliani, perde, è vero, ogni soavità di poesia; ma la tragedia apparisce più vicina alla sua origine, come la gemma ancora imprigionata nella rude scorza silicea. Giovanni Grasso ha forse in questo senso esagerato; e il suo Aligi è parso piuttosto un indemoniato che un mistico. Meglio è piaciuta al pubblico la nuova interprete di Mila di Codra; la nuova attrice Mimì Aguglia»³⁹.

Due anni dopo la prima romana il goriziano Carlo Michelstaedter, riferendo ai familiari le forti emozioni suscitategli dalla rappresentazione de *La figlia di Iorio* in dialetto al «Teatro Niccolini» di Firenze, scrive:

Grasso è poderoso in ogni gesto e in ogni accento. Ha quella voce calda che dà le vertigini. Specialmente il racconto che fa al santo nel 2° atto dove non c'è niente di lirico, dove tutta la bellezza poetica è tolta dalla versione in Siciliano, è un capolavoro. Pareva di rivivere le scene precedenti in tutta la loro intensità. Una impressione simile l'avevo provata sentendo Tumiati ma molto meno forte, Grasso è spontaneo e più completo. L'Aguglia non si mantiene sempre alla stessa altezza, l'ultimo grido: «tu non puoi, tu non devi» e «la vampa è bella» non mi piacque. Ma del resto lei e tutta la compagnia sono meravigliosi e superiori certo nell'insieme a qualunque compagnia non dialettale. Fa l'impressione che la tragedia così in siciliano sia l'originale, l'italiana la traduzione, e certo D'Annunzio l'ha concepita come noi la sentiamo dal Grasso⁴⁰.

³⁸ —, *Filodrammatici*. «*La figlia di Iorio*» tradotta in siciliano da G. A. Borge, «Corriere della Sera», Milano, 21 dicembre 1904.

³⁹ Leporello, *Rivista teatrale*. «*La figlia di Iorio*» in dialetto siciliano, «L'Illustrazione Italiana», Milano, 25 dicembre 1904.

⁴⁰ C. Michelstaedter, *L'epistolario*, a cura di S. Campailla, Milano, Adelphi, 1983, p. 139.

Un risultato mancato, nonostante lo spessore recitativo esibito dalla Aguglia, che non giustifica «l'immane fatica che la traduzione dovette costare a chi con tanto scrupolo la trasse a compimento»⁴¹ appare al critico de «Il Marzocco» la seconda messa in scena fiorentina, del gennaio 1905 (la prima aveva avuto luogo il 5 ottobre del 1904), seppure più misurata e pertanto più vicina alla prassi recitativa della compagnia Talli che non l'edizione romana.

Qualche mese prima nella stessa sede Enrico Corradini nota che «la traduzione della tragedia di Gabriele d'Annunzio dall'italiano in siciliano non è avvenuta e non avviene tanto nel passaggio dalla lingua al dialetto, quanto nel passaggio dalla recitazione de' comici italiani a quella de' comici siciliani»⁴² giacché l'esecuzione degli artisti siciliani trasforma «l'armonia semplice, la classica linea del quadro originale in una tela accesa di colori e violenta di tinte, in uno spettacolo vibrante di moto»⁴³.

Più che «la perizia della traduzione» è l'esecuzione a suscitare l'ammirazione «incontrastata» di Alessandro Varaldo:

Fortunato chi ebbe l'idea di tradurre in siciliano il dramma di Gabriele d'Annunzio! Lo passò come in un crogiolo: tutto quanto — tutto poco — sapeva di convenzionale, quel crescere di immagini, che l'attenzione stanca e la suggestione sminuisce, dileguò: non rimase che la vita. Giovanni Grasso che al primo atto, quando crede nella visione dell'Angelo muto, si getta a terra e batte del capo e si nasconde quasi a sprofondarsi, l'Aguglia che all'apparire di Lazaro ferito si impicciolisce strisciando lungo la parete come una fiera impazzita dal terrore, l'urlo del Majorana che intravede la rivolta del figlio, ed il parricidio, ed il giudizio, e la salvazione, ed il sacrificio, e l'ultimo grido simbolico e tutto e tutto si confonde in una armonia, in un assieme, in una fusione così veramente, semplicemente, supremamente meravigliosa. (...) nella veste più consona alla sua primitiva rozzezza d'immaginazione, chiusa nel siciliano aspro anche nella dolcezza, dà una copia di sensazioni

⁴¹ G., «*La figlia di Iorio*» in siciliano, «Il Marzocco», Firenze, 29 gennaio 1905.

⁴² E.C. [E. Corradini], *Marginalia*. «*La figlia di Iorio*» in siciliano, «Il Marzocco», Firenze, 9 ottobre 1904.

⁴³ da, «*La figlia di Iorio*» in siciliano, «La Stampa», Torino, 16 marzo 1905.

veementi come nel nostro bello e piano eloquio non si credeva possibile⁴⁴.

La perizia del Borgese è consistita nel non aver depauperato «i versi meravigliosi» di D'Annunzio «della loro bellezza scultoria e soprattutto del loro carattere unico»⁴⁵ e nell'aver rinnovato nel dialetto siculo «in modo mirabile, il verso, il ritmo, la musicalità del testo originale, serbandone tutta l'alta e poetica efficacia»⁴⁶.

Gli interpreti dettano giudizi entusiasti pressoché ovunque: «di un'efficacia sorprendente»⁴⁷; «meravigliosi»⁴⁸; «più nessuna ridondanza, più nessuna cantilena nel verso, ma un'a-

⁴⁴ A. Varaldo, «La figlia di Iorio» al Politeama Regina Margherita, «Il Corriere di Genova», Genova, 3 febbraio 1905 (poi in *Profili di attrici e d'attori*, Firenze, Barbera, 1926, pp. 3-20). Cfr. inoltre: Elvi, «La figlia di Iorio», «La Scena di Prosa», Roma, 23 settembre e 17 novembre 1904.

⁴⁵ F. Mandalari, *D'Annunzio in siciliano*, «La Sicilia», Catania, 29-30 settembre 1904.

⁴⁶ —, «La figlia di Iorio» al Biondo, «L'Ora», Palermo, 13 maggio 1905.

⁴⁷ Il Capitano Spavento, *I teatri di Roma*. «La figlia di Iorio» al Costanzi, «Il Tirso», Roma, 25 settembre 1904. Ma nella pagina precedente è detto che la versione siciliana ha perduto «l'incanto dell'alta poesia» ed il teatro dialettale è da condannare perché ritarda «perniciosamente l'unità del nostro teatro nazionale» (pive, *Dialetto e teatro*, «Il Tirso», Roma, 25 settembre 1904). Altrove i versi siciliani di Borgese sono definiti «trascurati» (—, *Sul carro di Tespi. A Ancona*, «Il Tirso», Roma, 20 novembre 1904); negativo il giudizio del cronista palermitano in occasione della messa in scena al Teatro Biondo: «la traduzione di G.A. Borgese viene giudicata unanimemente mal riuscita (...) Né è piaciuta l'esecuzione» (gidibi, *La Siciliana a Palermo*, «L'arte drammatica», Milano, 20 maggio 1905); ma pochi giorni prima, il 13 maggio 1905, sul quotidiano locale Borgese viene lodato per aver riprodotto nel dialetto siculo «in modo mirabile, la misura, il verso, il ritmo, la musicalità del testo originale, serbandone tutta l'alta e poetica efficacia» (—, «La figlia di Iorio» al Biondo, «L'Ora», Palermo, 13 maggio 1905). Pochi giorni dopo, sempre su un quotidiano palermitano, «Il Giornale di Sicilia», è riportato un entusiastico articolo di E.M. Pasquali, apparso sulla «Gazzetta del Popolo», in cui, a proposito degli straordinari successi riscossi a Torino, le doti teatrali degli attori siciliani sono definite «impressionanti» ed in particolare quella di Mimì Aguglia è detta «un'arte eccezionale e rozza fatta d'istinto più che d'interpretazione» (—, *Artisti siciliani*, «Giornale di Sicilia», Palermo, 23-24 marzo 1905).

⁴⁸ —, *Notizie teatrali ed artistiche. Teatro Carignano*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 16 marzo 1905.

zione continua, atta a commuovere, ad impressionare in modo straordinario»⁴⁹; «acclamatissimi»⁵⁰; «un vero trionfo»⁵¹; Mimì Aguglia è «sublime, incantevole»⁵².

Nel repertorio dell'acclamato 'puparo' catanese la «tragedia pastorale» resterà a lungo⁵³, perdendo vieppiù lungo la strada quell'alone di magia che, pur nell'ambito dell'accesa messa in scena della Compagnia Drammatica Siciliana, ha mantenuto nelle prime rappresentazioni grazie insieme a Nino Mar-

⁴⁹ —, «La figlia di Iorio» in siciliano, «L'arte drammatica», Milano, 19 novembre 1904.

⁵⁰ gace, *La Siciliana a Bologna*, «L'arte drammatica», Milano, 17 dicembre 1904.

⁵¹ —, *Sul carro di Tespi. A Livorno*, «Il Tirso», Roma, 12 febbraio 1905.

⁵² —, *Sul carro di Tespi. A Trieste*, «Il Tirso», Roma, 15 ottobre 1905.

⁵³ Anche nella lunga e costellata di successi *tournée* all'estero del 1908 'A figghia di Ioriu' è presente nel cartellone della Compagnia Drammatica Siciliana: nel gennaio è messa in scena al «Théâtre Marigny» di Parigi; nel febbraio al «Theatre Shaftesbury» di Londra: «to-morrow night they will present for the first time in England the "Figlia di Iorio" of Gabriele d'Annunzio. It was in this fifteenth century that Mimì Aguglia made her Roman debut, and she herself is said to regard Mili di Cordero (*sic*) as her best impersonation» (—, *Shaftesbury Theatre. «Malia»*, «The Observer», London, 9 February 1908); «The Sicilian Players have amply confirmed in their rendering of what Signor D'Annunzio calls pastoral tragedy the thrilling impression which they first made upon us in village melodrama. If they could do little towards dignifying with poetic beauty the morbid motive and decadent detail of "La figlia di Iorio", they were able in its excited exposition to carry their enthusiastic audience away in such a whirlwind of emotion as has seldom swept our stage. In more than one passage, notably in the middle of the first act and at the end of the second, they left the spectator dazed and stunned by appeals of violent passion absolutely irresistible in their overwhelming force. They might not be able to supply the note of healthy human sympathy lacking in D'Annunzio's archaically written legend of lust and superstition, of a son's rivalry with his father for the love of a wanton witch, and of the punishment of attempted outrage by parricide» (—, *Shaftesbury Theatre. «La figlia di Iorio»*, «The Observer», London, 16 February 1908); «per la prima della *Figlia di Iorio*, l'attesa è grandissima, tanto più che una tragedia dannunziana non è mai stata rappresentata in Inghilterra» (—, *L'entusiasmo del pubblico londinese per la compagnia siciliana*, «Corriere della Sera», Milano, 9 febbraio 1908). E da Berlino, il 2 aprile 1908, così Borgese scrive a D'Annunzio: «credevo che l'attore Grasso avesse abbandonato *La figlia di Iorio*. Ora vengo a conoscenza ch'egli l'ha recitata, anche a Parigi, anche a Londra, dopo la scadenza del contratto con cui io gliene cedeva la traduzione. Per l'umile parte che io ho avuta nella fortuna siciliana

toglio, esperto e sensibile direttore artistico, ed a Gabriele d'Annunzio, freno autorevole all'eccessiva esuberanza interpretativa di Grasso. La *pièce*, che taluni recensori sentono diversa e distante dalla pastorale dannunziana, andrà perdendo progressivamente l'impianto corale per dar spazio al protagonismo del matatore, come emerge dai vistosi tagli nei copioni più recenti in nostro possesso. I lunghi e sognanti monologhi, i dialoghi costruiti sul casto amore di Mila ed Aligi appaiono mutilati. Più apertamente vigoroso e sensuale è il rapporto degli amanti, giustificato il delitto, sovrapponibile ora al monotono repertorio dell'attore siciliano che insiste sulla passionalità e sulla violenza. Mila non è più la generosa vittima che riscatta fra le fiamme il suo torbido passato ed il parricidio dell'amato, né la creatura offesa dalla superstizione e dagli uomini che in un anelito di purificazione assume su di sé colpe vere o presunte, è piuttosto consapevole preda di appetiti erotici, alimentatrice di discordie, istigatrice di azioni parricide, mentre il suo martirio finale assomiglia sempre più alla caccia alle streghe di inquisitoria memoria.

Grasso infatti, muovendosi nella strategia della risposta agli stimoli della platea, accentua la sintassi recitativa dei testi rappresentati; dilatando «l'elemento plastico» di cui parla Vsevolod Emilevič Meyerhold, liberamente rappresenta la tristezza

di questo Suo capolavoro, ne sono contento ed orgoglioso; ho ancora gratitudine per Lei, che mi ha procurato questa gioia; ma debbo stupirmi della leggerezza, con cui Grasso tratta gli affari. Ella si ricorderà che da questa mia fatica io ebbi l'esigua ricompensa, che meritava la mia sciocca ed inesperta giovinezza. Il Mauri e il Grasso ebbero facile giuoco con me; Ella era in quel tempo preso da troppe altre cure per venirmi in soccorso. Anche oggi non oserei darle questa noia, se non mi trovassi in strettezze, alle quali debbo cercare un'uscita. Ella forse può essermi utile, richiamando Grasso o chi per lui al suo dovere ed appianandomi la strada, perché io possa conseguire i diritti che mi spettano sulle recite della *Figlia di Iorio*, avvenute dopo la scadenza del contratto. Abbia, La prego, la bontà di scrivermi un rigo, e di non dimenticarmi. Per me la memoria della Sua amicizia è forse la più bella della prima mia giovinezza, e so quanto Le debbo, in quante cose. Ora scrivo un dramma, che forse non le dispiacerà. Accolga le mie congratulazioni per la Sua ultima vittoria: la *Nave* è molto letta anche a Berlino. Mi creda Suo, con affetto di discepolo, G.A. Borgese»: la lettera è inedita, solo uno stralcio è apparso in: S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla, *Sicilia: Dialetto e Teatro. Materiali per una storia del teatro dialettale siciliano*, cit., pp. 181-182.

erotica, una costante del suo repertorio monotonale, che insiste sul conflitto tra individuo e società, e spiega la natura passionale della sua caratura interpretativa su partiture attinte a piene mani dalla letteratura. I suoi copioni risultano caratterizzati da una struttura di pensiero unitaria, invariabile. Costruiti intorno a situazioni storico-sociali scarsamente differenziate, coniugano, sebbene con approdi estetici ed epistemologici diversi, l'exasperante pulsione sensuale dell'inganno erotico che si sublima nel delitto. Dando voce alle morte parole del testo di cui parla Konstantin Sergeevič Stanislavskij, assumendo su di sé il bagaglio delle esperienze di scena, mescolato alla sua storia personale, Grasso opera una fusione degli elementi cultura-teatro. Antropologia di base che gli permette l'umanizzazione della *pièce* sul piano recitativo e la trasgressione testuale, giustificabile soltanto con la realtà metatestuale che precede la messa in scena e sostiene la cifra recitativa dell'attore che solo raramente trova la misura di una impostazione drammatica rigorosa. Vivido e sensuale, partecipa della più schietta espressione dello spettacolo — il suo apprendistato è legato all'opera dei pupi come quello di Stanislavskij alle marionette — Grasso intreccia con il pubblico di diversa estrazione sociale un dialogo con il quale gestisce gli umori della platea manifestamente attratta dalla 'dannata' fisionomia che egli riflette.

L'accurata traduzione di Borgese s'impiglia quindi, via via sempre più, in una rete rappresentativa che esalta le componenti folcloriche sulle quali si staglia l'abusato codice teatrale del Grasso che farà fremere di sdegno D'Annunzio.

Il lavoro dell'intellettuale di Polizzi Generosa, non mera trasposizione vernacolare né libera elaborazione letteraria, penetra nell'*astorica* dimensione dei sentimenti che il dialetto esalta trascendendo il significato letterale delle parole. «Dalla terra d'Abruzzi, or è molti anni» alla Sicilia di un tempo altrettanto indeterminato, costumi e credenze mutano l'abito esteriore senza intaccare l'aura poetica che li sorregge. *'A figghia di Ioriu* attinge così in egual misura al caldo verso dannunziano ed alla ricchezza tutta istintiva ed incontaminata del dialetto, penetrando con più incisività espressiva della lingua la contraddizione interna alle cose ed agli uomini: la fede e la superstizione, l'una e l'altra bisognose di una continua dialettica che strappi

dal disagio esistenziale e dall'ambiguità che inevitabilmente si raccoglie intorno alla condizione umana.

Tra il copione primitivo, fondamentalmente steso nel rispetto della complessa tastiera drammaturgica dannunziana, ed i successivi corre la stessa distanza che separa un testo teatrale definitivo da un canovaccio della commedia dell'arte, registro recitativo che organizza senza equilibrio caratteri diversi, disposti secondo una gerarchia interna guidata solo dall'eloquenza del primo attore. Si tratta dunque di un processo di demolizione ed insieme di ristrutturazione del testo che passa da una concertazione sapiente ad una scarna ed approssimativa orchestrazione. Ad intendere il significato dei vistosi e progressivi tagli giova porre alla libertà con la quale Grasso altera la sintassi rappresentativa di opere famose quali *La Lupa* e *Cavalleria rusticana* nell'intento di esaltare i temi più consoni alla propria ideologia registica modificandoli in funzione della conquista dello spazio scenico che ne risulta ampliato ed enfatizzato. La consuetudine di questo processo 'inventivo' che si traduce in uno stravolgimento testuale e tematico non stupisce. Il centro del sistema dei teatrini siciliani poggia infatti sulla rude dialettica dei suoi primi attori: manca un progetto corale di rappresentazione ed i testi vengono piegati all'estro creativo del mattatore. Proprio per frenare lo strapotere del primo attore-mattatore nel 1919 Nino Martoglio, Luigi Pirandello e Pier Maria Rosso di San Secondo daranno vita alla «Compagnia Drammatica del Teatro Mediterraneo», direttore scenico Anton Giulio Bragaglia, amministratore Domenico Paternò, una compagnia «di complesso» o «d'insieme», in cui elemento fondamentale sarà, con il dialetto, la musica⁵⁴.

Grasso e Musco tagliano o integrano ciascuno a suo modo i dialoghi corredandoli di una gestualità esasperata che penetra lo stato emotivo della platea⁵⁵.

È quanto accade ad *'A figghia di Ioriu* che sarà presente a

⁵⁴ Cfr. al riguardo: E. Zappulla, *Martoglio capocomico*, «Otto/Novecento», Varese, a. VII, n. 6, gennaio-febbraio 1984 (ora Catania, C.U.E.C.M., 1985).

⁵⁵ Ci sia consentito rinviare al riguardo a: S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla, *Sicilia: Dialetto e Teatro. Materiali per una storia del teatro dialettale siciliano*, cit.; Idem, *Musco. Immagini di un attore*, Catania, Maimone, 1987 (con scritti di L. Sciascia, G. Giarrizzo ed E.S. Failla); e Idem, *Musco. Il gesto la mimica e l'arte*, Palermo, Novecento, 1987 (con scritti di G.L. Rondi e G. Napoli).

lungo nel repertorio dell'attore tragico catanese⁵⁶. La perizia del giovane Borgese, interprete sensibile della produzione letteraria agli inizi del secolo, che ha mantenuto il prezioso organismo poetico della pastorale arricchendolo nel nuovo codice linguistico di immagini di grande suggestione, risulta via via mortificata da messe in scena approssimative ed incomplete, gabbie entro le quali l'accuratezza della traduzione s'immola al protagonismo del primo attore che, ricorderà l'autore di *Rubè* molti anni dopo, ormai antidannunziano⁵⁷, anticrociano ed antifascista, «non voleva saperne di versi giusti, che egli stritolava fra i suoi denti; né di siciliano aulico e illustre, ch'egli ammacava con mia fanciullesca disperazione, in quella sua specie di lingua franca, siculo-italica, esperanto teatrale che presumeva di farsi capire a Peretola come a New York. Varie volte è avvenuto che un tramonto fosse scambiato per un'aurora. Così quella volta: il teatro dialettale di genere solenne e coturnato declinava appena apparso all'orizzonte. Sorgeva fra poco la stella di Musco, col destino comico della poesia vernacola, col suo repertorio di fliaciche farse: *San Giovanni Decollato*, *L'aria del continente*, *il Paraninfo*... L'incanata dei mietitori imperversava sulla scena. Dal monologo di D'Annunzio in sparato a un palchetto, pioveva non so quale gelidezza di acquario su quell'agitazione»⁵⁸.

⁵⁶ Di recente, il 7 agosto 1974, a Polizzi Generosa, la città natia di Borgese, la compagnia teatrale catanese «Rosina Anselmi» ha messo in scena con successo la versione dialettale della pastorale dannunziana con la regia di Accursio Di Leo, protagonisti Carlo Mangiù (*Aligi*) e Angela Leontini (*Mila*).

⁵⁷ «I rapporti tra Borgese e D'Annunzio sono la storia di una malattia e di una guarigione»: P.M. Sipala, *Borgese e D'Annunzio*, in *Da Carducci a Quasimodo*, Padova, Cedam, 1971², p. 61.

⁵⁸ G.A. Borgese, *Grasso allo zenit*, cit. Del vivace dibattito critico che ha accompagnato le messe in scena de *'A figghia di Ioriu* da parte della Compagnia di Giovanni Grasso si sarà ricordato certamente Luigi Pirandello molti anni dopo allorché, in occasione del IV Convegno Volta dedicato alla drammaturgia internazionale, promosso dalla Reale Accademia d'Italia e da lui presieduto, metterà in scena al «Teatro Argentina» di Roma, la sera dell'11 ottobre 1934, la tragedia pastorale dannunziana con i costumi e le scenografie di Giorgio de Chirico, protagonisti Ruggero Ruggeri (*Aligi*) e Marta Abba (*Mila*), e con una regia in cui gli attributi realistici si sposavano con quelli simbolici. Ci sia consentito rinviare al riguardo a: S. Zappulla Muscarà, *Il Convegno Volta e la regia pirandelliana de «La figlia di Iorio»*, in AA.VV., *Pirandello e D'Annunzio*, Palermo, Palumbo, 1989, pp. 347-367.

Il presente saggio, ora ampliato e aggiornato, è apparso in forma ridotta in «Otto/Novecento», XIV, 3, 1990.

ANNETTE BOSSUT-TICCHIONI

LES PRÉTENDUS INTRADUISIBLES
DANS LES TRADUCTIONS FRANÇAISES
DU 'COURTISAN' DE CASTIGLIONE AU XVI^e SIÈCLE

Le courtisan de Castiglione a paru en Italie en 1528 et a été publié en français dès 1537¹. Malgré un fort taux de compréhension entre locuteurs français et italiens au XVI^e siècle et bien que la pratique de l'italien ait été particulièrement répandue parmi les élites françaises, ce volume fut traduit quatre fois pendant la Renaissance².

Il est donc intéressant d'analyser, dans ces versions françaises du *Courtisan*, quelques techniques de la traduction de termes et de locutions souvent considérés comme difficilement traduisibles, sinon intraduisibles³: les jeux de mots, où sont exploités les rapports entre

¹ Nous considérons dans notre article les traductions suivantes dont nous donnons les sigles entre crochets: la traduction de Jean ou Jacques Colin dans *Les quatre livres du courtisan du conte Baltazar de Castillon. Reduyct de langue ytalique en François*, Lyon, Denys de Harsy 1537 (H), celle de Colin revue (?) par Mellin De Saint-Gelais: *Le courtisan de messire Baltazar de Castillon reveu et corrige*, Paris, Jean Lor... 1549, (L); les deux éditions de la traduction de Gabriel Chappuis: *Le parfait courtisan du comte Baltasar Castillon. Es deux langues, respondant par deux colonnes, l'une à l'autre, pour ceux qui veulent avoir l'intelligence de l'une d'icelle. De la traduction de Gabriel Chappuis Tourangeau*, Lyon, Loys Cloquemin 1580 et Lyon, Iean Huguetau 1585, (CH). Pour le texte italien, nous nous sommes servi de l'édition Bruno Maier, *Il libro del cortegiano con una scelta delle opere minori*, Torino 1969, (C).

² Reinhard Kleszczewski a étudié cinq traductions françaises du *Courtisan* (*Die französischen Übersetzungen des 'Cortegiano' von Baldassare Castiglione*, Heidelberg 1966) sans se pencher sur les difficultés présentées par certaines expressions italiennes.

³ Pour les questions concernant la théorie de la traduction, voir: Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris 1966; *La traduzione. Saggi e studi*, Trieste 1973; Henri Meschonnic, *La poétique de la traduction* in *Pour la Poétique II*, Paris 1973, pp. 349-366; *La traduction en jeu* in «Cahiers Trimestriels du Collectif Change», n° 19, 1974; Henri Meschonnic, *Traduire situer* in *Pour la poétique V. Poésie sans réponse*, Paris 1978, pp. 187-268; *Traduzione, tradizione*, «Lectures», n° 4-5, 1980; *La traduction*, «Langue Française», n° 51, 1981. Pour le XVI^e siècle: Edmond Cary, *Les grands traducteurs français*, Genève 1963, pp. 5-28; Helene Nais, *L'influence des traductions françaises sur la langue du XVI^e siècle*, dans le volume de Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, 2. *Le XVI^e siècle*, Paris 1967, pp. 485-491; Glyn P. Norton, *The ideology and language of translation in Renaissance France and their humanist antecedents*, Genève 1984.

les signifiés et les signifiants ainsi que les expressions pour lesquelles le niveau de langue et les connotations culturelles sont de première importance dans le contexte ou dans la situation contextuelle, et cela, en tenant compte de la question de la langue en France⁴ ou en Italie à l'époque et de l'influence sur le français des rapports franco-italiens en France dès les débuts du XVI^e siècle⁵.

* * *

I - Nos traducteurs ont puisé dans les ressources offertes par les procédés de la dérivation et du calque. Ils ont recouru aux expressions de la langue parlée d'arrivée.

Ia - Certains jeux de mots⁶ étaient faciles à traduire en français au XVI^e, étant donné la similitude des signifiés et des signifiants dans les deux langues. Ainsi «Emilia impia», paronyme de «Emilia Pia» [C, p. 280] a été rendu par «Emilie impie» [H, II: XLVII; J, II: CXIX; L, p. 138; CH, p. 283] et a gardé les nuances sous-entendues dans le contexte italien, puisque «impie» avait le même signifié que «impio»: «qui est sans pitié»⁷.

De même, un jeu de mots par amorce diaphorique à partir du double signifié de «officio» [C, p. 282] a maintenu ses caractéristiques [H, II: XLVIII; J, II: CXX; L, pp. 139-140; CH, pp. 286-287], car «office» avait, entre autres, deux sens: «service religieux» et «charge», correspondant aux signifiés impliqués par le contexte⁸.

Ib - Mais souvent rendre certains synthèmes requérait le biais de la dérivation. Dans les premières éditions françaises, Jean ou Jacques

⁴ Voir à ce sujet: Henri Chamard, *Histoire de la Pléiade*, Paris 1940; Ferdinand Brunot, *op. cit.*; Georges Gougenheim, *Grammaire de la langue française au 16^e siècle*, Paris 1963; Peter Rickard, *La langue française au seizième siècle. Etude suivie de textes*, Cambridge 1968; Alexandre Lorian, *Tendances stylistiques dans la prose narrative française*, Paris 1973.

⁵ Voir à ce sujet: Emile Picot, *Les Français italianisants au XVI^e siècle*, Paris 1907; Pierre Villey, *Les sources italiennes de la 'Deffense et illustration de la langue française' de Joachim du Bellay*, Paris 1969 ainsi que les textes suivants: *La concorde des deux langues* (1513) de Jean Lemaire des Belges, *La manière de bien traduire* (1540) d'Etienne Dolet, *La précellence du langage français* (1555), *Traité de la conformité du langage français avec le grec* (1565), *Deux dialogues du nouveau langage français italianisé* (1578) d'Henri Estienne.

⁶ Voir à ce sujet: José Guidi, *Festive narrazioni, motti e burle (beffe). L'art des facettes dans 'Le courtisan'*, in *Formes et significations de la 'beffa' dans la littérature italienne de la Renaissance. Deuxième série*, Paris 1975, pp. 171-210; Carlo Ossola, *'Il libro del cortegiano': esemplarità e difformità, in Dal 'cortegiano' all' 'uomo di mondo'. Storia di un libro e di un modello sociale*, Torino 1987, pp. 43-98.

⁷ Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, Paris 1967, vol. 4, p. 569.

⁸ *Ibid.*, vol. 5, pp. 502-503.

Colin, Mellin de Saint-Gelais (?) et l'auteur anonyme du texte de 1549 traduisent «novulezze» [C, p. 111] par «fatrouillerie» [J, I: XXVII; L, p. 29] ou «fatrouiheries» [H, I: XXI], une forme non attestée dérivant de «fatrouiller», «s'occuper à des riens»⁹, d'où une allusion à un premier niveau de lecture: l'opposition faite par un militaire de carrière entre son métier (même en temps de paix) et la vie de cour. En 1580, Chappuis abandonne «fatrouillerie» et utilise «barbouillerie» [CH, p. 46], signifiant «agitation, querelle et actions de peu d'importance»¹⁰, recouvrant le signifié «fatrouillerie» des premières traductions tout en ajoutant un second niveau de lecture: l'agitation à laquelle fait allusion ce militaire renvoie à la critique qu'il fait des coutumes mondaines; mais cette critique se retourne aussi contre cet homme qui accuse autrui — la cour — d'un des traits de son métier — la querelle, la guerre — et qui fomenté des querelles là où il vaudrait mieux les esquiver, à la cour¹¹. Chappuis évite le dérivé créé par ses prédécesseurs pour provoquer des effets comiques en chaîne.

Il tient pourtant compte du procédé de la dérivation quand le contexte l'exige. Les premiers traducteurs choisissent le terme «dictz» pour l'italien «detti» — paroles ou petites poésies au XVI^e siècle — [H, II: XXXVI; J, II: CVI; L, p. 131], ce que fait quelquefois Chappuis [CH, p. 250]. Pourtant, quand il s'agit de l'épisode du «Senza naso» [C, p. 279] signalé par le locuteur comme étant un exemple de mauvaise plaisanterie, Chappuis ne traduit pas littéralement «detto». Il a recours à «brocard», non pour le signifié de ce terme (utilisé au XVI^e dans tel axiome de droit ou dans tel proverbe¹²), mais pour un des traits sémantiques de ses dérivés qui déteint sur la racine: le facteur sémique 'raillerie' inclus dans «brocardeau», «brocardeur», «brocardique», comme l'attestent les passages fournis par Huguet¹³.

Ic - Les procédés de la dérivation et des pérégrinismes sont liés dans une des traductions de «arguzia» par Chappuis. Ce terme répond au critère de modernité requise pour la langue italienne par Castiglione: «presso agli antichi ancor si nominavano 'detti'; adesso alcuni le chiamano 'arguzie'» [C, p. 257]. Dans les premières traductions, «arguzia» et l'adjectif «arguto» ont été rendus par des signifiants attestés au XVI^e¹⁴. Mais dans cette phrase, Chappuis a accentué la connotation de modernité mise en valeur par l'un des locuteurs du *Courtisan*.

⁹ *Ibid.*, vol. 4, p. 50.

¹⁰ *Ibid.*, vol. 1, p. 485.

¹¹ Peut-être faut-il y voir aussi la nuance péjorative du terme «barbouillé» au Moyen Age; voir: Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e siècle au XV^e siècle*, Nendeln (Lichtenstein) 1969, vol. 8, pp. 292 et sv.

¹² Edmond Huguet, *op. cit.*, vol. 1, p. 719.

¹³ *Ibid.*, vol. 1, pp. 719-720.

¹⁴ *Ibid.*, vol. 1, p. 300.

san: il a formé «argutie», un néologisme dérivé du français «argut» ou un italianisme¹⁵. De plus, malgré la présence de la racine française dans «argutie», il a pensé que ce terme pouvait ne pas être compris de son public, d'où l'ajout d'une définition: «aucuns les appellent arguties, c'est à dire rencontres subtiles» [CH, p. 250]. Ce terme revient plusieurs fois. Quand l'aspect 'modernité' n'est pas impliqué par le contexte, Chappuis a eu recours à des termes connus de ses lecteurs: «subtilitez» [CH, p. 226] ou «subtilitez & parolles argues» [CH, p. 251]. La traduction non systématique de «arguzia» permet de sauver l'homogénéité de la phrase où il est considéré comme un terme nouveau et, dans les autres cas, de ne pas dérouter les lecteurs français. Chappuis a trouvé un équilibre entre deux stratégies de traduction, l'une visant la fidélité au texte de départ, l'autre soignant la langue du texte d'arrivée.

Les premiers traducteurs rendent le syntème «facezia» par «rencontre» [H, II: LXI; J, II: CXXXI], «plaisanterie, bon mot» au XVI^e¹⁶. Dans la traduction anonyme de 1549, nous trouvons «facetie» [L, p. 162], dérivé du français «facet» ou italianisme. Mais, dans une phrase du *Courtisan*, Chappuis a adopté le doublet, «facétie & rencontre» [CH, p. 280]¹⁷. Cette utilisation est liée au contexte: la «rencontre» doit être «facete» — «plaisante, gracieuse, agréable» pour le XVI^e¹⁸, eu égard à la remarque de messer Bernardo pour qui «devesi guardare il cortegiano di non parer malignoso e velenoso, e dir motti ed arguzie solamente per far dispetto e dar nel core» [C, p. 277]. Chez Chappuis, la création de ce doublet renforce les nuances et les allusions du texte-source; elle concourt à l'homogénéité du texte-cible, et, à ce prix, elle permet de convaincre des lecteurs français.

Il en va de même pour d'autres termes bien que la liaison avec le lexique français soit obtenue de façon différente. Un locuteur fait la distinction entre des signifiants adoptés par la cour et ceux adoptés par les paysans: l'opposition «patrone»/«padrone» [C, p. 144] a été rendue dans les premières traductions par «patron»/«padron» [H, I: XXXVII; J, I: XLV; L, p. 51]. «Padron» est un italianisme non attesté dans les textes de l'époque; mais un lecteur français pouvait lui assigner une connotation différente de celle de «patron», par analogie avec des termes dialectaux présentant une consonne sonore à la place d'une consonne sourde dans une langue 'officielle'¹⁹.

Dans la même phrase, la traduction de «audace»/«aldace» posait problème. Pour le second terme, les traducteurs se sont servis de l'italien «aldace» ou, pour [H], «aldacieux», ce que le public français pou-

¹⁵ Pour le problème des dérivés et des italianismes, voir Helene Nais, *op. cit.*, p. 491.

¹⁶ Edmond Huguet, *op. cit.*, vol. 6, pp. 489-490.

¹⁷ Voir à ce sujet: Alexandre Lorian, *op. cit.*, pp. 69 et sv.

¹⁸ Edmond Huguet, *op. cit.*, vol. 4, p. 2.

¹⁹ Cf. latin «caprēa» > occitan «cabròl».

vait interpréter selon la connotation vieillotte attribuée par le locuteur du *Courtisan* à la langue des paysans: rappelons que des manuscrits du XII^e siècle présentent les graphies «albe», «altre» et que, jusqu'au XVI^e, on rencontre des graphies 'abusives' telles que «aultre» et «veult»²⁰.

Les premiers traducteurs ont fait de «bischizzi» [C, p. 280] «bisquises» [H, II: XLVI; J, II: CXVIII; L, p. 138], terme d'origine longobarde présent dans les dialectes du nord de l'Italie et, en France, dans l'expression «donner la biscaye», «tricher sur le poids, tromper»²¹. Les premiers traducteurs n'ont pas exploité cette expression, puisque son utilisation aurait modifié le signifié de «bischizzi», jeu de mots sur des paronymes: ils auraient insisté non sur l'opération linguistique en elle-même mais sur son résultat. Sur les traces de leurs prédécesseurs en la matière²², ils ont ajouté au texte un commentaire: «on pourroit dire en François rechâges» [H, II: XLVI; J, II: CXVIII] ou «rechâgées» [L, p. 318], précédant la définition donnée dans *Le courtisan* [C, p. 280]. Chappuis a évité cette opération métalinguistique car le texte-source donnait une définition complète de «bischizzi»; il a repris le terme en italien, ce qu'une opération typographique a mis en valeur par le passage de caractères romains à des italiques.

Id - Pour «licenzia braccasca» [C, p. 329], on ne pouvait envisager de créer un italianisme ou de laisser cette expression en italien. Les difficultés proviennent non seulement d'une connotation culturelle — une allusion probable à Braccio Fortebracci²³ — mais aussi du commentaire d'un locuteur — «come si sol dire» [C, p. 329] — soulignant l'appartenance de cette expression à la langue parlée. Tous nos italianistes ont adopté la traduction «un congé de Gascon» [J, II: CXLI; L, p. 172; CH, p. 351]²⁴, ce qui n'est attesté dans aucun dictionnaire ou texte de l'époque. Mais les Gascons avaient mauvaise réputation dans le milieu supposé des lecteurs. Au XII^e siècle, Raoul de Cambrai écrivait déjà: «Biax fix [...] Que cuidiés faire de tel gent gasconne?»²⁵. L'expression «un congé de Gascon» devait faire partie de la langue parlée au XVI^e. Son utilisation correspond précisément au sens voulu dans ce passage du *Courtisan*: elle rend compte de l'opposition implicite entre le comportement de la cour et celui des exclus par manque

²⁰ Les italiques mettent en valeur l'aspect archaïque que nous examinons dans ces termes.

²¹ Edmond Huguet, *op. cit.*, vol. 1, p. 585.

²² Voir à ce sujet: Gianfranco Folena, 'Volgarizzare' e 'tradurre': idea e terminologia dal Medioevo italiano e romanzo all'umanesimo europeo, in *op. cit.*, pp. 71-72.

²³ Voir à ce sujet: Vittorio Cian, *La lingua di B. Castiglione*, Firenze 1942.

²⁴ Le deuxième livre de [H] ne comprend pas le passage où est insérée cette expression.

²⁵ Cité dans *La chanson de geste*, Paris 1882, p. 47.

de 'politesse'; elle appartient au même niveau de langue que celui qui est impliqué dans le texte-source.

La traduction de certaines expressions en situation n'est pourtant pas toujours justifiée. «Còncita odio e stomaco» [C, p. 111] a été d'abord rendu par un doublet significatif, «haine & fascherie» [H, I: XXI; J, I: XXVII; L, p. 29], car «fascherie» inclut au XVI^e la coloration sémantique présente dans l'expression italienne (provenant du latin «stomacum muovere»). Chappuis nous donne «haine & rancœur» [CH, p. 46]. Peut-être a-t-il été induit en erreur par le dictionnaire polyglotte de Calepino qui offre, comme équivalence de «odium» en latin, «haine, rancoeur»²⁶. Il a probablement tenté d'ajouter — à sa façon — un élément renforçant la logique du passage où il est question de la fomentation d'hostilités (la haine est suivie de sa conséquence, la rancoeur), sans tenir compte des champs sémantiques de l'énoncé italien.

Les traducteurs ont tiré profit — même maladroitement ou à leur insu — des ressources du français de l'époque lesquelles avaient leurs limites: correspondance entre les signifiés et les signifiants du français et de l'italien, exploitation de la technique de la dérivation, pérégrinismes, utilisation des figures de la langue parlée.

* * *

II - Pour différentes raisons, ils ont bouleversé les hiérarchies, donc les effets de valorisation créés par Castiglione.

Ila - Une redistribution inexacte de jeux d'oppositions sémantiques provient d'un manque de connaissance d'un terme dialectal de l'Italie, «còmeo», dans les «maniche a còmeo» des Vénitiens:

se cosi vanno tutti, opporre non se gli dee per vizio, essendo a loro questo abito tanto conveniente e proprio ai Veneziani il portar le maniche a còmeo ed ai Fiorentini il capuzzo [C, p. 232].

Les premiers traducteurs n'ont pas compris le parallèle fait par le locuteur entre les «maniche a còmeo», les manches bouffantes des Vénitiens, et les «capuzzi» des Florentins. Ils lui ont substitué une opposition: «les manches a condamner» [H, II: XXIII; J, II: XCII; L, p. 105]. Cette erreur pourrait avoir été causée par la nuance péjorative de l'expression «alla veneziana» [C, p. 127] dans le domaine de l'équitation. Il s'agit plutôt d'une mauvaise interprétation de la préposition *a* précédant «còmeo» qu'ils auraient pris pour l'équivalent de «devant être»²⁷; ils auraient relié «a còmeo» à «conveniente» du début de la

²⁶ Ambrosii Calepini dictionarium, Lyon 1571, p. 857.

²⁷ Voir à ce sujet, Georges Gougenheim, *op. cit.*, pp. 180-183.

phrase; ils auraient opposé ce qu'il convient de faire à ce qui est à condamner, et donc renforcé le côté 'manuel pour les courtisans' du texte de Castiglione:

Cest estat aussi conuenable leur est còme est aux Venitiens porter les manches a condamner & aux Florétins le chapperon [H, II: XXIII]²⁸.

Chappuis n'a pas fait cette erreur:

cet habit leur est aussi convenable & propre, comme aux Venitiens de porter leurs grandes manches, & aux Florentins, de porter le chapperon [CH, p. 214].

Il n'en était pas à sa première traduction, il avait voyagé en Italie et, en 1580, ce terme dialectal du domaine de la mode pouvait être plus facilement connu en France qu'en 1549 ou auparavant.

Iib - La présence d'un jeu de mots en espagnol a provoqué l'escamotage des différenciations entre les niveaux du récit. A la cour d'Espagne, un couple physiquement mal assorti est vêtu de «damasco», ce qui entraîne la réflexion suivante d'un locuteur: «parmi che questa sia la dama e questo loasco» [C, p. 303], et le commentaire de Castiglione pour le public italien ne connaissant pas le terme espagnol «asco»: «che vol dire schifo». Les traducteurs français n'ont ni présenté ce jeu de mots dans la langue-source ni inséré de commentaire. Ils ont sauté le calembour «damasco»/«dama»-«asco» et ont transformé l'opération métalinguistique de Castiglione en une partie du récit:

ceste cy me semble la dame de cestuy la / & cestuy la me semble le hydeulx [H, II: LVII]²⁹.

Par conséquent, l'anecdote perd de son sel et le lecteur ne comprend pas la fonction d'un détail: le genre de tissu en quoi sont faits les vêtements de ce couple. Le texte-cible n'a plus la polysémie du texte-source.

Iic - Un parallèle non complètement 'traduit' a entraîné le déplacement de l'effet comique voulu par Castiglione: un locuteur joue sur le double signifié de «tavola», «table» et «tableau» pour le français du XX^e siècle; il compare le goinfre qu'est fra Serafino au peintre Prothogenes: l'un et l'autre ne peuvent «levar le mani dalla tavola» [C, p.

²⁸ Cf. [J, II: XCII] et [L, p. 151], mis à part l'orthographe.

²⁹ Cf. [J, II: CCXVI] et [L, p. 167], mis à part l'orthographe. Chappuis transforme la syntaxe de cette phrase: «il me semble que cete là soit la dame, & cestuy là le hideux», [CH, p. 314].

128]. Bien qu'au XVI^e «table» eût les deux signifiés de l'italien, nos traducteurs n'ont pas détecté toute cette amorce par diaphore:

certain excellens peintres anciens disoient en commun prouerbe, trop de diligence estre nuisible, & que Prothogenes auoit esté blasmé d'Apeles, de ce qu'il ne pouuoit leuer les mains de dessus le tableau.

Lors, dist le sire Cesar, il me semble que notre frere Seraphin soit entaché du mesme default, de ne sçavoir leuer les mains de dessus la table, que la viande à tout le moins ne soit leuee [CH, pp. 70-71].

Ils ont insisté sur l'aspect psychologique du passage, l'assiduité du peintre Prothogenes et de frère Séraphin 'sur un autre tableau' rendue par «ne pouuoit»/«ne sçavoit leuer les mains de dessus», ce qui a produit une diminution de l'effet comique: le jeu italien sur un seul signifiant («tavola») à deux signifiés devient, à la traduction, un travail sur des paronymes («table»/«tableau») avec amorce diaphorique sur «table».

Iid - La traduction d'un terme à la mode dans les cours italiennes a entraîné un déplacement de sens. Dans *Le courtisan*, un locuteur donne une nouvelle définition de «sprezzatura» [C, p. 124], une aisance dans les rapports à la cour, un naturel qui requiert un certain apprentissage. Nos traducteurs ont rendu cette désignation culturelle par «nonchalance» [H, I: XXVIII; J, I: XXXIII; L, p. 43], «mespris & nonchalance» [CH, p. 65], autant de termes dont les signifiés n'ont pas changé depuis le XVI^e 30. Chez Castiglione, la nuance péjorative est réservée aux seuls excès [C, pp. 126-127]. Le 'mépris' de nos traducteurs provient-il de leur regard critique devant une société somme toute assez superficielle? Cette interprétation a-t-elle ses racines dans les malentendus entre Français et Italiens à une époque où la cour française est particulièrement italianisée? Quoi qu'il en soit, cette 'adaptation', tout comme les pertes d'effets contradictoires et notamment comiques, les nivellements du discours et des significations dont nous avons donné des exemples, auraient pu souvent être évités.

* * *

III - Une troisième technique de traduction consiste en des ajouts: opérations métalinguistiques³¹, orthographiques et typographiques³².

IIIa - Certains calembours ne semblent pas traduisibles: les jeux

³⁰ Edmond Huguet, *op. cit.*, vol. 5, pp. 243, 445.

³¹ Dans le sens donné par Roman Jakobson. Voir à ce sujet: Philippe Hamon, *Texte littéraire et métalangage* in «Poétique», sept. 1977, pp. 261-284.

³² Voir à ce sujet: Charles Beaulieux, *Histoire de l'orthographe française*, Paris 1927 et Philippe Renouard, *Imprimeurs et libraires parisiens du 16^e siècle*, Genève 1965.

entre les signifiés des homophones: «(il) letto»/«(ha) letto», «mattonato»/«matto nato» [C, pp. 277-278] n'avaient aucune correspondance en français. Les premiers traducteurs les ont laissés dans la langue-source, et ont expliqué à leurs lecteurs ce qui aurait pu sembler une insuffisance de leur part ou un indice de la pauvreté de la langue française³³. Cette opération métalinguistique a été renforcée par une opération typographique: les passages en italien ont été imprimés en italiques pour les distinguer du texte traduit qui est présenté en caractères romains. En 1580, Chappuis a réduit ces deux opérations: travaillant pour une édition bilingue, il s'est limité, dans la colonne en français, à ne laisser qu'un des deux membres du calembour en italien, signalant entre parenthèses que «l'ābiguité gist en ces mots Italiens» [CH, p. 280], ce sur quoi a insisté l'éditeur en particulierisant les termes italiens par l'utilisation de l'italique. A la fin du XVI^e, la langue française et le prestige du traducteur ont moins besoin d'être défendus que trente ans auparavant³⁴. Quant à la question de ces intraduisibles, une étude des cas «mattonato»/«matto nato» (carrelage/folie) et «(il) letto»/«(ha) letto» (meubles-lit/études-lecture) aurait peut-être donné une solution: la recherche d'homophones dans ces différents champs sémantiques.

Un autre jeu de mots du *Courtisan* pouvait être rendu sans une intervention à la première personne de la part des traducteurs. Un Florentin confond le terme juridique «prelibato» et le nom du protagoniste d'un récit [C, p. 271]. Dans le texte-source, les homophones usés par ce Toscan se distinguent à la lecture par l'usage d'une majuscule initiale dans le second cas. Comme pour les autres points critiques de leur travail, les premiers traducteurs laissent ces homophones en italien et insèrent une traduction [H, II: XLIII; J, II: CXIII; L, p. 132]. De son côté, Chappuis laisse les deux termes en italien, mais il 'oublie' de marquer le second par une majuscule initiale, à moins qu'il ne s'agisse d'une négligence de la part de l'imprimeur [CH, p. 271]. Ainsi a été annulé l'effet comique du texte-source, déjà affaibli par l'absence de connotation culturelle italienne (la fameuse polémique sur la suprématie de la langue toscane). Sans cette marque, l'effet de surprise est désamorcé, les réflexes du lecteur n'ayant rien sur quoi réagir. Ce dernier se retrouve dans la piètre situation du protagoniste même de ce récit, de celui qui ne comprend pas, ou bien il comprend que le texte français se moque de lui. Chappuis n'a pas accordé à son lecteur la situation de supériorité par rapport à son héros, situation qui aurait

³³ «Icy mect exemple nostre autheur dung aultre equiuocque diuise en deux mots. Et pource que luy ne le precedant non point de proximate ne ressemblance a la lague Frācoyse / & qu'on ne les y scauroit représenter en facon quil gardassent la grace quilz ont en Italye / nous les auons expressement obmis aduertissant le lecteur que la lague Frācoyse est neantmoins beaucoup plus riche de telle maniere de parler que nest Lytaliene» [H, II: XLVI].

³⁴ Voir la préface de Chappuis à sa traduction [CH, pp. 1-5].

autorisé le déclenchement du rire. Pourtant, nos traducteurs avaient deux solutions: traduire directement ces homophones par «le dessus-dict» et les distinguer par l'usage ou non d'une majuscule initiale, sans introduire les termes en italien et leur traduction entre parenthèses; utiliser de la même façon le signifiant «prélibé», calque de l'italien et archaïsme français convenant au niveau de langue du contexte (le langage juridique), un terme qui est attesté à l'époque chez le prosateur wallon Philippe de Marnix³⁵.

IIIb - Nous pouvons rattacher d'autres opérations à la délicate question de l'orthographe, travail qui relève au XVI^e siècle plus des typographes que des écrivains ou des traducteurs.

Un calembour provient des différents signifiés de «conto» et «conte» dont les signifiants sont homophones au pluriel en italien [«conti» in C, p. 285]. Les premiers traducteurs ont opposé les homophones français «compte» et «comte», Chappuis «conte» et «comte». Dans les deux cas, le jeu de mots est maintenu, bien que le champ de l'anecdote soit restreint: il «conto», la «cause», le «motif», réfère à une question économique ou implique une querelle.

Le problème de la traduction de certains noms propres semble devenir une affaire d'orthographe allusive pour des seuls initiés³⁶ et nous ne pourrions formuler que des hypothèses à ce sujet. Un locuteur du *Courtisan* mentionne un bouffon de la cour des papes Jules II et Léon X, «Berto» [C, pp. 110, 267], dont le rôle était de singer les fanfars, donc par cette parodie de les exclure de la cour. Malheureusement, Chappuis a laissé ce nom propre en italien [CH, pp. 45, 226]. Dans les premières traductions, sa francisation était peut-être un clin d'oeil aux lecteurs français avertis. D'une part, les orthographes des consonnes finales de «Berthaud»/«Berthauld» [H, I: XX, II: XLI; J, I: XXVII, II: CXI; L, pp. 28, 131] permettaient peut-être de distinguer le nom de ce bouffon de celui d'un homme de lettres de la cour de Margherite de Navarre, René Berthault mort en 1536, un an avant la publication de la première traduction française du *Courtisan*. D'autre part, il y a là éventuellement une pique contre l'Eglise catholique — éternelle cible de la littérature satirique que n'a pas ignorée Castiglione — probablement instituée dans l'usage parlé après Marnix: par plaisanterie, ce dernier avait accolé au pape l'étiquette de «Roy Berthaud»³⁷.

Le contraste entre la langue parlée à la cour et celle des paysans est rendu non seulement par une opposition entre la langue des humanistes — le latinisme «Hieronyme» — et la langue des personnes non

³⁵ Edmond Huguet, *op. cit.*, vol. 6, p. 150.

³⁶ La plupart des noms propres italiens de personnages connus des lecteurs sont traduits.

³⁷ Edmond Huguet, *op. cit.*, vol. 1, p. 558.

cultivées — l'italianisme «Iherollame» — [C, p. 144; H, I: XXXVII; J, I: XLV; L, p. 51] mais aussi par une différenciation au niveau orthographique. Le *h*, initial pour le latinisme, est intervocalique pour le calque de l'italien. La cour adoptait une nouvelle prononciation, la diphthongaison du groupe *ie*³⁸, tandis que les paysans s'en tenaient à l'ancienne prononciation, marquant un hiatus entre *i* et *e*, ce que les traducteurs ou les typographes ont signalé aux lecteurs par un *h* intervocalique. L'orthographe permet de distinguer deux façons de parler et reflète ainsi une opposition: modernité de la cour / culture révolue des 'autres', ce que complète la formation des deux termes: latinisme pour les humanistes, calque de l'italien pour les personnes non cultivées.

Nous observons donc un trait fondamental du *Courtisan*: pour un même signifié, l'art de parler permet de faire la distinction entre les non-initiés et une société qui allie l'humanisme à la modernité.

* * *

L'analyse de points critiques pour la traduction du *Courtisan* de Castiglione nous a permis de relever les techniques de passage entre la langue-source et la langue-cible: exploitation des ressources, des souplesses et des possibilités du français de l'époque; déplacements dans les oppositions sémantiques, dans les niveaux du récit, dans les effets comiques et changements de sens; ajouts par des opérations métalinguistiques, orthographiques et typographiques. Ces procédés n'ont pas seuls entraîné les erreurs d'interprétation ou les améliorations du texte de départ; au-delà de leur négligence ou de leur excès de zèle, les traducteurs et les typographes ont été particulièrement conscients de l'importance qu'il fallait accorder aux destinataires de leur oeuvre: le public cultivé d'une cour française italianisée. Les premiers traducteurs n'essaient pas de se détacher de la langue-source, langue-source qui leur permettait d'enrichir la leur, quoiqu'ils aient souvent préféré s'en tenir au latin ou au grec. En 1580, bien des problèmes ont été résolus par les hommes de lettres. Grâce surtout à Amyot, des techniques de traduction ont été constituées. De là, une caractéristique des versions de Chappuis: entre le désir de produire un beau français littéraire et celui de rendre compte fidèlement et peut-être lourdement des enjeux de la vie italienne, Chappuis adopte un élégant compromis, point d'équilibre entre qualités littéraires (en français) et valeur documentaire (pour l'italien). Il ne cède qu'avec mesure à la tentation d'être un re-créateur. Son travail représente une étape encore modeste dans l'histoire des traductions mais annonce déjà les futures «belles infidèles» du XVII^e siècle.

³⁸ Ferdinand Brunot, *op. cit.*, pp. 263-267.

PASQUALE BUONINCONTRO

MIHAI EMINESCU: FRA POESIA E POLITICA

La figura di Eminescu che emerge dalla frequentazione della sua poesia è quella dell'eroe romantico, del genio solitario, pensatore profondo e incompreso distante anni luce dall'uomo comune. E questa immagine ha trovato concretizzazione visiva nel ritratto, sapientemente ritoccato, che accompagna quasi tutte le raccolte di scritti emineschiani¹ e che fu riprodotto per la prima volta nel 1941 nella *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* di G. Călinescu: alla bellezza delicata e fragile del giovane si aggiunge uno sguardo che sembra mirare infiniti orizzonti. La prosa letteraria di E., generalmente sconosciuta in Italia², conferma e rafforza nell'immaginario collettivo la figura del sognatore e del pensatore: l'attrazione per il mondo fiabesco e meraviglioso del folclore e della letteratura popolare è, per esempio, una costante negli scritti emineschiani; di questo richiamo verso una lontana infanzia dell'uomo, verso un «*mondo che pensava in fiabe e parlava in poesia*»³, egli dà spiegazione e motiva-

¹ L'edizione completa delle *Opere* è costituita di sedici grossi volumi; iniziata nel 1939 da Perpessicius, è stata continuata, a partire dal vol. VII, da un collettivo coordinato da P. Cretia e poi da D. Vatamaniuc; i volumi sono apparsi come segue (mancano i voll. X e XV, che pare siano in corso di stampa):

- v. I-IV: Poezii, 1939-1958
- » VI: Literatura populară, 1963
- » VII: Proza literară, 1977
- » VIII: Teatrul original și tradus - Traducerile de proză literară - Dicționarul de rime, 1988
- » IX: Publicistică, 1980
- » X: Publicistică, 1989
- » XI-XIII: Publicistică, 1984-85
- » XIV-XV: Traduceri, 1983-?
- » XVI: Corespondență, 1989

I sette grossi volumi che raccolgono la prosa e la pubblicistica testimoniano la grande produttività di Eminescu anche su questo versante; tuttavia gli scritti in prosa, malgrado la loro mole, sono stati messi in ombra dalla grande poesia di Eminescu e la stessa critica romana ha esercitato il proprio magistero soprattutto e più frequentemente sulla lirica.

² È rappresentata da un solo titolo, *Novelle e racconti*, trad. di Fr. Di Miceli Fanara, Palermo, Ed. Mori, 1976, che ha avuto scarsissima circolazione.

³ «*Lumea ce gîndea în basme și vorbea în poezii*,» (Venere și Madonă).

zione illuminanti in un passo della narrazione filosofica *Archaeus*: «Ascoltiamo le fiabe, perché esse almeno ci fanno vivere anche nella vita di altri uomini, ci consentono di mescolare i nostri sogni e i nostri pensieri con i loro... Forse la fiaba è la parte più bella della vita dell'uomo. Il mondo ci culla con le fiabe e con le fiabe ci congela. Veniamo alla luce con esse e con esse moriamo...»⁴.

Che l'attività speculativa sia la più alta manifestazione della spiritualità dell'uomo risulta evidente, fra l'altro, dal valore concreto che il poeta attribuisce al pensiero, assunto come termine di paragone, come modello concreto e sublime di una qualità che si voglia esprimere al massimo grado: e allora il braccio di Venere appare «flessuoso come il pensiero di un imperatore poeta»⁵; e la fronte di un uomo «serena e fredda come il pensiero di un filosofo»⁶; e infine: «Fuori il tempo era tetro e gemente come i pensieri dei moribondi»⁷. Altra immagine costante nella poesia come nella prosa è quella dell'angelo/demone, di bell'aspetto e dallo sguardo profondo e misterioso in cui vibra una titanica forza infernale; l'interpretazione di questa immagine come una delle facce del genio trova legittimazione nella definizione che Eminescu stesso dà del monaco Ieronim nella novella *Cezara*: «...un angelo di genio, perché i demoni sono angeli di genio... gli altri che sono rimasti in cielo sono alquanto sciocchi...»⁸; e naturalmente il genio, proprio in quanto tale, è destinato alla solitudine, non può che essere *Geniu Pustiu* (Genio solitario).

Tuttavia Eminescu non è soltanto nella poesia e nella prosa letteraria, non è solo il poeta sublime e il pensatore profondo: è anche l'uomo che partecipa con intensa passionalità alla vita politica ed alle violente polemiche del tempo collaborando, con vivace attività di pubblicista, a riviste e giornali: cronache e commenti della vita parlamentare e politica, nonché articoli letterari, recensioni e presentazioni di personalità eminenti della cultura costituiscono i 5 grossi volumi delle *Opere*, dal IX al XIII, apparsi fra il 1970 e il 1985, che contengono gli scritti di Eminescu pubblicati fra il 1870 e il 1889 in diversi periodi (Federațiunea - Albina - Convorbiri Literare - Curierul de Iași — Timpul, etc.).

L'impegno di Eminescu in questioni politiche si rivela già negli articoli del 1870, quando difende i diritti dei romeni sudditi dell'Im-

⁴ «S-ascultăm poveștile, căci ele cel puțin ne fac să trăim și-n viața altor oameni, să ne amestecăm visurile și gândirile noastre cu ale lor... Poate că povestea este partea mai frumoasă a vieții omenești. Cu povești ne leagă lumea, cu povești ne adoarme. Ne trezim și murim cu ele...» M. Eminescu, *Proză literară*, București, Ed. pentru Literatură, 1964, p. 213-214.

⁵ «...molatic ca gândirea unui împărat poet», (Venere și Madonă).

⁶ «... senină și rece ca cugetarea unui filozof», (Geniu pustiu): M. Eminescu, *Proză literară*, cit., p. 107.

⁷ «Afară era un timp posomorît și gemător ca gândirile murinzilor», *Ibidem*, p. 121.

⁸ «... un înger de geniu, căci demonii sunt îngeri de geniu... ceilalți cari au rămas în cer sunt cam prostuși». *Ibidem*, p. 76.

pero austro-ungarico, e nelle cronache di politica interna ed estera durante la collaborazione al «Curierul de Iași» (1876-77). Ma è specialmente quando lavora al giornale conservatore «Timpul» (ott. 1877 - giugno 1883) che la sua 'verve' polemica si dispiega al massimo in difesa delle posizioni dei conservatori, passati all'opposizione. Infatti nel 1876, caduto il governo di Lascăr Catargiu, va al governo il partito liberale che, guidato da Ion C. Brătianu, resterà al potere fino al 1888. Negli anni in cui Eminescu dirige «Timpul» i suoi interventi spaziano su tutti gli avvenimenti quotidiani, dalla politica estera a quella interna, dalla difesa dei diritti delle minoranze romene fuori di Romania a quella dei diritti della Romania sulla navigazione del Danubio, etc. Ed ogni argomento è una occasione per evidenziare le responsabilità gravi dei governi liberali, accusati di essere formati da elementi ignoranti e incolti: accusa troppo generalizzata per essere giusta. Il fatto è che Eminescu, all'interno del gruppo conservatore, apparteneva ad una élite guidata da T. Maiorescu, che aveva seguito seri corsi di studio in Germania; lo stesso Eminescu era stato nelle università di Vienna e di Berlino dove aveva fatto, è vero, studi irregolari, ma tutti conosciamo la sua straordinaria curiosità intellettuale e la sua sorprendente capacità di assimilazione: porsi, anche se inconsciamente, come modello finiva col provocare giudizi negativi sugli interlocutori liberali, giudizi, d'altronde, troppo severi perché viziati dalla passione politica. Tornare in Romania dopo aver apprezzato l'ordine e l'efficienza della burocrazia asburgica, che faceva muovere la macchina dello stato con la precisione di un orologio, era come immergersi nel caos. Probabilmente Eminescu era restio a capire che la classe politica e lo stesso popolo romeno non avevano mai avuto scuola di democrazia e di buongoverno e, tuttavia, avevano dovuto e saputo operare sotto la pressione degli avvenimenti e, alla scuola della diplomazia occidentale, avevano imparato a destreggiarsi e ad inserirsi nel gioco delle grandi Potenze per realizzare prima l'unione e poi l'indipendenza dei Principati.

La polemica aspra che lo scrittore conduce in questi anni non è certamente quella del politicante meschino o del basso polemista; Eminescu è sostanzialmente junimista e condivide quindi l'opposizione della «Junimea», guidata da Maiorescu, all'imitazione febbrile e indiscriminata delle forme di cultura occidentale, che significa soprattutto cultura francese; Eminescu non solo disapprova l'infranciosamento dei giovani romeni che hanno fatto gli studi a Parigi, ma mostra decisamente poca simpatia per la società francese e per l'Occidente in genere: la xenofobia è un elemento sempre presente nelle polemiche di Eminescu e si accompagna ad un fanatico sciovinismo che lo porta ad esagerare capacità e qualità del suo popolo e, spesso, a svilire e a spregiare quelle degli altri. In un articolo sulla questione del Danubio, sottolinea l'influenza negativa della Francia «...alla quale dobbiamo non soltanto la cultura, ma anche le nostre idee guaste, per

amore della quale siamo diventati sue scimmiette, invecchiando anzi-tempo...»⁹. In quel tempo l'influenza tedesca s'era fatta anch'essa alquanto strada in Romania sia attraverso quelli che avevano studiato in Germania (si pensi a Maiorescu e a molti "junimisti") sia per la presenza sul trono di un sovrano tedesco; in questo caso, però, la xenofobia di Eminescu si fa meno violenta e le simpatie per la società mitteleuropea affiorano: per esempio egli deplora che l'Austria, ostacolando l'uso ufficiale delle lingue delle minoranze, non si guadagna le loro simpatie; eppure ritiene che proprio l'Austria «sarebbe la più idonea a diffondere una vera civiltà nella Penisola Balcanica»¹⁰.

Diverso è il discorso quando si tratta dell'Ungheria e dei romeni di Transilvania: qui il nazionalismo di Eminescu, così ampiamente esposto ed esemplificato da D. Murărașu¹¹, si dispiega in tutto il suo sgradevole esclusivismo; la lotta in difesa dei compatrioti sottoposti alle mortificanti discriminazioni operate dal governo ungherese è senza dubbio legittima e sacrosanta, tuttavia Eminescu si lascia andare a giudizi decisamente ingiusti e di una violenta inaudita; per esempio, in un articolo del 1883 leggiamo che: «un giornale ufficioso ungherese, il 'Nemzet', che, inebriato dal ruolo delle Porte di Ferro come arteria di trasporto, trasforma già tutto l'Oriente in terra ungherese, fa di Buda la capitale dell'universo e porta la fiaccola della civiltà fino in Siberia, ai finno-tartari... veri fratelli dei magiari. Portare la civiltà in Oriente? Ma per portarla bisogna che uno ce l'abbia»¹². E ancora: «Cosa vogliono gli ungheresi con i loro alleati ebrei... Una razza poco numerosa, di quattro milioni e mezzo, come quella ungherese, incolta... serve di pretesto ad una moltitudine di cavalieri d'industria, magiarizzati da poco, ebrei, slovacchi, tedeschi, etc., per sottoporre ad un trattamento barbaro ed illegale... popoli in genere più antichi su quei territori della stessa razza magiara... Un popolo che non è abbastanza colto, né abbastanza numeroso... dovrebbe essere più modesto»¹³.

⁹ «... căreia îi datorim nu numai cultura, dar și ideile noastre nesănătoase, din iubire pentru care am devenit niște maimuțe ale ei, îmbătrînindu-ne înainte de vreme...», "Timpul" 11/2/1883, in: Opere, vol. XIII, p. 254-255.

¹⁰ «... ar fi cea mai aptă pentru răspîndirea unei civilizații adevărate în Peninsula Balcanică», "Timpul", 11/4/1880, in: Opere, vol. XI, p. 125.

¹¹ D. Murărașu, *Naționalismul lui Eminescu*, Madrid 1955.

¹² «... o foaie ungherească oficioasă, 'Nemzet', care, amețită de rolul Porților de Fier, ca arteră de transport, preface deja Orientul în Țara ungherească, face din Buda capitala universului și poartă făclia civilizațiunii pînă în Siberia, la fino-tartari... frați veritabili ai maghiarilor. A duce civilizațiunea în orient? Dar pentru a o duce, trebuie cineva s-o aibă», "Timpul", 15/6/1883, in: Opere, v. XIII, p. 313.

¹³ «Ce vor maghiarii cu aliații lor ebrei... O rasă puțin numeroasă, de 4 și jumătate milioane, ca cea maghiară, incultă... servă de pretext la o mulțime de cavaleri de industrie, maghiarizați de curînd, ebrei, slovaci, nemți ș.a. pentru a supune unui tratament barbar și nelegiuit popoarele Coroanei Ungariei, popare în genere mai vechi pe acele teritorii decît rasa maghiară însăși... Un popor care nu e nici destul de cult, nici destul de numeros ... ar trebui să fie mai modest», "Timpul" 10-11/8/1881, in: Opere, v. XII, p. 287.

Eminescu trasferisce la polemica intorno all'imitazione della cultura occidentale sul piano politico e critica un progresso che consiste soltanto nell'adottare istituzioni e costumi occidentali, progresso che produce, quindi, "forme senza fondo", forme che restano vuote e non assimilate perché non trovano eco nella tradizione romena: «... chi dice progresso — scrive nel febbraio 1881 — non può ammetterlo che con le sue leggi naturali, con la sua continuità graduale. Invecchiare in modo artificiale un bambino, trapiantare piante senza radici per avere un giardino pronto in due ore non è progresso, è devastazione»¹⁴.

Anche I.L. Caragiale dispiega tutta la propria 'vis comica' contro quello che egli definisce "il nostro progresso affrettato": ma lo fa senza l'asprezza di Eminescu, lo fa con bonario sorriso sulle labbra, forse perché comprende meglio l'uomo comune e ne perdona le debolezze: in fondo Caragiale non si sente poi tanto diverso.

È difficile non condividere le affermazioni e le argomentazioni di Eminescu sul rispetto della tradizione, sull'esigenza di una vita politica fondata sui valori morali e non sulla corruzione, argomenti assolutamente incontestabili sul piano strettamente logico; si può essere certi che, in linea teorica, le avrebbero condivise gli stessi suoi avversari; ma è sul terreno della pratica politica e delle circostanze storiche che esse vanno verificate. Ora, è noto che il liberalismo è stato la cifra dell'800 in tutta Europa; Eminescu non lo intuì e considerò il liberalismo romeno un'ideologia portata da quello "strato sociale sovrapposto" costituito da stranieri, soprattutto ebrei: l'avversione per i liberali ha quindi le sue radici nella xenofobia e nel violento antisemitismo del poeta. Qualche esempio:

«Secondo la nostra opinione, ciò che è fermento rosso da noi sono quegli stranieri colonizzati nel secolo scorso che non hanno avuto il tempo necessario o non sono stati in grado di adattare il loro carattere ereditario al nostro carattere nazionale. Quando diciamo 'romeno', il fantasma psicologico che passa davanti ai nostri occhi... è un uomo il cui segno distintivo è la verità. Intelligente senza furberia, cattivo — se è cattivo — senza doppiezza; buono senza debolezza; in una parola ci sembra che tanto le qualità quanto i difetti del romeno siano integrali, completi; egli si mostra come è. Non ha un difetto intellettuale o fisico che cerca di nascondere, non ha i modi dell'uomo debole; ... tutte le figure ipocrite e cattive, furbe senza intelligenza, tutte quelle che nascondono doppiezza nell'espressione, qualcosa di ibrido, non rientrano nell'ambito della 'nozione' di romeno»¹⁵.

¹⁴ «... cine zice "progres" nu-l poate admite decît cu legile lui naturale, cu continuitatea lui treptată. A îmbătrîni în mod artificial pe un copil, a răsădi plante fără rădăcină pentru a avea grădina gata în două ceasuri nu e progres, ci devastare», "Timpul", genn. 1880, in: Opere, vol. XI, p. 17-18.

¹⁵ «După opiniunea noastră, ceea ce e ferment roșu în țară sînt acei străini colonizați în secolul trecut cari n-au avut timpul necesar sau n-au fost în stare de a-și adapta caracterul

«Ho spesso affermato che i rossi sono per la maggior parte stranieri di origine... C.A. Rossetti e i suoi sono stati un "fermento attivo di decomposizione nazionale", se applichiamo le parole di Mommsen. In verità, un fermento tanto attivo che di tutta l'antica patria, degli usi, della chiesa, delle leggi non è rimasta nessuna traccia. L'analogia fra i rossi della Romania e i liberali semiti dell'Austria è grande... È un'idea che ho spesso ripetuto, che il liberalismo da noi è di origine straniera, che esso è stato la manifestazione dell'invidia degli immigrati contro le vecchie classi... La stessa mancanza di rispetto per ogni elemento tradizionale della vita pubblica che gli ebrei mostrano in quasi tutti i paesi è stata anche la dote politica dei rossi in Romania...»¹⁶.

Ora è indubbio che sia sul piano politico che su quello economico gli anni dei governi liberali registrarono sicuri successi, primo fra tutti la realizzazione dell'indipendenza e la conseguente nascita del nuovo stato col nome di Romania. L'indipendenza non è certo merito dei liberali, s'affrettò subito a contestare Eminescu con argomentazioni alquanto speciose: essa «... non è venuta ex abrupto... ma, come tutte le vere tendenze, è stata sempre presente e solo talvolta oscurata dalle esigenze del momento... Forse che Mircea I... Stefano il Grande hanno avuto altra preoccupazione oltre quella dell'indipendenza della patria?»¹⁷.

Ritroviamo in queste parole l'Eminescu che abbiamo ricordato a proposito delle fiabe, l'Eminescu che respinge l'oggi corrotto per rifugiarsi in un passato idilliaco e alquanto mitico, che trova riscontro nella mente sognatrice del poeta più che nella realtà della storia. D'altronde la poesia e la prosa letteraria di Eminescu dicono abbastanza sulla dicotomia presente/passato e ci aiutano a comprendere la scelta del campo conservatore.

lor moștenit caracterului nostru național. Când zicem 'român' fantasma psihologică care trece pe dinaintea ochilor noștri... e un om a cărui semn distinctiv e adevărul. Rău sau bun, românul e adevărat. Inteligent fără viclenie, rău — dacă e rău — fără făjărnicie; bun fără slăbiciune; c-un cuvânt ni se pare că atîți calitățile cît și defectele românului sînt întregi, neînchircite; el se arată cum este. N-are o cocoasă intelectuală sau fizică ce caută a o ascunde, nu are apucăturile omului slab; ... Toate figurile acele făjarnice și rele, viclene fără inteligență, toate acele cîte ascund o duplicitate în espreie, ceva hibrid, nu încap în cadrul 'noțiunii' român...», "Timpul", 15/3/1880, in: *Opere*, vol. XI, p. 77.

¹⁶ «Am afirmat adeseori că roșii sînt în cea mai mare parte străini de origine... C.A. Rossetti și ai săi au fost un 'ferment activ de discompunere națională' dacă aplicăm dictonul lui Mommsen. În adevăr, un ferment atît de activ încît din toată țara veche, din datini, biserică, legi n-a rămas nici urmă. Analogia între roșii Țării Românești și liberali semiți ai Austriei e mare... E o idee pe care adesea am repetat-o, că liberalismul la noi e de origine străină, că a fost manifestarea invidiei elementelor imigrate în contra claselor vechi... Aceeași lipsa de respect pentru orice element tradițional al vieții publice per care evreii o arată în aproape toate țările au fost și zestrea politică a roșiilor la noi în țară...», "Timpul", 24/10/1882, in: *Opere*, vol. XIII, p. 210.

¹⁷ «... n-a venit ex abrupto... ci, ca toate tendințele adevărate, a fost pururea prezentă și întunecată numai uneori de nevoile momentului... Oare Mircea I ... Ștefan cel Mare... au avut o altă preocupare decît neatîrnarea țării», "Timpul", gennao 1880, in: *Opere*, vol. XI, p. 19.

L'asprezza delle accuse che Eminescu rivolge ai liberali testimonia la passionalità con la quale egli partecipa alle vicende politiche, ma ne rivela anche il limite, che risiede nella evidente partigianeria, nel voler rendere responsabile di ogni male la classe politica liberale: «... nella Costituzione non c'è scritto che l'antica caccia al potere supremo dello stato debba essere sostituita con la caccia alle cariche, alle rendite... che l'ignoranza e le ambizioni delle nullità... debbano perseguire con insistenza il potere, ... che il successo di questi uomini debba dipendere dalla loro capacità di ingannare gli elettori con giri di parole e promesse menzognere»¹⁸. Se Eminescu fosse vissuto più a lungo avrebbe avuto la delusione di non dover cambiare queste parole per descrivere i conservatori al potere. Più obiettivo e sereno, e di ben diversa corposità storica, il giudizio, più di venti anni dopo, di un altro conservatore, I.L. Caragiale: «I partiti politici, nel senso europeo della parola, cioè fondati sulla tradizione... su programmi di principi e idee, non esistono in Romania. I due cosiddetti partiti storici che si alternano al potere non sono, in realtà, che due grandi fazioni, ciascuna avente non partigiani, ma clientela»¹⁹.

Eppure, se si sfogliano le oltre mille grosse pagine dei voll. XI e XII, che raccolgono tutti gli interventi politici degli anni 1880-81, ci si rende conto di quanto impegno e di quanta passione Eminescu abbia speso in questa attività che lo stremò e diede il colpo di grazia al suo equilibrio mentale. Ora, come abbiamo detto all'inizio, nella coscienza dei lettori della poesia di Eminescu il poeta ha assunto il ruolo e l'immagine dell'eroe romantico, immerso nei cieli sublimi della poesia e nella meditazione sugli interrogativi supremi della vita, al di sopra del contingente quotidiano: essi avvertono un inconfessato moto di fastidio per l'impegno politico di Eminescu, del poeta che ha scritto:

Vivendo nel vostro cerchio angusto
sorte vi governa,
io nel mio mondo mi sento
freddo e immortale²⁰.

¹⁸ «... în Constituție nu stă scris ca vechea vinătoare după puterea supremă a statului să fie înlocuită prin vinătoare de funcții, arenzi ... ca ignoranța și ambițiile nulităților... să vîneze cu înverșunare puterea, ... ca succesul acestor oameni să atîrnie de la amăgirea alegătorilor prin negustorie de fraze și izvoade de făgăduinți mincinoase...», "Timpul", gennao 1880, in: *Opere*, vol. XI, p. 21.

¹⁹ «Partidele politice, în intelesul european al cuvîntului, adică întemeiate pe tradiție... pe programe de principii și idei, nu există în România. Cele două așa-numite partide istorice care alternează la putere nu sînt, în realitate, decît două mari facțiuni, avînd fiecare nu partizani, ci clientela...», 1907: *Din primăvară pînă în toamnă*, in: I.L. Caragiale, *Opere*, v. II, București, Ed. Minerva, 1971, p. 1200.

²⁰ Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rețe. (Luceafărul)

Queste due facce dell'opera, dell'attività di Eminescu, quella del poeta romantico pensatore e quella del pubblicista politico possono, a tutta prima, apparire incomprensibili; il genio (perché questa è la collocazione che la critica ha assegnato a Eminescu) che guarda gli uomini dibattersi nei loro meschini e insignificanti conflitti quotidiani non pare compatibile col polemista che agli stessi conflitti partecipa. Se questi due aspetti sembrano inconciliabilmente razionalmente, nel pensiero, potrebbero però risultare sufficientemente conciliabili nel cuore, nel sentimento, cioè nel poeta, perché, non bisogna mai dimenticarlo, Eminescu è innanzitutto poeta. La pochezza e la insignificanza dell'uomo e della sua esistenza egli le sente più che pensarle, prima di pensarle: sono per lui sentimenti, passioni. Nelle stesse pagine della prosa letteraria, là dove più esplicitamente il pensiero potrebbe dispiegarsi, prevale sempre il "pathos". È la carica passionale, quindi, che accomuna la poesia, la prosa e la pubblicistica di Eminescu, le ragioni del cuore sono l'elemento unitario che motivano e determinano il poeta a partecipare alle vicende politiche ed a scrivere quelle pagine che provocano tanto disagio per la virulenza degli attacchi contro gli ebrei e gli stranieri dello "strato sovrapposto". Ma il poeta non fa altro che dare voce a un sentimento comune e diffuso che ha le proprie radici nelle circostanze storiche che hanno consentito i lunghi secoli di sovranità turca in Valacchia e Moldavia e di dominio austro-ungherese in Transilvania, durante i quali si assiste alla massiccia penetrazione di mercanti ebrei, greci e bulgari nei Principati, specialmente negli anni di governo dei principi fanarioti (1711-1821), e al progressivo aggravarsi della condizione di dipendenza dall'arbitrio ungherese dei milioni di romeni in Transilvania, sottoposti a inaccettabili e insopportabili soprusi e privati quasi di ogni diritto. Sentimento comune, dunque, che definirei di xenofobia limitata, poiché coinvolge soltanto e soprattutto i popoli circostanti; e che si trasforma quasi in xenofilia quando si tratta di italiani e francesi e in genere di popoli non confinanti. La ritrovata, orgogliosa coscienza delle proprie radici latine fornì a questi due atteggiamenti, soprattutto a partire dalla fine del secolo XVIII, una irrazionale e ingiustificata legittimazione di superiorità nei riguardi dei popoli vicini che tali "nobili" origini non potevano vantare. Fu così che una natura mite e accomodante come quella del romeno manifestò momenti ed episodi di incomprensibile intolleranza; e gli ebrei romeni, indigeni da più generazioni, finirono con l'essere assimilati sia con quelli che continuamente entravano in Romania alla ricerca di speculazioni e di facili guadagni, sia con tutti gli altri "stranieri": a questo atteggiamento non fu estraneo lo spirito antebraico dei russi. Infatti, fino alla guerra russo-turca del 1828, gli ebrei romeni non erano sottoposti a discriminazioni; la sconfitta turca portò all'occupazione militare russa dei due Principati fino al 1834; durante questi cinque anni il governatore russo P. Kisselev introdusse una nuova legislazione, la prima comune ai due Principati, nota col nome di Regola-

mento Organico: in essa furono trasfuse molte delle disposizioni limitative imposte agli ebrei in Russia; neppure la Costituzione promulgata da Carol I Hohenzollern nel 1866 modificò questa situazione, anzi essa così recitava all'art. 7: «La qualità di romeno si acquisisce, si conserva e si perde in conformità con le norme del codice civile. Soltanto gli stranieri di rito cristiano possono ottenere la qualifica di romeno». Il Trattato di S. Stefano del 1878, a conclusione della guerra russo-romeno-turca, riconosceva l'indipendenza della Romania (art. 5) alle condizioni previste dagli art. 43 e 44 i quali, in pratica, imponevano la revisione del sopra citato art. 7 della Costituzione: articolo che nel 1879 fu modificato nel senso che veniva soppressa ogni distinzione derivante dalla confessione religiosa.

Ora bisogna osservare che, in genere, le leggi registrano mutamenti già avvenuti nella società: nel caso in questione la revisione fu imposta dall'esterno e quindi gli effetti negli atteggiamenti mentali e nei comportamenti potevano maturare solo più tardi²¹: prova ne siano gli articoli di Eminescu scritti e pubblicati solo qualche anno dopo e che ancora provocano tanto disagio. Si spiega, quindi, perché, come scrive D. Vatamaniuc, la pubblicistica di Eminescu «si trova in una situazione paradossale in rapporto agli altri ambiti dei suoi scritti. Il poeta pubblica sotto la propria sorveglianza un numero ristretto di poesie, alcune prose e nessuna opera di teatro. Le esegesi emineschiane sono tuttavia orientate in queste ultime direzioni. La pubblicistica occupa un posto irrilevante — per non dire altrimenti — benché sia la parte più estesa degli scritti emineschiani. E, il che non è meno importante, essa si pubblica sotto la sua sorveglianza...»²². Tuttavia, qualcuno potrebbe osservare che la pubblicistica è stata comunque edita e, anche se poche volte, analizzata nelle prefazioni. Innanzitutto, a parte l'edizione Perpessiciu/Vatamaniuc, generalmente se ne sono sempre fatte prudenti e sorvegliate scelte nelle quali la xenofobia di Eminescu rimane sempre in ombra o viene del tutto ignorata. Lo stesso Murărașu, pur avendo dato ampio spazio all'argomento²³, cer-

²¹ Né la situazione dovette gran che mutare più tardi se, in occasione della sanguinosa rivolta agraria del 1907, in Italia ancora si scriveva: «... la Romania considera ancora come un nemico quell'elemento che altrove si è fuso col rimanente della popolazione, con non poco vantaggio comune» e si auspicava «una legislazione, che da un lato consenta agli israeliti di Romania l'esercizio di tutte le professioni... e, d'altro lato, faciliti la naturalizzazione degli israeliti nati e stabiliti in Romania...», "Nuova Antologia", 1907, v. 213, pp. 544-545 (nel corso dell'articolo redazionale *L'Oriente eterno*).

²² «... se găsește într-o situație paradoxală în raport cu celelalte domenii ale scrisului său. Poetul publică sub supravegherea sa un număr restrâns de poezii, citeva proze și nici o piesă de teatru. Exegezele eminesciene sînt totuși orientate în aceste direcții. Publicistica ocupă un loc neînsemnat — să nu spunem altfel — deși este partea cea mai extinsă a scrisului eminescian. Și, ce nu este mai puțin important, ea se publică sub supravegherea sa...», D. Vatamaniuc, *Publicistica lui Eminescu*, Iași, Ed. Junimea, 1985, p. VII della prefazione.

²³ Vi dedica il cap. V: *Antisemitul* e il cap. VI: *Xenofobul* della parte seconda del già citato *Naționalismul lui Eminescu*.

ca quasi sempre giustificazioni sublimanti allo sciovinismo forsennato e alla violenza verbale contro gli stranieri: «È una furia santificata da un fanatico amore per la propria gente»²⁴; e tuttavia non può subito dopo non osservare, timidamente: «Sembra che Eminescu abbia scritto per se stesso: "Le passioni avviliscono, la passione innalza"»²⁵.

La pubblicistica politica restituisce a Eminescu la dimensione di uomo del suo tempo, dimensione che pare gli si voglia negare per confinarlo esclusivamente nei cieli sublimi della poesia. Lo sciovinismo di Eminescu trova storicamente ampia spiegazione: risulta quindi del tutto ingiustificata quella sorta di "rimozione" che generalmente la cultura romena opera nei riguardi di questo aspetto assai interessante dell'opera del grande scrittore.

²⁴ «E o mânie sfințită de o fanatică dragoste de neam» D. Murărașu, *Op. cit.*, p. 202.

²⁵ «Parcă pentru el însuși a scris Eminescu: "Pasiunile înjosesc, pasiunea înalță"», *Ibidem*.

ELENA CANDELA

UN CASO DI ESASPERATO PLURILINGUISMO IN COMMEDIA

1 - Domenico Dominici, editore in Ronciglione, cittadina poco lontana da Viterbo, stampò nel 1616 una commedia di Giambattista Della Porta che si ha ragione di ritenere ultimo parto: la *Tabernaria*.

Nel 1607, a Viterbo, l'editore Giambattista Discepolo aveva pubblicato, dello stesso autore, il *Moro*. Sarà stata coincidenza casuale, ma non si può non notare che le due commedie del Della Porta in cui compaiono personaggi napoletani, che parlano in dialetto napoletano, sono state pubblicate da editori non napoletani.

La storia delle scelte e delle occasioni editoriali del Della Porta forse è poco significativa e non mette conto tentarla. Va però sottolineato il fatto che le sue opere scientifiche, che dopo l'incidente col Santo Uffizio (databile intorno al 1580) avevano bisogno di autorizzazione speciale, hanno come sede editoriale Napoli o Venezia, cioè le grandi capitali dell'editoria cinque-secentesca; in pochi casi Roma, Padova; mai città di provincia o comunque eccentriche. La *Physiognomonica* (1586) fu pubblicata in un piccolo centro come Vico Equense, ma ad opera di un grande stampatore, Giuseppe Cacchio che fra l'altro aveva sede editoriale anche a Napoli¹; senza considerare, poi, che il Della Porta a Vico Equense era di casa: vi aveva molteplici interessi di famiglia e in contrada Pacognano possedeva una grande villa². Le commedie invece, accanto ad editori di grandi sedi, conoscono editori di Bergamo, di Ferrara, di Viterbo, di Ronciglione.

Il *Moro* e la *Tabernaria*, due commedie che affidano la loro efficienza teatrale a personaggi napoletani, che parlano in napoletano e si comportano secondo un modello di tipizzazione di sicuro successo in platea, ci sono pervenute ciascuna in unica edizione e pochi esemplari (del *Moro* ne conosciamo 3, della *Tabernaria* 4), al contrario delle

¹ Cfr. p.e. l'ediz. 1570 del *De rerum natura iuxta propria principia* di Bernardino Telesio.

² La villa nella quale lo ritrae Salvatore Di Giacomo in un bozzetto di *Napoli figure e paesi*, Napoli, Perrella, 1909: ora in *Opere* a c. di F. Flora e M. Vinciguerra, Milano, Mondadori, 6° ed., vol. II, 1962 (1946), pp. 512-18.

altre, che hanno avuto due, tre e più ristampe (la *Fantesca* ne conta 4 e la *Trappolaria* 5) e sono presenti in un cospicuo numero di esemplari in biblioteche italiane e straniere. La cosa è certamente in relazione allo scarso peso degli editori sul mercato: ma invertendo i termini del rapporto è anche lecito parlare di scarse incidenze culturali di quei testi sul mercato librario.

I due stampatori viterbesi non conoscono il napoletano, e quando il manoscritto non è chiarissimo e inequivoco incorrono in grossi errori di lettura e conseguentemente di resa grafica. Ma non conoscono neppure il latino e, nel trascrivere la parlata del pedante, spesso capziosa, si lasciano andare a interpretazioni cervelotiche a cui non sempre è dato rimediare. E tuttavia, nonostante questi limiti, sono stampe decorose e abbastanza curate.

La stampa della *Tabernaria* certamente non pecca di provvisorietà; a parte i sopracitati errori di lettura e d'interpretazione, le battute sono tutte giustamente attribuite ai legittimi personaggi (al contrario che nella *Turca*, Venezia 1606, dove ricorrono con frequenza scambi o variazioni di nomi di personaggi, anche protagonisti, sconessioni di sequenze di parti, attribuzioni errate di battute) e vi si riscontrano solo errori tipografici (scambio di lettere e spaziature inopportune interne alle parole, cadute di lettere, parole mutile), refusi, comuni a tutte le stampe coeve.

Il testo si apre con una dedicatoria «All'Ill. Carlo Saracini» firmata da Antonio Rossetti, curatore dell'edizione, e data «Di Ronciglione il dì 29 di Gennaio 1616». Il Rossetti non accenna esplicitamente alla morte dell'autore, avvenuta a Napoli il 4 febbraio dell'anno precedente, 1615, ma la dà come fatto implicito e noto. Apre infatti affermando che «Il Sig. Gio. Battista Napolitano, è stato filosofo sì grande, e celebrato universalmente nelle scienze Matematiche e Naturali, che non fa bisogno, ch'io mi sforzi a persuaderlo altrui».

Il breve tempo che intercorre fra la morte del Della Porta e la stampa della commedia, autorizza a supporre che il testo manoscritto sia stato affidato all'editore direttamente dall'autore o col suo consenso. Ma sappiamo come negli ultimi anni di sua vita i manoscritti del Della Porta circolassero senza controllo e come, per eccesso di ammirazione, gli venissero strappati dalle mani ancora incompiuti. E d'altra parte, nella dedicatoria il Rossetti dà la commedia come «pervenuta» alle sue mani per vie che non dice, opinabilmente non dirette.

La dedicatoria è ad ogni modo importante per due ragioni; perché dà la *Tabernaria* come «forse» ultimo parto dell'autore in questo genere di attività e perché la considera «non punto inferiore alle altre sue sedici sorelle». Poiché il periodo si innesta immediatamente su un discorso rivolto a commedie e tragedie del Della Porta già stampate, per «sue sorelle» saranno da intendere tutte le opere drammatiche, non le sole commedie, distinte dalle tragedie. In questo caso il Rossetti, unico fra i contemporanei, avrebbe accreditato al Della Porta le

opere drammatiche che gli attribuiamo noi: 14 commedie e 3 tragedie, e non le 23 o 29 che gli attribuiscono biografi ed editori.

Nell'edizione di tutte le commedie del Della Porta prodotta dall'editore Muzio di Napoli nel 1726³ la *Tabernaria* è inserita nel III tomo. Il Muzio interviene sull'originale con correzioni e ammodernamenti certamente giustificati dall'occasione ma inaccettabili oggi. Ricorrere all'edizione Muzio è ancora utile, a volte indispensabile. Fino alle soglie del nostro secolo tutte le citazioni e le riproduzioni di brani di commedie dellaportiane che ricorrono in antologie e saggi risalgono, per lo più, all'edizione Muzio.

Dal 1910 disponiamo, per otto commedie, della edizione Spampinato, alla quale facciamo riferimento con maggiore fiducia. È infatti una edizione eccellente, redatta con criteri filologici più rigorosi di quelli di Muzio. Ma anch'essa indulge più del necessario ad ammodernamenti e ad interpretazioni correttive, che alla lunga alterano la fisionomia del testo.

La *Tabernaria*, a giudicare dal numero delle edizioni, solo una, come abbiamo detto, è una delle commedie più sfortunate di questo autore. Tuttavia, l'edizione moderna che ne ha dato lo Spampinato⁴, ha richiamato l'attenzione degli studiosi sul fenomeno del plurilinguismo in commedia, qui particolarmente accentuato, a tratti parossistico.

2 - La struttura della commedia è essenzialmente plautina, e nel grafico della produzione teatrale dell'autore significa che dopo le felici irruzioni nel romanzesco, nel drammatico e nell'eroico (*Duoi fratelli rivali*, *Moro*, *Turca* e, per certi aspetti, anche *Sorella*), egli è tornato al plautismo più schietto e succoso, col quale aveva esordito (*Olimpia*, *Trappolaria*, *Fantesca*). Ma con variazioni di notevole rilievo.

Anzitutto una presenza continua e compiaciuta della città per allusione e per mimesi diretta a luoghi ben noti ai contemporanei: *Mandracchio*, *Chiatamone*, *Vicaria*, *Lazzaretto a San Gennaro*, *il Cerriglio*.

Nell'atto IV, scena VI, Giacoco si difende dal modo sbrigativo con il quale il capitano della Vicaria lo redarguisce:

GIACOCO Che buoe, capitano, frate mio, che con tanta auterezza e sobervia e con tanti sbirri vieni a scassar le porte della casa mia, manco se fussemo dello Mandracchio e dello Chiatamone? (IV, 6)

Il *Mandracchio* era, per i napoletani (di allora), una specie di *abbascio* o *puorto*, per localizzare la vita più incivile e la più sconcia logueta;

³ Commedie di GIAMBATTISTA DELLA PORTA NAPOLETANO divise in quattro tomi, IN NAPOLI MDCCXXVI. Nella stamperia, e a spese di GENNARO MUZIO erede di MICHELE LUIGI.

⁴ Giambattista Della Porta, *Le Commedie*, a c. di Vincenzo Spampinato, voll. 2, Bari, Laterza, 1910-11; *La Tabernaria* sta nel I vol.

Chiatamone era una strada sulla quale si aprivano grotte che per lungo tempo furono teatro di misteriosi e licenziosi riti, finché non vennero spietatamente distrutte dal viceré don Pedro de Toledo⁵. La *fabula* è rappresentata davanti all'osteria del Cerriglio⁶, dove personaggi tipici si esibiscono in girandole verbali, in dialoghi esilaranti.

Della Porta conduce lo spettatore nel luogo più noto della città, e per questa via sembra ricalcare quello che il Gelli aveva detto, nella lettera dedicatoria della commedia *La Sporta*, a Don Francesco di Toledo: «avendosi ella a recitare, pareva conveniente cosa cavare la scena dal di là d'Arno, e farla nella più frequentata e più bella parte di Firenze, acciò che nel parato si potesse di poi tor quella, e non si avesse a tor Camaldoli». Il Gelli fiorentino parla del luogo più noto di Firenze; il Della Porta svolge la sua *fabula* nel luogo più noto di Napoli. Ma non sarebbe produttivo un confronto fra le due commedie, sia perché fra le due stampe corrono ben settantatré anni, sia perché al contrario di Della Porta, il Gelli giunge alla commedia attraverso Machiavelli⁷. Resta, comunque utile sottolineare la ricerca comune di una teatralità, da perseguire tenendo dietro a «gl'infiniti esempi di Plauto». In realtà l'ultima commedia di Della Porta si apre al gusto per il ritratto d'ambiente, per il bozzetto, insieme alla letteratura dialettale riflessa, pur rimanendo nell'ambito delle ragioni più propriamente teatrali. L'insero che trascriviamo qui di seguito ci sembra un chiaro esempio:

GIACOCO Tu m'hai coperti le uocchi commo si fa alli farcuni co lo cappelletto o commo alli cavalli marvasi quanno si strigliano.

CAPPIO Così bisogna coprire, ché non offenda il vento.

⁵ Cfr. Gino Doria, *Le strade di Napoli*, Ricciardi, Milano, 1982 (1971) pp. 284, 119.

⁶ La fama dell'osteria del Cerriglio, già grandissima nel secolo XVI, perdurò nel successivo, celebrata da Giordano Bruno nel *Candelaio*, III, 8, da Giambattista Basile nell'egloga *Talia o vero lo Cerriglio* (Il Basile, che le dedicò un'intera egloga delle *Muse*, la terza, così la loda: «a lo Ceriglio / A chille Campe Elise, / A chille uorte sospise, / A chella famosissima taverna / Dove se canta e verna... / Fa cunto de trovare na Cuccagna: / La calamita de li cannarune / L'argano de li cuorpe de buon tempo / La vorpara dell'uommene mantrune, / La casa de li spasse, / Lo puorto de li gusti, / Dove trionfa Bacco, / Dove nasce lo riso, / Tresca l'abballo e vernolea lo canto, / S'ammasona la pace, / Pampanea la quiete, / dove gaude lo core, / Se conforta la mente, / Se da sfratto all'affanne, / E s'allonga la vita pe cient'anne.»), da Giulio Cesare Cortese, che ne parla nella *Vaiasseide*, V 31, e in altre opere, e le dedica un poema eroico, *lo Cerriglio 'ncantato*; con all'attivo una nobilissima letteratura critica: V. D'Auria, in *Napoli nobilissima*, I, 171; S. Di Giacomo, *Antiche Taverne*, in *Luci ed ombre napoletane*, Napoli, Perrella, 1914, ora in *Opere a c.* di F. Flora e M. Vinciguerra, vol. II, Milano, Mondadori, 6 ed., 1962, pp. 583 e sgg.; B. Croce, in *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1941, pp. 246-48; G. Doria, cit., pp. 112-114.

⁷ Il Lasca ed altri giudicarono *La Sporta* (Firenze, 1543, 1548, 1550) un vero e proprio plagio di una riduzione del Machiavelli dell'*Aulularia*; per l'altra commedia *L'Errore* (Firenze, 1556, edizione unica) fu il Gelli stesso a dirci di aver tratto spunto dalla *Clizia* del Machiavelli.

GIACOCO E commo pozzo bèdere la via?

CAPPIO Appoggiatevi al mio braccio, ch'io vi condurrò a casa, ché la notte è tanto oscura che, se foste con il capo scoperto, non vedreste la via.

GIACOCO Orsù, caminiamo. Mo' dove siamo?

CAPPIO Ad Antuono speziale.

GIACOCO Chillo che fa le cure co lo schizzariello?

CAPPIO Signor si.

GIACOCO Zitto zitto, ca non ce senta; ca l'autro iuorno me venne a fare la cura e me mpizzai lo cannillo tanto forte ca m'appe a sparafundare, e poi fece lo vrodo tanto caudo che me scaudai tutto lo colarino; e però no lo vuoizzi pagare. E mo' dove simmo?

CAPPIO A mastro Argallo che fa li brachieri.

GIACOCO Passamo a largo, ca m'aggio fatto fare lo vrachiere mio e non l'aggio pagato ncora. Ma quanno arrivarimmo, ca songo allancato?

CAPPIO Anzi non sete a meza via, e volete esser gionto?

GIACOCO Me fae botare ntorno ntorno, commo botasse lo filatorio o commo a mulo ca bota lo centimmolo.

CAPPIO Perché vi meno per strade accortatoie.

GIACOCO Quanno arrivarimmo alli solachianielli?

CAPPIO Or ci siano.

GIACOCO Arrassate dalla poteca de Giangilormo Spicciacaraso, ca m'ave arrepezzate le scarpe e le devo dare cinco tornisi, e mo' me vole accosare.

CAPPIO Già siamo gionti.

GIACOCO Tòzzola la porta.

CAPPIO Tic, toc, tic, toc.

GIACOCO Quanto sta ad aprire sta madamma tràccola? Priesto, pettolosa mezzacammissa, che te puozze rompere lo cuollo pe ssi scalandruni! (III, 4)

Il bozzetto popolare, come quello della nota taverna (luogo di ritrovo, di incontri tumultuosi e di disparati imbrogli), è mimesi diretta, partecipazione allo spaccato realistico, sul quale crescono situazioni e intrighi già della tradizione novellistica⁸, ma soprattutto si muovono e vivono su un impianto fondamentalmente plautino.

Il ritorno di Della Porta ad un archetipo, al modello plautino, è una scelta pensata o, piuttosto, è semplicemente un caso? Certo è che, con la *Tabernaria*, vediamo saltato tutto quel tratto caratterizzante la commedia legata al romanzesco, al drammatico, al quale Della Porta aveva felicemente attinto, proprio nel tempo in cui il narrato nella commedia si andava intensificando di elementi pregni di sentimentalismo patetico.

Nel Cinquecento non vi fu uno sviluppo unitario dei caratteri della commedia, la quale fu docile materia di molteplici proposte e solu-

⁸ Alcuni studiosi, come F. Milano, *le Commedie di Giambattista Della Porta*, Napoli, Giannini, 1900 pp. 89-92, e A. Mango, *Le commedie in lingue nel Cinquecento*, Milano Lerici, 1960 p. 26, hanno sottolineato i debiti della *Tabernaria* con l'ultima commedia dell'Ariosto *La Scolastica*, con il teatro plautino e con la novellistica, in particolare con *Il Grasso legnaiolo* di A. Manetti; si potrebbe aggiungere che la novella del Manetti si sviluppa essa stessa su uno spunto plautino (*Amphitruo*), ripreso in un'altra commedia dellaportiana, *l'Astrologo* (Cfr. E. Candela, *Un contadino in commedia*, in «Annali I.U.O. Sez. Romanza», XXV, 2, Napoli 1983, pp. 569-582).

zioni. Con l'Aretino la commedia diventa autobiografismo e polemica, dove il dialogato teatrale, l'impianto narrativo e il virtuosismo linguistico non lasciano spazio all'azione, alla teatralità; così come il Bruno nella sua unica commedia, *Il Candelaio* (1582), filtra il suo aspro risentimento per la vita culturale e morale del tempo attraverso un denso pessimismo, decisamente fuori del teatro, e *Sforza Oddi* esercita il patetico, l'appassionato tra le righe di una nuova sensibilità cavalleresca che resta di qua dalla mimesi teatrale.

Il testo scritto della *Tabernaria* è, invece, squisitamente teatrale e vive in una struttura essenzialmente plautina, fornito di tutti i caratteri peculiari della comunicazione teatrale mimetico-dialogica. Poco spazio è dato alle dichiarazioni narrative, che, quando ci sono, rallentano la scena briosa e tutta comica, anche se la giustificano e logicamente ne rafforzano la presenza.

L'azione, guidata dal caso, si svolge in un tempo breve, ma canonico (24 ore) e quasi tutta di notte (la notte, valida complice di intrighi e di incontri amorosi, è un *tòpos* di sicuro effetto teatrale).

L'autore, in questa commedia, si serve del narrato per recuperare un fatto accaduto molto tempo prima (il racconto che la balia e Limoforo fanno della pestilenza, la quale procurò la separazione del padre dai due figli, Antifilo e Aurelia-Altilia, e di questi fra loro).

Il breve racconto ha la funzione di legare le parti dell'intrigo, ed è funzionale allo svolgimento dell'intreccio. Avvicinandosi con la narrazione imbastita da Pseudonimo, finto padre, che si attribuisce illegittimamente questa parte, serve all'economia del lavoro: oppone il falso al vero e procura una sovrapposizione, fra loro, di segmenti sincronici più brevi. Comunque, la durata di tale narrato conduce a una molteplicità di intrecci di azioni che rafforzano lo specifico teatrale (precedenti di questo tipo si trovano nel *Poenulus*)⁹.

E tuttavia la commedia accusa specialmente nella seconda parte cadute e distonie. La guida dello stesso intreccio è mal tenuta. Ad un certo momento, raccapazzarsi sulla funzione e sullo stato dei personaggi in scena riesce difficile o fastidioso. Non è la prima volta che ciò accade in lavori del Della Porta, ed è chiaramente segno di discontinuità di lavoro, intermittenza di tensione. Ad uno scienziato come lui, assorbito in esperimenti e ricerche di varia natura, non si poteva chiedere più di tanto. La commedia è istituzionalmente un genere minore, di evasione. Quest'ultimo suo lavoro teatrale conferma questo preconcetto, come conferma la reale capacità di lui di fare teatro.

In tutta la commedia vi sono pochi «assolo», quindi poche sono le parti metateatrali affidate al mero compiacimento della descrizione.

⁹ Ma si trovano anche in altre commedie di Plauto, a cominciare dall'*Amphitruo*, e in lunga serie di commedie cinquecentesche.

Nel primo atto, un lungo «a parte» mette il pubblico al corrente (comunicazione obliqua), attraverso la lettura che Antifilo fa di una lettera scrittagli da Altilia (monologo-dialogo, dove l'altro parlante è la lettera stessa in quanto Antifilo la legge e la commenta ad alta voce), dell'amore non corrisposto del giovane per colei che nella fase conclusiva della commedia si scoprirà che è sua sorella: il contrasto risulta necessario ad evitare l'incesto¹⁰. L'autore in tal modo mette lo spettatore in condizione di saperne più dei singoli personaggi, quindi in grado di gustare le azioni successive e conclusive.

Nel secondo atto il movimento degli attanti diventa complesso: i personaggi, in veste vera e in veste falsa, sono chiamati quasi tutti a mettere in atto dei rapporti estemporanei, mimetici e dialogici, della massima comicità. La casa di Giacoco (il vecchio che parla in napoletano) viene trasformata nella famosa taverna del Cerriglio (teatro nel teatro) dando l'avvio a una commistione di finzione e mimesi diretta che porta quasi sempre ad azioni sceniche esaltate da un rigoglioso plurilinguismo. Qui il testo teatrale assume due altre proprietà dell'esposizione teatrale: la concentrazione e l'accelerazione. Tutto si consuma sulla scena, senza cedere a ripercussioni psicologiche o epistemiche di dramma sentimentale, in una girandola di situazioni, azioni e soluzioni di massima teatralità.

Il travestimento per sostituzione di persona (Pseudonimo, il finto padre, si traveste da Limoforo, il vero padre di Altilia) è un elemento teatrale ubbidiente a una tecnica che non fonda le sue radici nell'imbroglio per l'imbroglio, ma ha una sua funzione teatrale precisa, cosicché il padre adottivo, il finto padre, il vero padre di Altilia sono attanti destinati a consumare il loro ruolo sulla scena, nel momento stesso in cui sono chiamati ad attuare la *pièce* teatrale. Nell'ultimo atto della commedia quasi tutti i personaggi sono in scena, Giacoco e il figlio Giacomino, i due fratelli Antifilo e Altilia, il vero padre dei due giovani Limoforo, il pedante (padre adottivo) e il finto padre Pseudonimo, in una corale allegria che investe anche gli spettatori chiamati da Giacoco a festeggiare l'amore dei due giovani e il conseguente matrimonio riparatore. Sono tutti personaggi tipici che si esibiscono in dialoghi esilaranti, in girandole verbali. Ad esaminarli nei loro elementi costitutivi risultano tutti di repertorio e persino consunti; ma li innova dall'interno una strenua perizia scenica.

Lo spettacolo trova la sua dimensione in una tecnica che dà risalto

¹⁰ Cfr., sul tema dell'incesto nelle commedie dell'aportiane, Clara Borrelli, *Tema tragico in commedia*, in «Annali I.U.O., Sez. Romanza», 1984 pp. 353-369 («... Il DP quindi, captando le onde del gusto corrente, imposta in un modo insolito la Sr... Già aveva tentato nell'*Olimpia* e nella *Carbonaria* di inserire qualche frammento drammatico e morboso di tale intreccio: l'insistenza sulle parole 'fratello e sorella' pronunziate da due amanti nell'*Olimpia*, è un espediente, comune ad altre commedie del 500, per nascondere un rapporto amoroso sotto la finzione della parentela, ma è sufficiente a creare un'atmosfera di ambigue suggestioni»).

a un pezzo comico per volta, messo in evidenza da un gioco verbale cucito apposta, al momento, per il personaggio chiamato sulla scena, instaurando estemporaneamente un rapporto di mimica grottesca, attraverso un forte edonismo verbale che si avvicina e quasi si confonde col professionismo proprio dei comici dell'arte (rimanendo però commedia d'autore).

Nella *Tabernaria* è assente l'evoluzione che il teatro serio italiano va compiendo fra Cinquecento e Seicento¹¹, nel quale il Della Porta stesso aveva esordito con *I due fratelli rivali*, *La Sorella*, *La Furiosa*, che si ricollega al genere tragico-melodrammatico del Seicento. Qui vi sono solo i fantasmi delle implicazioni psicologiche: il mancato incesto, il matrimonio riparatore, moralismo e sentenziosità sono elementi di un apparato consuetudinario che in questa commedia come in altre giungono al pubblico come temi d'obbligo, non compromettenti, consolatori, di matrice borghese.

Il vero espediente teatrale, in questa commedia, è il plurilinguismo che nasce proprio dall'esigenza di dinamismo in scena.

Il movimento scenico è determinato dal dialogo che scandisce i ritmi temporali, «in tal modo, il dialogo s'impadronisce anche del tempo scenico dell'attore a guisa di una vera e propria regia dei suoi gesti e movimenti scenici. Scompare la fissità cadaverica dell'immaginario, elevando l'anatomia verbale a macchina del movimento e contemporaneamente della scansione temporale»¹².

Le battute sentenziose si aggiungono alle parti metateatrali, affiorano tra le maglie dell'antitesi pedagogismo-edonismo, ma il sentenzioso non soffoca la teatralità della commedia, anche se a tratti ne scolorisce il tessuto plautino. Le sentenze moraleggianti provengono dal teatro terenziano ma probabilmente anche da un mesto sforzo di rientrare nelle regole (dettami controriformistici) con l'apporto del pre-costituito; si mette in evidenza il buon senso del padre di famiglia (Limoforo, Giococo), i giovani conservano un certo controllo dignitoso anche nelle azioni più impulsive (Giacomino, Altilia), i servi (Cappio, Lardone) non mancano di umanità tanto da far dimenticare i loro inganni, cioè non manca, in tutta la commedia, una componente moralistica borghese.

A riprova di questo risentimento di clima controriformistico il Rossetti, nella lettera dedicatoria, getta quasi arbitrariamente un velo di morale partecipazione sull'opera del Della Porta: «si ritirava nei giorni più caldi, e più noiosi dell'Estate in una sua amenissima villa, doue perché egli non sapeva viver nell'otio, si tratteneva spiegando i suoi morali pensieri co'l rappresentare ne' componimenti comici e tragici l'intricate attioni dell'humana vita, con tanta facilità d'ingegno...

¹¹ Cfr. N. Borsellino, *Commedie del Cinquecento*, vol. I, Feltrinelli, Milano 1962, Introduzione pp. IX - XXXIX.

¹² G. Jovine, *Fantasia verbale e manipolazione linguistica nella commedia di G.B. Della Porta*, in "Critica letteraria" n. 39, 1983, p. 321.

piene di sentenze, di concetti mirabili, di motti argutissimi, di pellegrine invenzioni».

La lettera parla d'invenzioni, ma d'invenzioni pellegrine, cioè raffinate, immesse nel corso di una letteratura moralistica e controllata.

Ma la sentenziosità, fatta di «morali pensieri», non è sangue e carne della commedia in questione, che ottempera al suo compito di schietta commedia teatrale ricorrendo ad altre forme.

Il Della Porta non premette un prologo alla *Tabernaria*. L'ultimo prologo, secondo una cronologia ipotetica ma plausibile, è quello di un'altra sua commedia, *La Furiosa* (1609). Prima di questo c'era stato quello dei *Duei fratelli rivali* (1601) che ricalca a sua volta il prologo della *Carbonaria* (1601), di tipo terenziano. Questi due prologhi sono molto importanti per le idee che l'autore esprime in fatto di drammaturgia, polemici chiarimenti sulla poetica teatrale col particolare, incisivo intento di rivendicare «per tutte le sue commedie il primato della peripezia complessa e razionale»¹³.

Il prologo della *Furiosa* si presenta diverso nella struttura: è infatti un dialogo tra il personaggio *Momo* e la *Verità* personificata, «una vera e propria *disputatio* letteraria»¹⁴.

Ma la polemica che il Della Porta confina nel prologo non si riversa nell'opera teatrale: l'acredine non corrode l'intento artistico, non suggestiona l'autore che procede nella sua opera scevro da ogni implicazione esterna, infruttuosa per la riuscita.

Erano, quelli, gli anni in cui al prologo venivano affidate le polemiche letterarie e drammaturgiche insieme alla codificazione delle regole. Si ricordi a tal proposito, come emblematico di tale tendenza, il prologo delle *Prigioni d'amore* (Firenze, 1590) di Sforza Oddi, dove attraverso le teorizzazioni del carattere della tragedia e della commedia, sotto forma di dialogo (i due parlanti sono la commedia e la tragedia), si formulano i principi della commedia lacrimosa (sorta di commistione tra il riso e il pianto) e del dramma borghese.

La poetica comica è una tarda codificazione precettistica¹⁵ — propria di una cultura che nel primato della scrittura assomma ogni forma di giustificazione ma che per il genere «commedia» non aveva ancora trovato una persuasiva collocazione morale e letteraria.

A verifica di questa affermazione basterebbe raggirarsi tra quel fitto proliferare di prologhi di commedie e di tragicommedie, trattati, annotazioni, discorsi, tutti intenti a fissare regole ed orientamenti per un genere troppo instabile.

Della Porta nella *Tabernaria* non doveva giustificare la sua posi-

¹³ R. Sirri - *Teatro* vol. I - Le tragedie, Napoli, I.U.O., 1978, Introduzione, p. 18.

¹⁴ A. Cerbo, *Il narrativo in commedia*, in «Annali I.U.O. - Sez. Romanza», XXIX, 1, 1987, pag. 97; Cfr. F. Rutoli, *Sui prologhi delle commedie di Giambattista Della Porta* in «Annali I.U.O. - Sez. Romanza», XXX, 1 pp. 263-272.

¹⁵ Cfr. N. Borsellino, op. cit., p. XVIII.

zione, d'altra parte già chiara fin dall'inizio (*Olimpia, Fantesca*); ma il dichiarato lineare classicismo in questa commedia vibra di novità e modernità, cede ad una tecnica più scoperta anche se frammentaria, passa la mano all'improvvisa: i tipi, i personaggi, docili strumenti, non brillano di luce propria, ma sono coinvolti nello sfrenato verbalismo che domina la scena e ne determina i ritmi.

Si è discusso sulla veridicità di un *Plautus* tradotto e di un *De arte componendi comoedias*¹⁶ che Della Porta avrebbe scritto o solo pensato di scrivere intorno all'anno 1610.

Alla luce di un esame del testo della *Tabernaria*, potremmo giungere alla supposizione di una sentita, anche se non scritta, volontà dell'autore di una proposta di teatro più aderente alla domanda del pubblico, di un pubblico che è per sua natura insofferente e in piena crisi d'identità, che ride divertito agli spettacoli della commedia dell'arte.

3 - L'edonismo linguistico usato dal Della Porta conferisce alla *Tabernaria* la preziosità scoperta e disinvolta di una sofisticata tecnica lessicale destinata alla scena. L'autore giunge, per questa via, ad innesti su linguaggi già settoriali: travestimenti linguistici per una soluzione tutta comica e parossistica. «Il lussureggiare verbale aveva trovato appunto nella commedia il terreno favorevole d'espansione: si pensi al linguaggio del Pedante, alla miscela del volgare e del latino, all'interesse per i gerghi e i dialetti (qui) lo spagnolo vi era introdotto in compagnia di altre lingue: la tedesca, l'ebraica, la turca. Il nuovo gusto della forma instaurato dagli scrittori di tale filone 'irregolare' si compiacereva dell'anomalia in quanto inserto comico e caricaturale»¹⁷.

Il plurilinguismo scaturisce dall'esigenza di connotazione dei personaggi, diventando il corrispettivo dell'immagine sulla scena; in funzione di una tipologia scenica era già stato sperimentato sia dalla commedia regolare sia dall'improvvisa. Il Croce, nel presentare la nota commedia *La vedova* del Cini (1569), mette la differenza fra l'uso che la commedia letteraria fa del pluridialettismo e quello impiegato dalla commedia dell'arte. Nella *Vedova* «il dialetto (che) non vi sta come linguaggio di personaggi buffoneschi nel modo dell'altra commedia *Li diversi linguaggi* (1609) del Verucci e in genere nell'uso della commedia

¹⁶ Il problema è affrontato in R. Sirri, *L'attività teatrale di G.B. Della Porta*, De Simone, Napoli 1968, p. 10; ora in R. Sirri, *Sul teatro del Cinquecento*, Napoli, Morano 1989; Cfr. C. Greco, *Giovan Battista Della Porta fra improvvisazione e tradizione comica*, in «*Critica letteraria*», Anno II, fasc. II, 1974, p. 244 n. 12; P. Gherardini, *Problemi critici e metodologici per lo studio del teatro di Giovan Battista Della Porta*, in *Biblioteca teatrale*, Roma, Bulzoni, I (1971), pag. 137, n. 2.

¹⁷ G.L. Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia*, riflessi iberici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento, Giappichelli, Torino, 1968, p. 203; Cfr. Teresa Cirillo, *Lo spagnolo nelle commedie di Della Porta in G.B. Della Porta nell'Europa del suo tempo*, Napoli, Guida, 1990, pp. 533-91, Vico Equense 1986.

dell'arte, ma unicamente per rappresentare i personaggi nei loro caratteri e costumi conformi alle varie regioni d'Italia»¹⁸.

Il Della Porta è fuori da ogni polemica regionale, sia pure linguistica o di costume: il suo plurilinguismo accessissimo è, nella *Tabernaria*, motore e fine di un'intensa e movimentata *pièce* teatrale.

Il gioco verbale di mescolanze linguistiche trova vitalità mimetico-parossistica nel servo Cappio, personaggio che sulla scena utilizza tutti i mezzi linguistici di una fioritura di conquiste lessicali ormai adulta. Ad esaminarla dal di dentro questa tecnica è connotativa della pratica zannesca, mentre di diverso orientamento è l'impianto stilistico del napoletano di Giacoco che ci sembra appartenga a quella letteratura dialettale riflessa che ha avuto i suoi più audaci esponenti nel Basile e nel Cortese.

Il servo Cappio con la sua esuberanza linguistica rientra in un contesto manieristico e nulla toglie al carisma suggestivo del napoletano del vecchio Giacoco, che domina su tutto col suo dialetto sapido e polposo che al tipo del napoletano dà dimensione e durata diverse dal solito. Non più lo sciamannato, millantatore e coniglio, astuto beffato e povero diavolo, ma il padrone di casa assennato e bonario, avaro, autoritario quanto basta, che commenta i fatti e li domina con l'ironia proprio mentre ne appare sopraffatto.

Cappio, servo di Giacomino e di Giacoco, non fa fatica a sovrapporre al suo linguaggio da servo di tramandata tradizione, inserti di colorito linguaggio spagnoleggiante, di acceso dialetto siciliano e veneziano o di pseudo-tedesco.

Nel II atto, scena 3, Cappio si esibisce in particolari mansioni: deve mandar via dalla casa, tramutata o meglio travestita da taverna (il Cerriglio)¹⁹, lo spagnolo, giunto per disturbar il convegno amoroso di Giacomino e Altilia.

Il servo truffaldino mette mano al suo repertorio di gagliofferie, scende in campo e attacca il nemico con parole offensive, poi impropri in dialetto siciliano e ancora con venezianismi sempre più minacciosi, sdoppiandosi e triplicandosi con la forza accattivante di un verbalismo che basta da solo a connotare i personaggi sulla scena. L'espedito teatrale in questione, anche se non si stacca dal risentimento picaresco si arricchisce, però, vivacemente di spettacolarità,

¹⁸ G.B. Cini, *La vedova*, a c. di B. Croce, Napoli, "Philobiblion", Introduzione p. 12.

¹⁹ Cfr. G. Doria, cit., pag. 113: «Per la storia del Cerriglio è interessante questa notizia fornita dal Croce (*La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1941, p. 246-8): "Era in Italia un'osteria assai famosa detta del Cerriglio: un'osteria nella quale (dice il Della Porta) 'concorrevano a capitolo' quanti spendevano 'il giorno insidiando alle borse e falsando monete, scritte, processi, e la notte dando caccia alle cappe e ai ferriuoli, facendo sentinelle per le strade, per dare assalti alle porte de' palazzi e batterie alle botteghe: che sono le loro sette arti liberali!'...».

porta l'inserito comico al di sopra delle situazioni di *routine*, come pezzo di bravura autonomo, proprio dell'area della commedia dell'arte.

L'avventura linguistica di Cappio si conclude presto, la sua girandola di lingue compie il suo ultimo atto con gli inserti pseudo-tedeschi, espedienti di sicuro effetto sulla platea.

Della Porta dà fondo alla sua bravura artigianale nel costruire questo pezzo divertentissimo, fatto di gioco verbale, di virtuosismi sempre più audaci, prodotti di un processo intellettualistico ma rivolti ad una fruizione immediata, fra palcoscenico e platea.

Verso la fine del terzo atto l'autore dimentica Cappio e la sua avventura linguistica; il personaggio dalle molte lingue tira avanti come può nelle sue vesti di servo, cedendo il passo definitivamente a Giacoco, al suo dialetto napoletano, al suo virtuosismo linguistico fatto 'di cavate', sempre al centro di una ben concertata orchestrazione²⁰.

Cappio brillante e spiritoso, incarna con convinzione l'usato ruolo di fattore di tranelli e d'inganni congegnati per aiutare il padroncino nelle sue avventure e disavventure sentimentali.

In questo suo compito antico, Cappio, potrebbe chiamarsi Forca, Trinca, Trappola, tanto è vicino ai servi delle altre commedie dellaportiane.

L'intesa fra Cappio e Lardone (parassita), i due gaglioffi di professione della commedia, non fa una piega. La loro arte è di matrice plautina, ma ha un modello più recente nel *Morgante* del Pulci. Qui, infatti, Margutte descrive a Morgante le sue qualità perverse, i suoi settantasette peccati mortali e a garanzia della sua professionalità dice: «vedrai che la mia schiatta non traligna / E ch'io non son terren da porvi vigna»²¹.

Il ribaldo del Pulci traduce in azione le sue gagliofferie e la fame la sazia realmente. Al contrario, il furfante della *Tabernaria* si nutre di espressionismo e la sua ribalderia da saltimbanco compiacente è finalizzata al compimento di un affare di cuore lecito e atteso.

Il ruolo però ad un certo punto diventa drammatico, assunto come forma di eccentrica professionalità:

LARDONE Perché scoprendosi sarò appiccato.

CAPPIO Questa tua ragione è senza ragione, perché non basta a scoprirsi mai. L'inganno è tanto riuscibile che, se pur si scoprisse, avemo molti modi di scolparti. Lardone, tu sai ch'io e tu ci conosciamo insieme, e tu non ti puo nascondere dietro questo dito. Sai bene quante volte avemo mangiato e bevuto insieme a spese de' perdenti: tu sei un forfante e le forfanterie l'ho imparate da te; se faremo questione, scoprìrò bene che sei un forfante da ventiquattro carati. Tu sai i patti nostri, aiutarci l'un l'altro, ché così aremo i corpi pieni di buoni bocconi e le borse di contanti. Queste occasioni non accadono sempre, passano e ci pentiremo. Quello è proprio

²⁰ R. Sirri, *L'attività*, cit., p. 140.

²¹ Cfr. L. Pulci, *Il Morgante*, XVIII, 115-142.

sciagurato che si fa scappar di mano queste straordinarie venture: non mancar a te stesso. Di sì e poi lascia fare a me, ché ne restarai ben contento e pagato.
LARDONE S'io dico sì, non farai tu, ma 'l boia, e tu vedrai. (I, 4)

Qui, come nelle altre commedie dellaportiane, possiamo individuare l'ombra inquietante della fame e della forza: un binomio che non ha molte occasioni di sdoppiamento e che riflette la contingenza sociale della vita del tempo.

Il tono pacato del dialogo scade nella sentenziosità: «non ti puoi nascondere dietro questo dito» dice Cappio a Lardone. La gagliofferia, dato sociale accettato come unica possibilità di sopravvivenza per i diseredati e per i pezzenti, era entrata nella realtà teatrale attraverso le vie della tradizione classica e della tradizione novellistica. G.B. Della Porta ne fa largo uso in funzione schiettamente scenica, le conferisce autonomia d'arte, vi organizza intorno vere e proprie accademie dottrinarie, a giustificazione e glorificazione della bravura tecnica di quegli operatori di inganni, che il più delle volte operavano non per profitto ma, eroicamente, per la gloria dell'arte. E tuttavia, a tratti, nella *Tabernaria* e altrove il dato sociale e teatrale si irrigidisce in battute di astratto meccanismo moralistico.

La denuncia in Della Porta non ha un suo precipuo sviluppo, si invischia nel gusto per il plebeo, nel marcato manierismo, nel corso di una letteratura che asseconda la tendenza del pubblico a divertirsi a spese degli strati più diseredati del mondo servile; una letteratura teatrale così intesa non tende a dare al risentimento moralistico più di quanto non richieda un copione destinato alla fresca risata e non è coinvolta in tormentate vicissitudini, come avviene in alcuni filoni stranieri, per esempio in *Lazzarillo de Tormes* (Burgos 1554). Nel 1559, il *Lazzarillo* veniva incluso nei cataloghi dei libri proibiti, le edizioni spagnole distrutte, finché il romanzo fu fatto emendare da Filippo II e fu pubblicato a Madrid, nel 1573, sotto il titolo di *Lazzarillo castigato*.

Della Porta fa letteratura teatrale: letteratura in clima controriformistico, intesa non come ripetizione di vecchi moduli sperimentali, ma come ripercussione letteraria dell'assestamento ideologico tra Cinquecento e Seicento.

Il gusto per il macabro si tinge di realismo, senza implicazioni psicologiche, nelle commedie dellaportiane: la forza, il capestro, sono nel quotidiano della Napoli del tempo, in ogni dialogo tra servo e parassita si consuma questa incombente minaccia. Sembra che la morte non possa avvenire se non per capestro e per mano del boia.

Nella *Tabernaria* il macabro è appena toccato:

LARDONE Perché scoprendosi sarò appiccato

CAPPIO Questa tua ragione è senza ragione...

LARDONE S'io dico sì, non farai tu ma il boia. (I, 4)

In altre commedie il tema della morte per capestro ha tinte più

forti: nella *Turca*, per esempio, il boia fa lunghe dissertazioni sui modi di morire anzitempo²².

In Della Porta, Sirri individua un'anticipazione dei colori e delle dimensioni della Letteratura e dell'arte figurativa del Seicento: «sul piano della sperimentazione stilistica e del virtuosismo, le pagine in cui il Della Porta si esercita nella rappresentazione di queste forme sembra preludio di studiose ricerche e variazioni del *Cannocchiale aristotelico* del Tesauro e, più decisamente, del *Cane di Diogene* del Frugoni sul tema del grottesco»²³.

Il deforme e il grottesco nella *Tabernaria* si esplicano in costrutti sofisticati, preesistenti nella tradizione letteraria, pensati però per una funzione scenica e rivolti a un pubblico medio, dove il figurato prevale sul concreto, dove il grottesco nasce dal gusto diffuso di ridicolizzare e deformare la realtà:

PEDANTE Oh tu, come asineggi e bufaleggi fra queste tue ingordigie (II, 4)

dove la crescita di parole prende il sopravvento sulla realtà in fase comica ed emozionale, usata come acrobazia fonica, abusata nella commedia dell'arte:

LARDONE Dico che vengo per disfamare l'affamata affamatagine del famoso mio affamamento. (II, 4)

Già nel Pulci ritroviamo un linguaggio dinamico, pittoresco, in continua crescita, caricato e portato all'esagerazione in chiave semi-burlesca. Per la stessa strada il Della Porta giunge a un verbalismo eccentrico, fantasioso, creativo, nuovo. Il suo 'vocabolario si gonfia' per dare termini e soprattutto combinazioni nuove di parole²⁴, «conduce il rapporto tra *l'inventio* e la *dispositio* del discorso nella memoria astratta dell'eccesso e della dismisura a guisa di un parallelismo assolutamente verbale con l'iper-realismo rabelaisiano»²⁵.

«L'idea della lingua che diventa autonoma è segnata dalle tappe Pulci-Rabelais-Victor Hugo-Céline, corre parallela e s'interseca con altre linee storiche»²⁶ Della Porta è più vicino al Pulci che al Rabe-

²² Cfr. R. Sirri, cit., p. 158-161; E. Candela. *Una commedia tipico-atipica di Giambattista Della Porta «La Turca»* in «*Prospettive culturali*» Napoli, Società Editrice napoletana, n. 3/4 - 1980.

²³ R. Sirri, cit., pag. 167.

²⁴ Cfr. G. Pullini, *Stile di transizione nel teatro di Giambattista Della Porta*, in «*Lettere italiane*», 1956, pag. 302.

²⁵ G. Jovane, cit., p. 325.

²⁶ L. Spitzer, *Critica letteraria e semantica storica*, Bari, Laterza, 1966 (1954), p. 98.

lais del *Pantagruel*, del Pulci attraversa anche alcuni moduli linguistici²⁷.

Nella *Tabernaria*, il concetto di fame, legato da sempre strettamente a quello di forza, si esplica in sperimentazioni di sofisticato estetismo. Il piacere del gusto diventa iperbole parossistica e sensuale, sorta di evasione nell'immaginario, nobilitata da un ricco patrimonio di lingua.

La fame, parte integrante del teatro classico (Plauto, Terenzio), approda con tutti i suoi connotati realistici e s'immerge nella letteratura teatrale cinquecentesca, palestra di realismo letterario. Nel Ruzante, nel Lasca, nell'Aretino, nel Piccolomini «servo, vilano, parassita, venduti e ribelli, alla fine si possono anche trovare su barricate opposte, ma in barricata ci vanno per la stessa causa di quella primitiva e ineliminabile affinità della fame»²⁸.

Nel *Ingannati*, commedia degli accademici Intronati (Siena, 1531), il servo Stragualcia, per esempio, davanti al cibo esclama: «O corpo mio, fatti capanna; ch'io so che, per una volta alzarò il fianco.» (IIIii); oppure si limita a fare un inventario degli animali da lui divorati con avidità: «un paio di storni, sei tordi, un cappone, un poco di vitella; e bevuto due boccali solamente»²⁹.

In Della Porta le liste si arricchiscono di raffinatezze: galli d'India, leccornie in guazzetto, diluvi di vini pregiati degni del desco di un re. Nella *Tabernaria* la fame diventa iperbole, metafora biblica:

CAPPIO Che faccende di conducono a Napoli? che porti di nuovo?

LARDONE Nulla di nuovo né fuori né dentro... Dentro ci è quella fame antica che nacque nascendo meco, né morirà finché non muoia io... (I, 4)

Ma non si intravede né in questa commedia né in altre, partecipazione sociale o disagio morale:

LARDONE ... Vuo' più tosto morir satollo e da forfante che morirmi di fame da uomo da bene. (III, 10)

La fame di Lardone si arricchisce di significati simbolici e metaforici, diventa arte di sublimazione e ridondanza di forme espressive.

²⁷ Nel *Morgante*, dopo la Battaglia di Roncisvalle, si festeggia per lo sterminio dei saraceni: «E non dura la festa mademane, crai e postcrai, postcragno e postquacquera...» Nella *Tabernaria*, il vecchio Giacoco, al figlio che gli chiedeva quando sarebbe ritornato dalla vendemmia risponde: «Crai, poscrai, poscragno o piscrotte allo chiù chiù.» (I, 2) Nel Moro, Ponderio dice «... ma fore d'oe, crai, poscrai e proscragno, iamoce quando buoi... (II, 7). Crai e proscrai, sono termini che derivano dal latino, quelli che seguono sono, in D.P. e nel Pulci, presi dalla fantasia popolare e usati per continuare il ritmo cantilenante.

²⁸ N. Pesetti, *La commedia della fame*, in *L'immagine riflessa*, Rivista quadriennale di sociologia dei testi n. 1-2 1978, p. 146.

²⁹ N. Borsellino, cit., p. 195.

Della Porta ripercorre i già usati sentieri, in altre commedie si è compiuta la sfrenatezza della fantasia dei parassiti che si incaricano di sovrapporre le forme carnali di appetitosi animali a quelle umane: commistione tra goduria sensuale e desiderio irrefrenabile di cibo. Croce individua nel parassita dellaportiano il lirico della gola: «sono straordinarie le espressioni che sa trovare, per effondere la forza dei suoi desideri, la pienezza delle sue gioie»³⁰.

Lardone parla del cibo come di un'innamorata, descrive il piacere che l'assunzione di questo gli procura, come di un contatto carnale scientificamente analizzato, in un abbandono di descrizioni deliranti.

LARDONE Non son, questi, vini da bersi subito, ma prima farci un pochetto l'amore, poi accostarselo alla bocca pian piano con una maestà grande, poi con una regal riverenza sporger le labra fuori e gire ad incontrarlo torne un saggio e darlo alle prime labra; poi un altro che ne bagni la lingua e 'l palato, poi spargelo per tutta la bocca, e succhiarlo a poco a poco e non traboccarlo giù nel ventre come fusse una medicina, e bevuto che n'arai un bicchiere, sta contemplando la battaglia che fan le membra che tutte vogliono esser le prime a gustarlo: il cuor primo ne cava la quinta essenza il polmone tutto se ci tubba dentro, le budelle se ne riempiono e la milza all'ultimo se ne succhia la parte sua. All'ultimo si fa' una succhiata de mostacci ammoliti nel detto liquore, perché ti servirà per una seconda bevuta per un sciacquante. (II, 2)

L'edonismo linguistico usato da Della Porta esalta la parola che diventa autonoma, ed ha straordinarie capacità di crescita, a guisa di calcolo numerico portato all'infinito, ma sempre esatto ed espressione di un'identità data³¹.

Al contrario di quella del parassita la parte del pedante non ha qui il rilievo che ha in altre commedie dellaportiane, pur stando quasi sempre in scena. Il suo latino è fiacco, le sue invenzioni piuttosto fioche in confronto con le risorse del pedante della *Fantesca* o del *Moro*. La cosa va rilevata perché induce un sospetto di usura del tipo e perché fa avvertire, da posizione defilata, la sopravvenuta inappetenza del pubblico per un linguaggio caricaturale di provenienza culta e separata. L'autore fa di tutto per abbassarne il livello dottrinale, puntando sugli equivoci grossolani e assottigliando, fino quasi a farla sparire, la memoria scolastica. Il fatto che in questa commedia le combinazioni cervelotiche del volgare siano più insistenti degli inserti latini e delle citazioni dai classici, è chiara prova dell'impegno teatrale dell'autore, che cerca di sintonizzarsi sulle richieste della platea.

Della Porta che non è un professionista del teatro, ma che ha

³⁰ B. Croce, *I teatri di Napoli*, Napoli, Piero, 1891, p. 64.

³¹ Leo Spitzer, op. cit. «È la credenza nell'autonomia della parola che rende possibile l'intero movimento dell'Umanesimo, nel quale si dà tanta importanza alla parola degli scrittori antichi e biblici; è questa credenza che in parte spiegherà lo straordinario sviluppo della matematica nel Cinquecento e nel Seicento, cioè della lingua più autonoma che mai sia stata inventata», p. 96-97.

antenne assai sensibili, mentre respinge, fingendo di ignorarla, la soluzione della commedia dell'arte, sperimenta il modo come trasformare la lingua letteraria, facendola diventare, da lingua da autore qual'è, lingua di pubblico, e usando con strenua abilità tecnica il plurilinguismo. Come per i temi e per le 'parti' sceniche così anche per battute e tirate linguistiche dialettali o gergali, l'originalità del Della Porta è unicamente di maneggio e di variazione, non di invenzione contenutistica. Quel che conta, nei suoi testi, è la tenuta scenica, cioè la durata espressiva delle parti, il contatto col pubblico, la fusione del testo con scena e platea. Certo è che servi, balie, capitani, pedanti, napoletani e mariuoli non sbagliano una battuta. Tutto sta che si liberino dell'impaccio narrativo, delle aperture e dei monologhi: una volta inserito il 'contatto' dialogico, il movimento scenico scatta in avanti, diritto verso il pubblico, interamente godibile³².

Nella *Tabernaria*, il contatto è subito innestato, il primo dialogo della commedia si apre col turbinio di motti napoletani cantilenanti, che ci presentano Giacoco nelle vesti di un vecchio avaro nell'atto di sottrarsi a conti da pagare interminabili come i racconti dell'orco.

GIACOCO Tate, petate e castagne informate. Zitto, che ti venga la pipetola, m'hai dato tante vernecalonne e berleconche, che m'hai fatto venire le petecchie. Lassamo sti conti dell'urco. Iacomiello mio, figlio buono come lo buono iurno, e ascota ca te boglio dicere: io me ne vao a Posilipo, ca Smorfia lo parzanaro m'ha ditto ca vole vendegnare, e se non ci vao e sto con tanti d'uocchi apierti, dell'uva non me ne fa toccare n'aceno. (I, 1)

A questa pirotecnia verbale, che investe il pubblico con la sua forte carica espressionistica, il Della Porta fa seguire il dialogo di Giacomino e Cappio, in termini di triti spaccati teatrali, ma sempre validi:

CAPPIO Mira avarizia di uomo, piatisce con i cimiteri e con i vermi e risparmi come non avesse a morir mai.

GIACOMINO Quanto più invecchia l'uomo, tanto l'avarizia più ringiovanisce, egli è così avaro come misero e così misero come avaro.

CAPPIO O che mai ne pareessero vecchi, tutti avari, fastidiosi, ritrosi, pazzi, rimbambiti; sempre minacciano, bestemmiano, gridano, si lamentano, né si contentano mai.

GIACOMINO Veramente quando l'uomo passa i quarant'anni, dovrebbe morire e smorbare il mondo. Tutti perdono la memoria per non ricordarsi di quando son stati giovani.

CAPPIO Anzi morire alli quaranta e lassar godere a' giovani com'han essi goduto. Dice che vuol tornar presto. Oh che quella parola fosse tornata tossico che subito l'avesse ucciso. (I, 2)

Inserti, questi, che si potrebbero trasportare in altre commedie dellaportiane senza per questo alterarne le situazioni né il sapiente

³² E. Candela, *Un contadino in commedia* «Annali, I.U.O., Sez. Romanza», XXV, 2 1983, p. 574.

intento teatrale. Ma Giacoco, con la sua forte personalità, si stacca dal trito delle tirate in questione: egli non è il solito vecchio avaro preso dalla fregola d'amore. Giacoco è serio nell'aspetto umano; un po' goffo, ma affettuoso e accomodante³³: la sua comicità è tutta nel suo dialetto, diretto ad un pubblico che ha acquistato la coscienza delle capacità espressive di quel linguaggio in uno con le sue possibilità di resa letteraria e teatrale³⁴.

Il dialetto, nella commedia del Cinquecento, è assunto in funzione di un 'registro' diverso rispetto alla lingua nazionale, così come le varie lingue straniere e il latino nelle varie mescolanze pedantesche, usati in modo emblematico e connotativo di un tipo³⁵.

Il Della Porta introduce il dialetto napoletano in due sue commedie, tardi (*Moro*, 1607; *Tabernaria*, 1616), quando ormai il teatro cinquecentesco aveva già da tempo assimilato e integrato il dialetto e manca poco alla ricca fioritura della letteratura in dialetto napoletano (Basile, Cortese, Sgruttendio).

Il napoletano di Giacoco è assunto in una forma letteraria adulta, smaliziata, rivolta al pubblico e plasmata scaltramente; ma ha nello stesso tempo valore di primizia.

La materia linguistica popolaresca è esaltata nella resa letteraria e teatrale, edonistica e di maniera. L'autore ne misura gli effetti teatrali con destrezza di uomo di teatro.

La Tabernaria è fonte generosa per il lettore attento, per chi volesse, sulla lingua di teatro e la sua evoluzione, verificare la presenza letteraria del Della Porta nella vita culturale di tardo Rinascimento.

L'impianto linguistico della commedia ridanciana si è sempre fondato sull'equivoco verbale, ciò poteva attuarsi perché sulla scena erano chiamati personaggi che parlavano lingue diverse, di diversi gradi di cultura o appartenenti ad una stratificazione sociale ben definita.

La letteratura teatrale si giovava di questi mezzi linguistici. Pedanti, servi, spagnoli, tedeschi, veneziani, siciliani, furbi ed innamorati, erano tutti chiamati ad assolvere le attese di letterati e spettatori.

Della Porta adopera largamente e proficuamente la tecnica elementare degli equivoci, ma adopera anche e soprattutto il comico del significante³⁶, piegando la lingua a sperimentazioni nuove. Ad esaminarla, la lingua della *Tabernaria* sembra frutto di una 'libido' sperimentale.

³³ B. Croce, *I teatri* op. cit., p. 66 «... Già, in altre commedie, prima del Porta, era comparso come tipo comico, G. Cesare Capaccio dice che il parlar napoletano «era introdotto sulle scene dagli *histrioni* come cosa ridicolosa». Nel Porta, una volta c'è Giacoco, vecchio padre goffo, mezzo campagnolo, che parla napoletano. Un'altra volta Pannuorfo, povero, sciocco pauroso, che ostenta nobiltà, grandi ricchezze, coraggio.

³⁴ Cfr. M. Sansone, *Relazioni fra la letteratura italiana e le letterature dialettali*, nel IV vol. della collana *Problemi ed orientamenti critici di lingua e letteratura ital.*, a c. d'A. Momigliano, Milano, Marzotti, 1948.

³⁵ Cfr. M. L. Altieri Biagi, *Appunti sulla lingua della commedia del '500*, in *Il teatro classico italiano nel '500*, Roma, Acc. Naz. dei Lincei, 1971, pp. 253-300.

³⁶ Cfr. Ivi, p. 203 e sgg.

Con Panduorfo (il napoletano del *Moro*), il Della Porta sta nel filone ormai confortato da una lunga tradizione (il dialetto napoletano aveva connotato già da tempo il tipo del napoletano in commedia).

Il personaggio di Panduorfo è «poco originale», e benché presentato «abilmente e con brio»³⁷, è comunque ancora il tipo del vanaglorioso, millantatore e sciocco, farsesco.

Il Croce nel suo saggio sul *Tipo del napoletano in commedia*, non cita Giacoco della *Tabernaria*, personaggio che, in effetti, non ripete quello trattato in falsetto fino a quel momento. Giacoco è un caso a sé; con la sua carica umana esce fuori dalla consuetudine.

Il suo linguaggio attinge alla stessa fonte del dialetto di Panduorfo, ma è destinato ad una più edonistica avventura, è più vibrante, è più vitale, è più ricco e vario, è 'l'antecedente più illustre dell'impianto stilistico di *Lo Cunto de li Cunti* di Giambattista Basile'³⁸. (Il Della Porta e Basile fecero parte entrambi dell'accademia degli Oziosi³⁹, e a prova della loro amicizia vi è il fatto che il Basile dedicò un'ode a Della Porta in occasione della pubblicazione della tragedia *Il Giorgio*, 1601)⁴⁰.

Lo Cunto de li Cunti o *Il Pentamerone*, che dir si voglia, fu pubblicato postumo, nel 1634 e 1636 (il Basile aveva scritto prima *Le lettere napoletane*, e le *Muse* in dialetto). A Napoli era già in atto l'assunzione del dialetto a forma letteraria riflessa. Ne dà dimostrazione *La Vaiasseide* (1615) del Cortese (che il Croce considera padre della nuova letteratura dialettale, così come il Galiani lo aveva definito «primo poeta nostro»⁴¹, alla quale il Basile premette in dialetto, firmandosi con lo pseudonimo, che poi manterrà, di 'Gian Alesio Abbactutis', una lettera dedicatoria intestata 'Allo re delli venti'⁴², in chiara forma polemica.

Nelle opere dialettali del Basile e del Cortese sono presenti i moduli linguistici che Della Porta usa con grande maestria; si legga a tal proposito, il racconto che Giacoco fa della sua disavventura causata dall'ingannevole arrivo di ipotetici turchi:

GIACOCO Sia ringraziato lo cielo ca me veo a la casa mea! Quanno arrivai a Posilipo, appena m'avea ciancolati quattro muorzi, quanno scappa Dio e fa buon

³⁷ B. Croce, *Il tipo del napoletano*, in *Archivio Storico per le provincie napoletane*, vol. XXIII, 1898, p. 300.

³⁸ R. Sirri, *L'attività*, cit., p. 145.

³⁹ Cfr. G.B. Basile, *Lo Cunto de li Cunti* a c. di B. Croce, Bari, Laterza 1891, *Introduzione*, p. XXXII: «Nel 1611 Giambattista Mauro, marchese di Villa (l'amico di Torquato Tasso), istituiva nel chiostro di S. Maria delle Grazie, presso S. Agnello, l'accademia degli Oziosi»; Cfr. C. Minieri Riccio, *Cenno storico delle accademie fiorite in Napoli*, in *Archivio Stor.*, V 148 segg.

⁴⁰ Cfr. R. Sirri, *Teatro*, cit., pp. 181-2.

⁴¹ Cfr. G.B. Basile op. cit. (*L'Introduzione* di Croce a *Lo Cunto de li Cunti* è indispensabile per lo studio delle opere dialettali di Basile e di Cortese).

⁴² G.C. Cortese, *La Vaiasseide* a c. di Malato, Roma ed. dell'Ateneo, 1967.

iuorno, ca sento gridare «turchi! turchi!». Chilli strilli me fecero scorreiare e chilli quattro muorzi me deventaro tosseco. L'uocchio dello bifaro me se fece tantillo e le nateche me facevano lappe lappe; ca se m'arrivavano, me ne sorchiavano commo n'uovo friscu. In concrusione, me arronchio commo a cotena, subito tacca ca se fa notte, me pongo le gambe ncuollo e me ne brociolo a Napole, che ncora le gambe me fanno iacovo iacovo; lo filatorio ca avea ncuorpo m'ha fatto correre commo avesse cùrsito allo pallio. E io ca fuiava e ca dicea a lettere de messale — Iacocos votu facere a gratia recepere! — O casa mia bella! mo sto tanto sorriésotto ca me pare na taverna. O quante sausiccie, fecatelli, scartapelle e marcangene! me fanno cannagola e stare a cannapierto. (III, 3)

È una lingua smalzata con capacità di crescita su se stessa, pre-saga del prodigio stilistico e lessicale del *Pentamerone*.

GIACOCO Serra, ca te sia serrata la canna dello manduoco co no chiappo. O negrecato Iacuoco, ca no saccio che m'è ntravenuto, ca sto peo che se fosse ncapato nmano de turchi. So stracco, ca so cùrzeto comme a no fùrgolo, e me siento ahie! morire de famme; e borria ca no stràulo me strassinasse alla casa mia. O mamma mia, commo faraggio? Ca penso ca so spiritato e averaggio ncuorpo quar-che spirito maligno, e bisognerà ca vaia a Surrieto a fareme scongiurare. Non saccio che fare; sto commo a no pollicino mpastorato alla stoppa. (III, 4)

Qui, la materia linguistica è tratta in funzione della teatralità: diventa lingua autonoma, dinamica, in continuo fermento, cantilante:

GIACOCO O che bello pezzo de femmena, o che uocchi cennarielli o che faccia vasarella, o che bocca cianciosella, o che labri mozzicarielli, o commo è iocarella e broccolosa! Iacoviello mio, la state chesta te farà stare frisco commo na rosa e d'inverno t'a tiene pe na copiarta. E perché non la basi? (V, 6)

La lingua autonoma, la tendenza a lasciare che essa prenda sopravvento sulla realtà non è propria della letteratura teatrale; ma in questa trova modo di esplodere e dilagare, raggiungendo a tratti i limiti del parossismo. Uno spettacolo esclusivamente affidato alla parola, all'inventiva e all'estro linguistico, è fatale che trascini autori e attori a forme parossistiche di edonismo e di espressionismo. Si deve proprio ad autori di tardo Cinquecento la virata verso forme di teatro d'azione e di teatro romanzesco per tentare di uscire fuori dell'edonismo linguistico fine a se stesso. Gli esperimenti del Della Porta nella *Turca*, nel *Moro*, nei *Duoi fratelli rivali*, sono particolarmente significativi da questo punto di vista.

Ma che il Della Porta torni (se è vero, cronologicamente, che torna nella *Tabernaria* a modi usati e di facile successo, non è affatto un regredire. È, se mai, un provare e riprovare, che si addiceva pienamente ad uno sperimentatore come lui, così duttile, così imprevedibile.

MARIA CICALA

UNA COMMEDIA POCO NOTA E UN PERSONAGGIO NOTISSIMO.
IL PEDANTE NE I DUOI FRATELLI SIMILI di G.B. DELLA PORTA

In una lettera «A Messer Lodovico Dolce»¹, datata «Venezia, il 25 giugno 1537», Pietro Aretino stigmatizza, con una incisività che non stupisce in un giornalista satirico *ante litteram* come lui, abituato a cogliere l'essenziale delle situazioni e ad esprimerlo con coraggio verbale e spregiudicatezza, una particolare componente della cultura contemporanea, che egli in più luoghi e in più lettere dello stesso anno²

¹ Questa lettera nelle prime due edizioni prodotte da F. Marcolini da Forlì (la prima è la *princeps*: Venezia 1538, la seconda sembra esserne una vera e propria ristampa materiale, date le pochissime varianti, secondo la testimonianza di F. Nicolini che di entrambe ha potuto prendere visione) era indirizzata «A Nicolò Franco», intestazione con la quale la riproduce ai lettori il Nicolini (P. Aretino, *Il primo libro delle lettere*, a c. di F. Nicolini, Bari, Laterza, 1913, lettera CLVII, pp. 185-186) il quale però fa presente in nota di aver registrato la variazione in M3 (la terza ed. marcoliniana con la quale il Nicolini stabilisce raffronti continui; è l'ultima stampata quando l'A. era ancora in vita con sue varianti letterarie, la meno scorretta, ma anche quella che ha certo subito interventi correttivi del curatore, con molta probabilità L. Dolce. Si leggano in proposito le annotazioni del Nicolini, cit., p. 432).

² Un frizzo contro i pedanti è certo presente nell'attacco di una lettera indirizzata «A F. Marcolini», datata «Venezia, il 3 di giugno 1537: «Certo, compare, che se io mi *beccassi il cervello*, come si becca ogni *pedante*, [...]», dove *beccare* va letto nel senso di *arzigolare* (Cfr. P. Aretino, *Lettere. Il primo e il secondo libro*, a c. di F. Flora, con note storiche di A. Del Vita, Milano, Mondadori, 1960, I, 138, p. 168); mentre in una lettera precedente «Al Cardinal Caracciolo» («di Venezia, il 25 di marzo 1537»), nel protestare di non aver scritto contro Carlo V e De Lejva, l'A. aveva detto: «La natura mi diede i privilegi del dire ampi e liberi, né sono per imbastardirgli mai; [...]» (P. Aretino, *ivi*, I, 106, p. 131). Così in un'altra lettera, datata «di Venezia, il 6 di dicembre 1537», «Al signor Gianiacopo Lionardi» (P. Aretino, *ivi*, I, 280, pp. 348-354) Aretino, fingendo di essersi trovato in sogno, in Parnaso, critica i pedanti, lodando invece i suoi protettori ed amici: «la conclusione del sonno fu ch'io mi trovai in un mercato, pareva a me, dove gli stornelli, le gazzuole, i corbi e i pappagalli imitavano l'ocche de la vigilia d'Ogni Santi. A gli uccelli ch'io dico erano pedagoghi alcuni togati, barbati e disperati, non per altro che per avere a insegnargli a favellar per punti di luna [per *punti di luna*, parla C. Roderico pedante dei *Simili* dellaportiani]. Oh che spasso che avreste preso d'una ghiandaia che specificava «unquanto», «uopo», «scal-tro», «snello», «sovente», «quinci e quindi» e «restio»! Avreste smascellato gustando Apollo che tutto avampato da la colera avea fatto *alzare a cavallo un goffo* che non poté mai far dire a un lusinguolo «gnaffe!»: onde gli ruppe il fondo de la cetera in sul forame e la Fama i manichi de le trombe. Io so che intendete la cagione de la lor penitenza. [...]», e ancora

attacca senza mezzi termini, il pedantismo e con esso l'imitazione pedissequa, quella che, senza riuscire a cogliere il senso dell'emulazione originale dei modelli, depaupera totalmente l'arte, che egli invece considera «un ghiribizzo della natura». Implicitamente l'Aretino rimpiange la perdita misura rinascimentale o quanto meno ne prende atto, e d'altro canto sembra annunciare (egli stesso si definisce un «profeta» più che un «poeta») una diversa concezione della poesia³.

Qualcuno, come K. Vossler⁴, ha voluto vedere in lui un assertore «della libertà del genio poetico, e quasi un precursore dello Stürmer e dei romantici», qualche altro invece, come G.G. Ferrero⁵, ha ritenuto questa interpretazione una valutazione eccessiva dell'«insofferenza aretinesca d'ogni cauta elaborazione formale», pur riconoscendo all'Aretino una certa originalità «per la risolutezza e la veemente polemica con cui contrappone il concetto della riproduzione immediata della natura a quella dell'imitazione letteraria, prevalente nel suo tempo». Ferrero ricorda inoltre che «la fede nell'impetus ingenii, nella possibilità di trarre dal proprio intimo [...] lo stile, era stata affermata, assai prima che dall'Aretino, e con ben altra consapevolezza e altro impegno morale, dal Poliziano, nella sua lettera assai nota a Paolo Cortese»⁶.

Il linguaggio del «fustigatore dei principi» è comunque molto esplicito e non lascia adito a dubbi:

Andate pure per le vie che al vostro studio mostra la natura, se volete che gli scritti vostri facciano stupire le carte dove son notati, e ridetevi di coloro che rubano le

«Il laurear de i poeti e lo spronar de i cavalieri han giocata la riputazione a la bassetta. Si che datimi più tosto un privilegio, per vigore del quale io possa vendere o impegnare la virtù che m'hanno squinternata addosso i cieli, perché non solo n'averò qualche ducato, e non pur uscirò di brega con la fatica, ma non sentirò per le librerie rompermi il cervel del nome da i puntigli de i pedanti [...]». Si legga anche un'altra lettera al Dolce («di Vinezia, il 25 di novembre 1537») polemica nei confronti dei pedanti: «Veramente io, che tanto andai a la scuola, quanto intesi la Santa croce, fatimi bene imparare, componendo ladramente merito scusa, e non quegli che lambicano l'arte de i greci e de i latini tassando ogni punto e imputando a ogni "che", facendosi riputazione con l'avvertenza de l'acuto d'una vocale. [...]» (P. Aretino, *ivi*, I, 250, pp. 311-312).

³ Alle regole degli accademici, nel Seicento inoltrato, Daniello Bartoli opporrà la libertà dell'ingegno creativo. Si leggano di questo autore in particolare *Il torto e il diritto del non si può dato in giudizio sopra molte regole della lingua italiana*, pubblicato nel 1655 con lo pseud. Ferrante Longobardi, e quindi il *Trattato dell'ortografia italiana* del 1670. (Cfr. A. Avetta, *Di alcuni giudizi letterari sul p. D.B.*, in «Rivista d'Italia», marzo-aprile 1903; P.P. Trompeo, *D.B. poeta della creazione*, in C. Trabalza, E. Allodoli, P.P. Trompeo, *Esempi di analisi letteraria*, Torino (1925-26), II, pp. 333-347; etc.).

⁴ *Pietro Aretino's Künstlerisches Bekenntnis*, Heidelberg 1990.

⁵ *Scritti scelti di Pietro Aretino e A.F. Doni*, a c. di Giuseppe Guido Ferrero, Torino, Utet, 1962, p. 10 n. 1.

⁶ *Ibidem*. Cfr. anche Id., *Dante e i grammatici del '500*, in «Giorn. stor.», 105, 1935, p. I e sgg.

Sull'Aretino si leggano anche: G. Petrocchi, *P. Aretino tra Rinascimento e controriforma*, Milano, 1948 e G. Innamorati, *Tradizione e invenzione in P. Aretino*, Messina-Firenze, 1957.

paroline affamate, perché è gran differenza da gli imitatori a i rubatori, che io soglio dannare. Gli ortolani sgridano quegli che calpestanto l'erbicine da far la salsa e non coloro che bellamente le colgano, e fanno il viso arcigno a chi per volontà de i frutti rompe i rami de l'arbore e non a colui che ne spicca due o tre susine a pena movendogli. Certo, io affermo, da pochi infuora, che tutti gli altri vanno dietro al furare e non a lo imitare [...] così doveria fare chi si vale di quel poeta o di questo, e col torgli solamente i *fiati degli spiriti*, uscir fuora con una armonia formata da le voci degli organi propri⁷.

e ancora

[...] il Petrarca e il Boccaccio sono imitati da chi esprime i concetti suoi con la dolcezza e con la leggiadria con cui dolcemente e leggiadramente essi andarono esprimendo i loro, e non da chi gli saccheggia, non pur dei «quinci» dei «quindi» e dei «soventi» e degli «snelli», ma dei versi interi. E quando sia che il diavolo ci aciechi a trafugarne qualcuno, sforziamoci di somigliarci a Vergilio che svaligiò Omero, e al Sanazaro che l'accocò a Vergilio, onde hanno avanzato de l'usura; e saracci perdonato. Ma il *cacar sangue de i pedanti che vogliono poetare rimoreggia de l'imitazione, e mentre ne schiamazzano ne gli scartabelli, la trasfigurano in locuzione, ricamandola con parole tistiche in regola*. O turba errante, io ti dico e ridico che la poesia è un ghiribizzo de la natura ne le sue allegrezze, il qual si sta nel furor proprio, e mancandone, il cantar poetico diventa un *cimbalo senza sonagli* e un *campanil senza campane*. Per la qual cosa chi vuol comporre e non trae cotal grazia da le sue fasce è un zugo infreddato⁸.

Allo scopo di chiarire con evidenza la sua idea Aretino aggiunge

gli alchimisti, con quanta industria si puote immaginar l'arte de la lor paziente avarizia, non fecer mai oro: il fanno ben parere; ma la natura non ci durando una fatica al mondo il partorisce bello e puro⁹.

Il succo di tutta la lettera è sintetizzato icasticamente nella frase conclusiva che contrappone gli «scultor di sensi» ai deprecati «miniator di vocaboli»¹⁰.

Altrettanto incisivo, e certo non isolato nel contesto della sua opera, è il giudizio di un altro inquieto rappresentante della «scapigliatura» cinquecentesca, A.F. Doni, il quale ne *I Marmi*¹¹ si mostra deci-

⁷ P. Aretino, *Lettere...*, a c. di F. Flora, cit., I, 156, p. 19.

⁸ *Ivi*, p. 193.

⁹ *Ivi*, pp. 193-4.

¹⁰ *Ivi*, p. 194.

¹¹ In particolare il dialogo sesto del *Ragionamento settimo fatto ai Marmi di Fiorenza, Il Bizzarro academico Peregrino e l'Ardito*, in A.F. Doni, *I Marmi*, a c. di E. Chiorboli, Bari, Laterza, 1928, vol. I, pp. 154-159; l.c., p. 154. Cfr. anche (*ivi*), il dialogo quinto dello stesso *Ragionamento settimo* (Alberto Lollio, Bartolomeo Gottifredi e Silvio Scultore), contro i compilatori pedanteschi («Ma questo rappezzar libri e dire: — Io gli ho messa una toppa — o — sbellettato un certo che, accozzato vocaboli, fatto un catalogo di diverse bagaglie rubate da questo autore, e tolto in presto da quell'altro scartabello — alla fè, alla fè che non avrebbero avuto da me un soldo traditore») e la malignità dei critici. Si leggano

samente sarcastico nei confronti degli *scrittori pedanteschi* che *rubacchiano* «rimasugli», «piluccando le cose malmenate da tutti», pur di «colmare i fogli di parole»¹². L'autore si esprime attraverso una controfigura, il «Bizzarro», ovvero iroso, «academico Peregrino»: ritratto mimico del Doni stesso, inquieto e stizzoso¹³.

Anche qui il «rubare» è la caratteristica che stigmatizza moralmente il pedante, un rubare sproporzionato e soprattutto fuori luogo:

Dappoco! *castronaccio!* Se tu volevi rubare qualche cosa per comporre un libro, perché non manomettere buoni autori?¹⁴

il *pedante ruba*

tanto *goffamente* che se n'accorgerebbero i bambini¹⁵.

Non a caso C. Castelletti nei suoi *Torti amorosi* definirà il pedante Metafrasto, attraverso le parole del servo Balestra:

O armario, o archivio, o calendario di tutte le *castronarie*.
[...]
O chiavica delle sciocchezze, prencipe di tutti i pidocchiosi¹⁶.

Nei riguardi dei pedanti il Doni si esprime senza mezzi termini:

Fatevi in qua, ser perdante, — dich'io — chi v'ha fitto tal farnetico¹⁷ nel capo, a far gettar via tanta carta a' librari? Perché avete voi impedito il luogo di qualche dotto componimento? Fatevi innanzi, pedanti gaglioffi! — e' mi par esser loro attorno — accostatevi tanto che io vi giunga con questo camato¹⁸.

Il *camato* è una «bacchetta lunga circa tre braccia, di grossezza d'un dito, nodosa, e per lo più di legname di corniolo, il cui uso è

anche dello stesso autore alcuni passi de *I Mondi celesti, terrestri et infernali, de gli Academici Peregrini* (prima ed. «in Vinegia, per F. Marcolini, 1552»), in particolare le pagine de *I Mondi infernali* dedicate ai «dottori ingnoranti» (l'ediz. alla quale facciamo rif. è quella datata «Venetia, appresso G. De Cavalli, M.D.LXVIII», pp. 299, 345-351, 350, 356-363, 369 e 372).

¹² A.F. Doni, *I Marmi*, cit., p. 154 (Ma cfr. anche *ivi*, *Rag. settimo, dial. quinto*).

¹³ Si leggano le parole con le quali nella sua ed. di passi scelti il Ferrero introduce e commenta questo dial. de *I Marmi* (op. cit., p. 25).

¹⁴ A.F. Doni, *I Marmi*, cit., p. 155.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ C. Castelletti, *I torti amorosi*, II vii, 38v (citiamo dalla ediz. contenuta in C. Castelletti, *Tutte le opere*, presso Gio. Battista e Gio. Bernardo Sessa, M.D.XC.VII); si veda anche A. Graf, *I Pedanti*, in *Attraverso il Cinquecento*, Loescher, Torino, 1888, pp. 204-205.

¹⁷ Farnetico = pazzia. *Furens*, cioè pazzo, maniaco, è un aggettivo usato dal Bruno nel suo *Candelaio* (Proprologo) per connotare il pedante Manfurio. Anche Della Porta definirà come «nuovo genere di pazzia» quella del suo pedante (ne parleremo tra breve).

¹⁸ Doni, cit., p. 156.

quello di ribatter la lana delle materasse, o di battere i panni quando si spolverano»¹⁹. Si noti l'efficacia con la quale la commedia del '500 propone lo stesso motivo, quello del pedante picchiato e umiliato, vittima di una punizione della quale di solito è artefice, *il cavallo*. Ce la descrive il Belo nel *Pedante*:

Lassame camminare — dice lo scolareto Luzio entrando in scena²⁰ — ché 'l mastro non me dia un *cavallo*; ché me par sia troppo tardi e sai che sempre me fa sdelacciare le calze e me alza la camisa e me dà, qualche volta, con una scuriata così grossa cotta nell'aceto. [...]

Il *cavallo* era «una punizione corporale in uso nelle scuole — spiega Borsellino²¹ — Il maestro faceva sollevare lo scolaro sulle spalle di un compagno e poi lo picchiava o lo faceva picchiare sulle natiche con una verga»; spesso il maestro in commedia è fornito di «staffile», «da tempo antichissimo [...] emblema del pedagogo» — annota A. Graf²², ricordando «il buon Orazio» e «Marziale» e una «pittura di Ercolano» nella quale questa pratica trova una riproduzione viviva. Una pratica adoperata sia dai «pedanti domestici» che da quelli che «tenevano scuola aperta».

Nel *Candelaio* di G. Bruno il pedante Manfurio subisce un cavallo per sua stessa scelta:

Manfurio Oi oi, oimè, uph, oph, oph, oph, [...] *Potius* fatemi alzar a *cavallo*, perché tanto dolor soffrir non posso nelle mani.

Sanguino Orsù dunque, Barra, prendilo *su le spalli*; e tu Marca, tienlo fermo per i piedi, che non si possa muovere; tu, Corcovizzo spuntagli le brache e tienle calate ben bene, a basso; e lasciatelo strigliar a me; e tu, Maestro conta le staffilate, ad una ad una, ch'io t'intenda, e guarda ben, che si farrai error nel contare, che sarrà bisogno di ricominciare; [...]»²³.

¹⁹ Tommaseo Bellini, *Dizionario della lingua Italiana*, Milano, Rizzoli, 1977, vol. IV, p. 315.

²⁰ F. Belo, *Il Pedante*, I ii (citiamo dalla ediz. a c. di I. Sanesi, in *Commedie del cinquecento*, Bari 1912, vol. I).

²¹ *Ivi*, p. 113 n. 1.

²² Graf, *I Pedanti*, cit. p. 183. Cfr. anche A. Salza, *Una commedia pedantesca del Cinquecento*, in «Miscellanea di Studi in onore di A. Graf», Bergamo 1903, p. 443 n. 1 («Una punizione di cavallo è figurata già in una pittura d'Ercolano [...] un'altra, come ebbi a far notare altrove, è in un affresco di Benozzo Gozzoli nella chiesa di S. Agostino in San Geminiano (vedine la riproduz. in *Archiv. stor. dell'arte*, III, p. 51). Cfr. quel che ne scrissi in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XL, 412 sg.»).

²³ *Candelaio*, V xxv (citiamo da G. Bruno, *Candelaio*, commedia, seconda ediz. riv. e migliorata con testo critico, introduzione, note e documenti, a c. di V. Spampinato, Bari, Laterza, 1923). Si vedano anche le osservazioni di A. Graf, op. cit., p. 184 (cavallo subito da un pedante ad opera di alcuni «scolari di Pavia, di cui narra Cesare Rao in una delle due *Argute e facete lettere* (ediz. di Pavia, 1567, ff. 11 r.sgg.) [...] Essi tennero la via seguita sin da principio dal giovine Baldo [...] (Maccaronea II.)» e p. 209 (in particolare su Manfurio). Il pedagogo bastonato dal discepolo è di derivazione plautina (*Curculio* I iii 190-200). Cfr. R. Sirri, Introduzione a G.B. Della Porta, *Teatro*, a c. di R. Sirri, vol. II - *Le Commedie (Primo Gruppo)*, Napoli, I.U.O., 1980, p. 39.

Anche G.B. Della Porta non ha saputo resistere alla tentazione di inserire in una sua commedia, la *Fantesca*, questo quadro di sicuro effetto scenico, sollecitato sicuramente dalla lettura del passo appena citato. «Il gustoso che vi è contenuto» è certo imputabile al «piacere di vedere capovolti i termini di una cerimonia allora molto frequente: il maestro che patisce il castigo [...] finalmente!»²⁴. Ma quello che «fa sorridere — aggiungiamo col Campanelli²⁵ — e insieme fa pena è che Narticoforo subisce le frustate con lo stesso atteggiamento col quale le infligge in aula ai suoi scolari».

L'osservazione può assumere nel pedante dellaportiano carattere più generale, come vedremo, in quanto anche nei momenti più critici e vari della sua vita sulla scena²⁶ il tipo non abbandona mai le consuetudini che ormai fanno parte 'fisicamente' del suo stesso 'esistere' e non possono essere accantonate, come per un *Pulcinella* la mascherina nera e l'abito bianco di quella particolare foggia.

Al cavallo subito dal pedante, *su le spalli* (ovvero *in groppa*) di qualcuno, ormai più di una volta sulle scene dei teatri si fa forse allusione in quella frase ironicamente rivolta a Caio Roderico, pedante nei *Fratelli Simili* dellaportiani:

Pedante Così mi mettono a cavallo per portarmi in una casa vicina, ma per mia disgrazia cadei.
Polifago Perché ti messero in sella, e tu eri usato andar *in groppa*²⁷.

e non è il solo luogo di questo testo dellaportiano che può trarre luce da una lettura inserita in un contesto trascendente l'opera in sé.

A ben altre cose era ormai «usato» il pedante all'epoca in cui Della Porta lo inserisce nelle sue commedie, fissato com'è in tutta la sua complessione tipologica, scopertamente polemica: il pedante «usato» a subire il cavallo è un pedante giunto agli estremi della demistificazione.

²⁴ R. Sirri, *ivi*, pp. 38-39. Cfr. *Fa* III vii 5 e 6; IV i e v.

²⁵ A. Campanelli, *Il Dottor Balanzone*, Patron, Bologna, 1965, p. 47.

²⁶ Nella sc. viii dell'atto III della *Tabernaria* (citiamo dall'edizione a c. di V. Spampinato, in G.B. Della Porta, *Le Commedie*, Bari, Laterza, 1910, vol. I) Lardone evidenzierà ancora una volta questo concetto:

Parlate con gli altri come se parlaste con gli scolari.

Anche il ruolo di padre alla ricerca della figlia viene vissuto *pedantescamente*:

Pedante Si dirà per tutto il mondo che Tito Melio Strozza gimnasiarca ha perduto la figlia con la balia, si scriverà per le gazzette [rif. ad una realtà nascente], i scrittori lo scriveranno per l'istiore, né io potrò più comparir fra letterati. (*Ta* III ix).

²⁷ *I duo Fratelli Simili* I iii 19-20 (citiamo dall'ediz. a c. di M. Cicala, in G.B. Della Porta, *Teatro*, a c. di R. Sirri, op. cit., vol. IV - *Le Commedie (Terzo Gruppo)*, in corso di stampa). (Cfr. anche Salza, cit., p. 443: sul cavallo).

Il Prudenziolo di F. Belo — lo ricorda il Salza²⁸ — non è «il solo pedante che abbia offerto il titolo a commedie. Un *Pedante* aveva composto il Lasca, e poi lo distrusse²⁹; un altro *Pedante* avrebbe composto G.B. Della Porta³⁰. Il *Pedante* è poi il titolo di uno scenario di Flaminio Scala, nel quale il pedante arieggia piuttosto l'ipocrita e Tartufo³¹. Ma oltre che nella parte principale, il pedante entra, in non poche nostre commedie, come attore secondario». Ne deduciamo che *Il Pedante* dellaportiano dovesse essere almeno nelle intenzioni una commedia nella quale affidare al pedante un ruolo da protagonista; in questo senso possiamo forse cercarlo tra le commedie edite con un altro titolo: è la tesi di F. Fiorentino.

In un avviso ai lettori premesso alla edizione della *Penelope* del 1591³² Pompeo Barbarito scriveva in merito alla produzione dellaportiana:

Appresso vedrete le altre sue opere spirituali, et le comedie [...]

tra le quali un *Pedante* che non è stato però ritrovato tra i quattordici testi editi delle commedie: un proponimento dunque mai realizzato o una realizzazione andata dispersa.

A tale proposito Francesco Fiorentino³³ avanza una ipotesi che val la pena di recuperare in questa sede:

Quanto al *Pedante*, può darsi ch'esso sia rifiuto in qualcuna delle commedie pervenuteci, perché in parecchie, come vedremo ci si presenta questo personaggio, che l'Aretino il primo trasportò dalla commedia plautina nella nostra, sebbene totalmente trasfigurato³⁴.

Lo stesso Fiorentino dava per certa la notizia che Della Porta avesse «tradotte le commedie di Plauto»; l'intenzione dell'autore era stata annunciata dall'editore Zannetti di Roma, in un avviso ai lettori collocato in calce all'edizione degli *Elementorum curvilinearum libri tres*, pubblicata nel 1610, laddove figurano appunto un *Plauto tradotto* e un *De arte componendi comoedias*, un trattato — scriveva Barba-

²⁸ *Ivi*, p. 435.

²⁹ A.F. Grazzini, *Rime burlesche*, ed. Verzone, Firenze, Sansoni, 1882, p. CXXIII e «un dial. del Lasca stesso, e perduto, contro i pedanti, p. CXXIV» (Salza, *ibidem*).

³⁰ Cfr. P. Barbarito, *Avviso* premesso alla ediz. della *Penelope* di G.B. Della Porta, del 1591 (Napoli, Cancer e Barbarito, 1 agosto).

³¹ Salza, *ibidem*; cfr. anche Graf, cit., p. 210. Per il *Pedante* nella commedia del Seicento si legga in part. la nota di Salza (*ibidem*, n. 2).

³² Op. cit.

³³ *Del teatro di G.B. Della Porta. Lettere al prof. G.M. Tallarico*, II, di Lucca, li 22 maggio 1880, in «Giorn. Nap.», vol. III (Nuova Serie) 1880, pp. 92-118; poi, in *Studi e ritratti della Rinascenza*, Bari, Laterza, 1971, p. 327.

³⁴ *Della vita e delle opere di G.B. de la Porta*, in «Nuova Antologia», 11 maggio 1880; poi, in *Studi e ritratti...* cit., p. 292.

rito³⁵ — dove si vedesse «l'arte vera di comporre, intesa sin ora da pochi, con le regole cavate non pur d'Aristotele e dalle antiche commedie, ma inventate ed osservate da lui in altra maniera da quel che han fatto tanti altri moderni».

L'ascendenza plautina è particolarmente evidente nell'intrigo e nell'andamento strutturale di una commedia che sembra appartenere agli ultimi anni di Della Porta, *I duo Fratelli Simili*; in essi l'A. ricalca il modello dei *Menaechmi*, ma nello stesso tempo produce un testo nel quale il *Pedante* svolge un ruolo binario, affiancando alla funzione polemica³⁶, interlocutoria e marginale nell'economia dell'azione, ma usuale nella tipologia comica del teatro del '500, un'altra funzione, primaria, perché di fatto intrinseca alla dinamica strutturale del testo: un *Pedante* protagonista dunque, assai simile a quello del *Belo* nella qualità del ruolo scenico, ma anche nelle scelte linguistiche, come è facilmente deducibile da un confronto di campioni lessicali significativi³⁷, prelevati tutto sommato all'interno di un repertorio pedantesco stigmatizzato e certo presente anche in altri testi dell'aportiano.

Il Prudenziolo di F. Belo dispone di una compiutezza tipologica senza precedenti³⁸ ed «entra per una parte importante nello svolgimento», mentre in genere «i pedanti del nostro teatro, se ne toglie l'intento [...] satirico, rappresentano persone interamente, o quasi, inutili al disviluppo dell'azione drammatica, e le scene in cui essi fan mostra di sé sono suppergiù le stesse, e nel vaniloquio affatto estraneo all'azione principale e nelle burle, di che i maestri sono vittime [...] si fanno dei frammenti all'azione adibiti al solo intento di suscitare l'ilarità degli spettatori [...]»³⁹ e quindi ad attaccare ridicolizzandola una componente importante della cultura del Rinascimento, la «pedanteria», che è l'avvilimento della cultura umanistica⁴⁰.

Nel *Pedante* l'autore fa anche questa «satira dell'educazione affidata a maestri indegni»⁴¹.

Il 'tipo pedantesco' del *Belo* ha dunque nel suo doppio ruolo (primario e responsabile dell'azione scenica pur senza rinnegare il cliché

³⁵ Avviso ai lettori, (citiamo dall'edizione della *Penelope* di G.B. Della Porta, a c. di R. Sirri, in G.B. Della Porta, *Teatro*, cit., vol I, 1978). Cfr. anche F. Fiorentino, *Della vita...*, cit., *ibidem*.

³⁶ Nei confronti della pseudo-cultura umanistica, e quindi finalizzata alla ridicolizzazione della mera erudizione e dell'eccesso regolistico.

³⁷ Operazione da noi condotta e rivelatasi utilissima nella redazione dell'ediz. critica da noi curata (cit.).

³⁸ «L'autore intese rappresentarci in tutta la sua complessione morale il tipo del pedante, che nella vita e sulla scena del '500 e del '600 raccolse tanto successo di motteggi e di scherni» (Salza, cit., p. 432).

³⁹ *Ivi*, p. 447.

⁴⁰ Cfr. Graf, cit., p. 189 (umanesimo-pedanteria); S. Battaglia, *Le epoche della letteratura italiana*, Napoli, Liguori, 1969, p. 832 e sg., etc.

⁴¹ Salza, cit., p. 445. Contro Prudenziolo, maestro indegno, parla Curzio, si legga la sc. iv del III atto del *Pedante*, ma anche la ii del IV (Cfr. anche *Ol V v*, etc.).

polemico-satirico) una nota caratteristica che lo rende più completo degli altri suoi colleghi, ma certo — dice il Salza, evidenziando una importante nota socio-culturale — questa commedia «rimase la sola ove il pedante ci si presenta nel suo campo d'azione, la scuola [...]»⁴².

In ciò una differenza fondamentale col Manfurio del *Candelaio* («la più perfetta e profonda rappresentazione scenica del pedante» secondo alcuni⁴³), che Bruno lancia nella vita «a dimostrar come nelle contingenze del mondo sia inutile e dannosa, e quanto insomma sia fuori delle esigenze della vita moderna, la cultura pedantesca [...]. Manfurio [...] resta [...] un maestro privato»⁴⁴.

Nei *Fratelli simili* il pedante dell'aportiano, già presente in altre sue commedie, (lo vedremo tra breve), come quello del *Belo* si carica di un duplice ruolo, diventando una presenza scenica continua e rilevante nel contesto della *fabula*, pur restando perfettamente aderente ai connotati ormai fissati dalla sua tradizione tipologica. Come Manfurio, sebbene con toni molto più equilibrati e scontati dato che non possono non risentire delle precedenti realizzazioni antipedantesche, anche Caio Roderico è «lanciato nella vita» e nell'azione scenica a dimostrare quanto sia inutile la cultura pedantesca; nella risoluzione dell'intreccio il suo bagaglio linguistico e «culturale» non gli serve proprio a nulla (lo constateremo in particolare nelle ultime scene del quinto atto).

Questo «Arcipedante de pedanti», elargitore di regole grammaticali, miti, citazioni classiche, etc., segnalato perfino dalla natura («torto di naso, [...]»), veste anche i panni che solitamente porta il servo furbo, di derivazione plautina (il quale spesso si accompagna sulla scena agli innamorati per aiutarli ad agire e reagire...): è colui che tiene le fila del discorso scenico, colui che sfruttando le circostanze crea l'intrigo («quel mio excogitato») e involontariamente lo scioglie (si legga la scena vi del IV atto). La punizione al quale è destinato al momento della resa dei conti non è più *il cavallo*, ma *la forca*:

alla forca, alla forca!

impreca il vecchio Senecio risentito;

Dite in malam crucem, che parlate più elegante ed all'antica⁴⁵

corregge subito il Pedante. Non lo aiuterà la sua «grammuffa»⁴⁶, «il

⁴² Salza, cit., p. 448.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Fratelli Simili V vi 8*. (Cfr. *Fa III viii 9*: «abi in malam crucem»).

⁴⁶ *Ivi 9*.

mellifluo eloquio» al quale, come il pubblico si aspetta, *more solito* non rinuncia:

Ascoltate una mia orazione *in genere iudiciali* in difesa della mia causa [...] ⁴⁷

perfettamente in linea con i suoi predecessori.

Ma l'essere «menato al boia» è per consuetudine prerogativa dei furbi, dei ladri, dei «forfanti». Caio Roderico infatti è «castigato» per una truffa di matrice economica, per un *rubare*, che non è più, o almeno non è solo, quello di ordine pedantesco di cui parla con tanta foga il Doni nel passo già citato de *I Marmi* (ruba e ruba male il pedante definito «rattopator degli altrui scritti»); nei *Simili* dellaportiani Caio Roderico, che resta un pedante a tutti gli effetti, diviene anche un «perfido truffatore» (V vi):

Senecio Certo la tua tristizia non t'ha ingannato [...] si come nella pietra del paragone si conosce l'oro vero dal falso, così dalla tua persona ho conosciuto che sei di 24 carati [...] ⁴⁸

[...]

Senecio [...] Ti ricomando al boia, che ti faccia un poco di carezze al collo, e su quei tre legni ti lasci preda de corvi [...] reo contro le leggi e buoni costumi ⁴⁹.

Un «forfante de ventiquattro carati» ⁵⁰ sarà il servo *Cappio* (significativa la metafora del nome ⁵¹) della *Tabernaria*. E d'altra parte un altro servo dellaportiano, *Forca*, nella *Carbonaria* «aveva cinicamente dichiarato esser propria dei servi l'usanza del *rubare*» ⁵².

Caio Roderico

eccellentissimo nell'arti delle falsitadi, trufferie e furfanterie ⁵³

è un pedante un po' diverso dal solito, non è lo sciocco di sempre, non risponde del tutto alla descrizione che Graf dava del tipo:

⁴⁷ *Ibidem*. Si legga anche la conclusione della scena, allorché non vedendo altra soluzione il Pedante chiede una morte degna del suo 'rango':

Senecio Su, menatelo al boia.

Pedante Almeno, patrone, acciò la mia morte non sia tanto abietta e denigrata, fatemi morir nell'Anfiteatro Romano, e sepelirmi nel Culiseo, in quella città *caput mundi*, e dove visse Cicerone (V vi 12).

⁴⁸ *Ivi*, 4.

⁴⁹ *Ivi*, 5.

⁵⁰ *Tabernaria* I iv. Cfr. anche R. Sirri, *L'attività teatrale di G.B. Della Porta*, Napoli, De Simone, 1968, p. 149.

⁵¹ R. Sirri, *ibidem*.

⁵² *Ibidem*. *Rubare* è prerogativa anche dell'Oste che qui invece è derubato: *Fs* IV v5.

⁵³ *Fratelli Simili*, V vi 7.

di solito un uomo ottuso di mente; [...] sciocco di una sciocchezza tanto più ridicola, quanto più involupata di saccenteria. Egli ha quella che l'Elvezio chiamava la più incurabile delle stupidità, la stupidità acquisita con lungo studio [...] quella sua memoria non è un libro fatto e nemmeno uno zibaldone, è uno schedario ⁵⁴.

Caio Roderico non ha certo una cultura intelligente, e in quanto «Arcipedante de pedanti» resta pur sempre un «asino», una «bestia»; le sue «lettere di umanità» diventano nel contrappunto comico-satirico «bestialità» ⁵⁵, ma non è sciocco fino in fondo come tanti altri suoi colleghi ⁵⁶.

Anche la sua «furfanteria» però è molto limitata rispetto a quella dei servi scaltri, lo cogliamo sulle labbra del parassito Polifago nella terza scena del primo atto:

O che goffa e pedantesca astuzia!

e su quelle del vecchio Senecio molto dopo (V vi 10):

Una furfanteria sottile ed astuta è sog(g)etto di un sottile inganno, ma la tua astuzia, perché sei una bestia, è specie di furfantaria, piz(z)ica di furbaria ed è parente della ladreria. Però meriti d'esser scovato prima, buccinato per furfante, poi dato in preda del manigoldo, che con un capestro manigoldegi un poco su 'l tuo collo, poi bruciato per il tuo mestieri.

Il Polinico della *Calandria* del Bibbiena, il primo pedante in commedia, che parla già sentenziosamente, ma non ancora il linguaggio mescolato dei suoi successori, nell'unica scena in cui compare (I ii) proclama che

l'animo virtuoso non si muove per cupidità

⁵⁴ Graf, cit., pp. 173-174.

⁵⁵ *Fratelli Simili*, I iii 14-15. L'abbinamento era anche nel *Moro*: «lettere della bestialità, perché sei più bestia che uomo» (II i); *ivi*, III vi 5, leggiamo «asini pari tuoi»; in *Ol* V v 12: «bestiaccia». (Citiamo dall'ediz. a c. di R. Sirri, op. cit., vol. III - *Le Commedie* (Secondo Gruppo), 1985).

⁵⁶ Nella *Flaminia* di O. D'Isa (prima stampa, Napoli 1621), epigono dellaportiano, capuano insigne (cfr. M. Cappuccio, *Capuani insigni e ambienti culturali dal Medioevo al Rinascimento*, Capua, Ediz. Grafiche Salafia, 1973, p. 53), il pedante, Alcesimarco, ormai non è più neppure il solito «arcipedante», è divenuto esplicitamente «arcasino» (I viii) (citiamo dall'ediz. Rossi, presso le Stamperie di M.L. Muzio, Roma 1717). In un'altra commedia dello stesso autore, *La Fortunia* (prima stampa 1621), c'è un altro pedante, Aristone, che si presenta come «restaurator delle antiche Greche, Latine», non solo, ma anche «Toscane Lettere» (citiamo dalla ed. cit. Roma 1717). Al termine del Cinquecento l'affermazione del toscano come lingua letteraria è da considerarsi definitiva» (C. Segre, *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 399). Ma si leggano pure nel *Cand.* del Bruno il contrappunto *asinarca/gymnasiarcha* (IV x vi) e ancora: «*Manphurius, graecarum, latinorum vulgariumque literarum [...] egregius [...] professor [...]*» (V xx vi).

eppure la

*voluptas, malorum omnium esca*⁵⁷

ha condizionato Caio Roderico, convincendolo ad interpretare la parte di rimestatore, una scelta che ad un certo punto egli quasi rinnega

O quanto era meglio starmi nel mio domicilio con un Cantalicio alle mani⁵⁸.

Il Cantalicio tra le mani del pedante ha un valore simbolico e sulla scena del teatro del Cinquecento gli è congeniale come lo sarebbe un Petrarca per un innamorato. Della Porta lo sa bene, lo testimoniano oltre a quelle di Caio Roderico le parole di Protodidascalo nell'Olimpia

Rememora che quando pervenesti a Salerno non v'era giovine d'intelletto più terso né di indole più elegante di te. Sempre col *Cantalicio* e con lo *Spiciliegio* alle mani; appena diceva *arrige aures* che subito ti ponevi in ordine e aprivi le orecchie; [...]⁵⁹

e quelle di Narticoforo nella *Fantesca*

Questo vocabolo «pappalasnagn» non l'ho osservato né in *Spiciliegio* né in *Cornucopia* né in *Calepino* [...]⁶⁰.

Calepino, *Cornucopia*, *Spiciliegio* e *Cantalicio* sono segni linguistici simbolicamente equivalenti, il loro valore semantico è molto simile e può essere riassunto facilmente con un termine generico: repertorio o dizionario latino⁶¹.

Il *Cantalicio* in particolare, fatto conoscere dal Baldelli⁶², era uno dei glossari quattrocenteschi in cui le frasi o i vocaboli latini erano interpretati in volgare⁶³, annota B. Migliorini. In un saggio di B.

⁵⁷ *Fratelli Simili* IV vii 14. La fonte della citazione è Cicerone (*voluptas esca malorum*).

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Olimpia* II i 5 (citiamo dalla ediz. a c. di R. Sirri, op. cit., vol. II).

⁶⁰ *Fantesca* III viii 6 (citiamo dall'ediz. a c. di R. Sirri, *ibidem*). Si veda anche la *Tabernaria* III ix («Pedante [...] far sorgere dalle tombe i Varroni, i Ciceroni, i Salusti e i Cantalici e gli altri grandi nella greca e latina lingua; [...]»).

⁶¹ *Calepino*: «Da Ambrogio di Calepio bergamasco, compilatore, diventa nome comune ai dizionari segnatamente latini [...]» (Tommaseo-Bellini, *Diz. d. lingua ital.*, Milano, Rizzoli, 1977, vol. 4, p. 291); *Cornucopia*: «(Lett.) Titolo di un voc. latino» (*ivi*, vol. 6, p. 43); *Spiciliegio*: «voce che viene dallo spigolare e che figuratam. significa raccolta di cose da altri omesse ed è propriamente titolo e Frontispizio di vari libri di raccolte. *Spiciliegium*, in Varr. Spigolatura [...]» (*ivi*, vol. 18, p. 422).

⁶² *Atti e mem. Acc. Tosc.*, XVIII, 1953, pp. 367-466.

⁶³ Interessante per il colorito reatino. Cfr. B. Migliorini, *Storia della Lingua Italiana*, Firenze, Sansoni, 1983, p. 248 n. 5.

Croce⁶⁴ leggiamo che *G. Cantalicio* fu un «maestro di letteratura [...] della seconda metà del quattrocento, preso a stipendio or in una or in un'altra città e vivacchiante di commestibili (uova, pollame, prosciutti, ecc.) che sollecitava insistentemente dagli alunni. [...] assai scarso pregio hanno i suoi versi, che già Paolo Giovio ricordava unicamente per la singolare «voluptas», accompagnata da soavissimo riso, che essi procuravano al pari di altri simili, di «insulsi poetae» che sappiamo essere veramente ridicoli in senso eminente»⁶⁵.

La tipologica comica rimanda decisamente alla realtà storica; il nostro *Cantalicio* altri non era che quel Giovan Battista Valentini citato dallo Stauble tra i tanti «professori, grammatici ed eruditi» che «avevano sufficiente notorietà per poter fornire elementi ad un teatro che ambiva essere il più vicino possibile alla realtà e che si proclamava «imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago, ueritatis»⁶⁶. Un riferimento preciso dunque ad una realtà sociale⁶⁷.

Il tipo del pedante che qualcuno ha fatto risalire al *ludimagistro*, al *Lidus* delle *Bacchides* di Plauto, se non addirittura al *Dossenus*, gobbo astuto dell'Atellana⁶⁸, si è nel Rinascimento e nel tardo Rinascimento in particolare, completamente trasfigurato, arricchendosi di una componente ridicola che prima non aveva, in grado di renderlo la parodia di un intellettuale crisi⁶⁹. Ma «non dobbiamo dimenticare che l'autore di questa parodia è lui stesso un intellettuale e quindi in ultima analisi potremmo trovarci di fronte ad un'auto-caricatura che i commediografi farebbero di se stessi e della propria formazione culturale. [...]»⁷⁰. Ne deduciamo che il rapporto *autore-pedante* può esse-

⁶⁴ «Un poema inedito del Cantalicio sulla caccia», in *Aneddoti di varia lett.*, Napoli, Ricciardi, 1942, vol. I, p. 116.

⁶⁵ Utili informazioni bibliografiche fornisce A. Altamura («Un poemetto inedito di G.B. Cantalicio», in *Studi e ricerche di Lett. Umanistica*, Napoli, Viti, 1956, pp. 81-92) che, oltre agli interventi di B. Croce su un codice ms. del Cantalicio posseduto dalla Bibl. Naz. di Napoli (in «Arch. stor. per le prov. napol.», XLIX, 1924, pp. 155-191; rist. poi in *Uomini e cose della Vecchia Italia*, Bari, Laterza, 1927, I, pp. 46-47), cita dello stesso Croce, *Un poema inedito del Cantalicio sulla caccia*, nella «Critica», 1938, pp. 303-310, e ancora D.A. Messini, *Il C. maestro di scuola a Foligno (1477-1483)*, in «Giorn. stor. della lett. it.», CXV (1940), pp. 15-38; etc.

⁶⁶ A. Stauble, «Una ricerca in corso: il personaggio del pedante nella commedia cinquecentesca», in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a c. di Maristella de Panizza Lorch, Milano, Edizione di Comunità, 1980, p. 93.

⁶⁷ Si veda anche M. Baratto, *Commedie di Pietro Aretino*, in «Belfagor», 12, 1957, 4, pp. 361-402; poi, in Baratto, *Tre studi sul teatro (Ruzante-Aretino-Goldoni)*, Venezia, Neri-Pozza, 1964, pp. 71-75, a p. 114 n. 53.

⁶⁸ Cfr. A. Graf, cit., pp. 198-199. Su questo argomento si vedano anche A. Campanelli, cit., p. 40; A. Bartoli, *Scenari inediti della Commedia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1880, p. LIII; Stauble, cit., p. 91 n. 5 e E. Paratore, «Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500», in AA.VV., *Atti del Conv. sul tema: Il teatro italiano classico nel '500*, Quad. dell'Acc. Nazionale dei Lincei, Roma, 1971, p. 86; etc.

⁶⁹ Cfr. *ibidem*.

⁷⁰ Stauble, cit., pp. 98-99.

re letto come rivelazione di poetica (*pedante-poetica*): per alcuni, come Pietro Aretino, l'antipedantismo è connaturato alla poetica e «la pedanteria è immagine della negatività in assoluto»⁷¹. Ma il rapporto *autore-pedante* è meno lineare di quanto sembra, ripetiamo con Stäuble⁷², posto com'è «sotto il segno dell'ambiguità»: l'autore può scoprire di essere egli stesso un pedante⁷³, o può esserlo suo malgrado «costretto dai casi della vita»⁷⁴. In ogni caso questo tipo può rappresentare una chiave di lettura di poetica ed è quindi pensabile anche l'individuazione di un filo conduttore che lega il tipo e la sua presenza nei testi teatrali alle dichiarazioni programmatiche più esplicitamente collocate in prologhi e dediche.

Il pedante in una commedia incarna o meglio personifica quella stessa polemica⁷⁵ che in termini più aspri e scoperti Della Porta esprime al suo pubblico, quello dei lettori ma anche quello della platea, nei Prologhi programmatici, della *Carbonaria* prima, dei *Fratelli rivali* poi: due momenti quasi equivalenti nella linea teorica, come nelle scelte lessicali.

Il rifiuto della religione degli *auctores*, del boccaccismo linguistico e dell'aristotelismo regolistico

Questa vilissima canaglia [...] per mostrar a quel popolazzo che gli sta d'intorno, che s'intende di comedie, or rugna di qua, or torce il muso di là. Par che le puzzi ogni cosa: — questa parola non è boccaccevole questo si poteva dir meglio altrimenti, questo è fuor delle regole di Aristotele, quel non ha del verisimile [...]»⁷⁶

la tensione polemica proposta con chiarezza e meditazione in un

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ivi*, p. 100.

⁷³ Della Casa, *Se abbia a prender moglie*, Firenze, Le Monnier, 1946, p. 90; cfr. anche Stäuble, *ibidem*.

⁷⁴ Il falso pedante della *Pellegrina* del Bargagli, a c. di F. Cerreta, Firenze, Olschki, 1971, p. 84; cfr. anche Stäuble, *ibidem*.

⁷⁵ Leggiamo le osservazioni di V. Spampanato (*Somiglianze tra due commediografi napoletani (G. Bruno e G.B. Della Porta)*, in «Rass. critica della lett. italiana», vol. XI, 1906, pp. 145-167, in part. p. 157 e sgg.) sull'antipedantismo di Bruno e Della Porta: «Il "cataclismo" de' dottori si spiega, se si abbia presente una peculiarità del secolo, il raggiungere la perfezione della forma con lo studio indefesso e multiforme dei classici, antichi e trecentisti. È incalcolabile la moltitudine di coloro che si cimentarono nella impresa [...] cervelli vuoti, incolti e rozzi [...] predilessero le frascherie, [...] L'opera malefica di queste scimmie che minacciava di distruggere scienze, arti e lettere, accese d'indignazione e di rabbia i ben pensanti. Il Nolano [...] sferzò a sangue i pedanti, nelle opere italiane e latine, a cominciare dal *Cand.* E il Porta non meno «provocato» dimenticando per un pò la modestia, avvertiva nel prologo della *Carbonaria*, che, se non svelava i plagi de' goffi e stolti critici, poteva ben essere orgoglioso delle cose sue, egli che non aveva bisogno di regole, dell'autorità di Aristotele e del Boccaccio. La vilissima generazione che per mostrare che s'intende di tutto, or ghigna di qua, or torce il muso di là «in cinque commedie fu ritratta dal Porta con l'implacabilità del Bruno [...]».

⁷⁶ Prologo de *Gli Duoi fratelli rivali* (citiamo dall'ed. a c. di M. Villani, in G.B.D.P., *Teatro*, a c. di R. Sirri, op. cit., vol. III).

momento di crisi della commedia letteraria⁷⁷ si ripropone parallelamente, anche se in forma più distesa, all'interno delle commedie, nella persona del pedante, che fa vivere sulla scena la pesantezza di certi atteggiamenti ormai ammuffiti: il suo aspetto fisico e il suo stesso abbigliamento sono sgradevoli, la sua ostinata elargizione di regole grammaticali o citazioni classiche («ciceroniano eloquio») risulta quasi sempre poco pertinente, spropositata, ridicolizzata da una spalla⁷⁸ che immediatamente coglie il contrappunto comico (del «significante» o del «significato» — specifichiamo con la Altieri Biagi⁷⁹).

Una comicità che allenta e sdrammatizza, ma comunque non fine a se stessa, perché finalizzata ad una funzione polemica ben definita.

La storia del tipo è ben nota allo studioso⁸⁰, ma a mio avviso in questa sede è opportuno sottolineare la 'carica' che può assumere nel momento di crisi del teatro letterario che Della Porta vive e supera tentando una mediazione col più fortunato «teatro degli attori». In ambito teorico infatti troviamo una quasi perfetta rispondenza di intenti e tensioni polemiche nei prologhi programmatici, o meglio negli scritti teorico-pragmatici premessi ai testi teatrali da altri autori, che operano nello stesso contesto cronologico e culturale. Basta ricordare il caso de *I torti amorosi* di Cristoforo Castelletti, che sotto la promozione di una Accademia degli Ammosi nel 1600 a Tropea furono proposti al pubblico, all'interno di un ciclo di rappresentazioni che sembra avessero una specifica funzione esemplificativa e accademica⁸¹. In altra sede proponiamo la lettura comparata di questi testi, ma quel che ci interessa adesso è rilevare la comune esigenza di difendere o solo di ribadire la serietà dell'impegno compositivo dei testi letterari delle commedie, soggette da un lato al giudizio di una critica discutibile

qualche legista senza legge e qualche poeta senza versi [...]

vilissima canaglia che [...] or rugna di qua, or torce il muso di là. Par che le puzzi ogni cosa

⁷⁷ Cfr. R. Sirri, *L'attività teatr...*, cit., p. 7 e sgg. e Introd. a G.B.D.P., *La Penelope*, a c. di R. Sirri, cit., pp. 18-21.

⁷⁸ C. Muscetta («G. Boccaccio», in AA.VV., *La Lett. Ital.*, Bari, Laterza, 1972, II, 2) ha definito il gioco di coppia «comicità gemellare». Sull'argomento si veda anche N. Borsellino, «Il teatro [del Cinquecento]», *ivi*, vol. IV, 2, p. 33 n. 31.

⁷⁹ M.L. Altieri Biagi, *Sulla lingua della Commedia del '500*, in *Atti del convegno sul tema: Il teatro it. classico...*, cit., poi, col titolo *Dal comico del «significato» al comico del «significante»*, in M.L. Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 1-57.

⁸⁰ Centrali i saggi di A. Graf. (cit.), Salza, (cit.), Stäuble, (cit.), Campanelli, (cit.), perché incentrati specificamente sull'analisi di questo tipo comico. Ciò non toglie che la bibl. sull'argomento è certo molto più vasta e sarebbe limitato citarla solo in parte, perciò la ricorderemo di volta in volta in relazione ai riferimenti.

⁸¹ Cfr. M. Cicala, *Castelletti e la sua opera teatrale*, in *Atti del convegno: Dall'Umanesimo Napoletano dell'età Aragonese al Rinascimento in Italia, e Spagna*, Napoli-Caserta, 11-15 maggio 1987, in «Annali» I.U.O. - sez. rom., XXX, 1 (1988), pp. 143-172, in part. p. 144 e p. 147.

dice Della Porta nel prologo dei *Fratelli rivali*⁸² quasi con le stesse parole usate nella *Carbonaria*⁸³:

vilissima generazione, la qual per mostrare a quel popolaccio che gli sta dintorno che si intende di comedie (come se la comedia fusse qualche poema da suo pari) or grigna di qua, or torce il muso di là, par che le puzzi ogni cosa: [...] Qualche leggista senza legge, o qualche poeta senza versi [...]

«dotti senz'arte», che non hanno «una minima nozione di poesia» scriveva ancor prima Castelletti nel prologo dei citati *Torti* (la cui dedica porta la data del 1581), sottolineando la necessità di «ricorrere ogni tanto al Calepino» da parte di questi «giudici» che egli dipinge proprio come dei Pedanti da commedia:

certi maestri Aristarchi; che con la barba quadra, col mantello lungo, col passo della picca, col far carestia delle parole e non dirne, che non sieno sesquipedali, e pregne di sentenze, acquistano credito presso gl'ignoranti: e fanno professione d'avere i nasi critici, che sentono l'odore infino nel vetro; e non componendo essi mai, sono severissimi Giudici delle composizioni altrui⁸⁴.

D'altro canto la commedia erudita

grave, che vi serà stentato tre anni a comporla, e sei mesi a recitarla⁸⁵

evidenzia nella stessa sede il Castelletti, deve anche fare i conti col successo crescente dell'improvvisa

una chiacchierata all'improvviso, e fuor di proposito [...] accompagnata da quattro azioni disoneste e vili, usate frasi da bagattellieri [...]⁸⁶

in essa si dicono

ciancie, e cose ridicole, e di nessuna sostanza: servendosi della Comedia per uno spasso, e per un gioco, e non a quel fine, che fu ritrovata⁸⁷.

Della Porta, come Castelletti, punta su una mediazione tra teatro e letteratura che superi la crisi occupando «nuovi spazi» e polemizzando contro «quanti amavano le regole aristoteliche per elezione della

⁸² La prima ed. nota porta la data: 28 maggio 1601 ed è presentata come «nuovamente data in luce» (cfr. la Nota al testo a c. di M. Villani, cit., p. 513 e sgg.).

⁸³ La prima ed. nota porta la data: 1 maggio 1601 ed è presentata come «nuovamente data in luce» (cfr. la Nota a c. di M. Villani in G.B.D.P., Teatro, a c. di R. Sirri, cit., vol. II, p. 647 e sgg.).

⁸⁴ Prologo de *I Torti amorosi*, prima ed. nota: 1581 (cfr. M. Cicala, cit., p. 144 e p. 146).

⁸⁵ Prologo, *ivi*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

stitichezza a modello di produzione letteraria, [...] in vista e in funzione di una riconquista teatrale⁸⁸. Il Pedante nella commedia potrebbe rappresentare dunque concretamente — lo ribadiamo ancora — tutti gli «ismi» (aristotelismo, boccaccismo, regòlismo...) che si rifiutano in quanto esasperazioni nell'uso delle fonti, il che certo non coincide col rifiuto delle stesse.

Quel «rubare» che il Doni condannava come sinonimo di pedanteria⁸⁹ nel prologo della *Calandria* del Bibbiena subisce un ribaltamento che consente di capire in che modo in un autore come Della Porta l'imitazione dei modelli (non servile imitazione ma emulazione) possa coerentemente convivere con l'antipedantismo

se sia chi dirà lo autore essere gran ladro di Plauto, lassiamo stare che a Plauto stardia molto bene lo essere rubato per tenere, il moccicone, le cose sua senza una custodia al mondo, ma lo autore giura, alla croce di Dio, che non gli ha furato questo [...] e vuole stare a paragone. E che ciò sia vero, dice che si cerchi quanto ha Plauto e troverassi che niente gli manca di quanto aver suole [...]⁹⁰

anzi dirà Della Porta ai suoi detrattori

se non foste così ciechi degli occhi dell'intelletto, vedreste l'ombre di Menadro, di Epicarmo e di Plauto [...] rallegrarsi che la comedia di tempo in tempo or sia salita a quel colmo dove con tutto il sforzo si sforzò di giungere la comica antichità⁹¹.

Nei prologhi programmatici Della Porta inveisce contro le «bocche di conche e di sepolcri di morti» (pedanti) e richiama sulla scena del suo teatro l'ombra di Plauto. I suoi *Fratelli simili* sono di fatto la realizzazione di una commedia che se da un lato potremmo definire polemicamente antipedantesca, con tutte le implicazioni del termine, anche nel tessuto linguistico, dall'altro sembra perfettamente sintonizzata sui modelli classici (si veda in proposito l'intervento di A. Mango⁹² che alla ricerca delle fonti concede attenzione specifica). Equivoci e scambi di persona procedono come nei *Menaechmi* plautini all'insegna di una quasi perfetta simmetria strutturale⁹³ che prevede al suo interno anche la duplicazione perfettamente sincronica delle situazioni

⁸⁸ R. Sirri, Introduzione alla *Penelope*, cit., p. 20.

⁸⁹ Doni, cit.

⁹⁰ Prologo (del Castiglione) alla *Calandria* del Bibbiena (citiamo dall'ed. a c. di N. Borsellino, in *Commedie del Cinquecento*, Feltrinelli, Milano, 1967, vol. II).

⁹¹ Prologo della *Carbonaria*. Cfr. anche nel Prologo dei *Fratelli rivali* lo stesso concetto espresso in termini appena differenziati. Sui prologhi di G.B.D. Porta si veda l'intervento di F. Rutoli, *Sui prologhi di G.B.D. Porta*, in *Atti del Convegno: Dall'Umanesimo...* cit., pp. 263-272.

⁹² A. Mango, *La commedia in lingua del Cinquecento*, Bibl. critica, Milano, Lerici, 1966, p. 265.

⁹³ Cfr. in proposito la presentazione di Paratore al testo dei *Menaechmi*, in Plauto, *Le commedie*, a c. di E. Paratore, con testo lat. a fronte, Firenze, Newton Compton, 1976, vol. 3, pp. 7-11.

equivocche che si alternano sulla scena. A sostegno della nostra tesi basta fare un solo esempio tra i tanti possibili. Le scene A: *Brunetta e Lepido (Fratelli simili II ii)* e B: *Egeria, Lepido e Brunetta (II iii)* sono perfettamente corrispondenti ad altre due: A': *Brunetta e Giacinto (III ii)* e B': *Egeria, Giacinto e Brunetta (III iii)*; i due fratelli (Giacinto e Lepido, come Menecmo I e Menecmo II) si confrontano con i medesimi interlocutori, ma con una gradazione del registro emotivo che va dalla arroganza quasi violenta di Lepido alla dolcezza remissiva di Giacinto. Lepido e Giacinto sono — è ormai chiaro — i due fratelli simili, tanto simili da offrire la possibilità al Pedante di effettuare una sostituzione di persona («*tanti mali causa formula sola fuit*»⁹⁴). Lo scambio è il presupposto dell'agnizione, che a sua volta dà luogo alla scoperta del legame di sangue tra i due giovani e il ritrovamento degli antichi insoddisfatti amanti, Senecio e Lippomena. La duplicazione simmetrica delle situazioni equivocche si innesta infatti sul raddoppiamento centrale della situazione amorosa: perfettamente identica nel padre (Senecio) e nel figlio legittimo (Giacinto), che rivive il medesimo conflitto già tristemente sofferto dal genitore alla sua stessa età; ed è proprio l'astuzia del Pedante che creando l'intreccio finisce per sciogliere con gli equivoci anche i nodi conflittuali delle due vicende amorose

Senecio Caro figlio, [...] faremo doppie nozze: io alla mia prima promessa moglie, e tu alla tua prima promessa innamorata⁹⁵.

Non andiamo oltre nell'analisi strutturale e contenutistica di un testo la valutazione del quale non può certo essere affidata a queste contaminazioni che vanno considerate con un certo distacco critico, perché rivelano uno studio eccessivo da parte dell'autore, che fa quadrare i conti fino alla inverosimiglianza: tutto funziona fin troppo perfettamente, come in un meccanismo ad orologeria, e perfino la duplicazione della vicenda sentimentale a livello di vecchi e giovani scaturisce da una logica interna rappresentata da un motivo di origine classica, la cosiddetta *nemesi storica*, in virtù della quale i figli pagano le colpe dei padri.

Nel primo atto della commedia, che in assenza del prologo ne svolge in un certo senso le funzioni (secondo la prassi), rivelandosi la sede nella quale l'autore informa il pubblico degli antefatti attraverso le parole degli attori, c'è una scena, la seconda, che ha come protagonisti il vecchio padre, Senecio, e la serva Brunetta interprete e portavoce del travaglio dell'innamorata, la giovane Egeria (abbandonata gravida⁹⁶ dal suo Giacinto). Al vecchio affranto Della Porta affida il com-

⁹⁴ *Fratelli Simili*, V vii 11.

⁹⁵ *Ivi*, V ix 3.

⁹⁶ Motivo ricorrente nella commedia del '500 (basti pensare alla Drusilla del *Furbo* di C. Castelletti, commedia nella quale compare anche un elemento realistico in relazione

pito di aggiornare il pubblico sui precedenti dell'azione scenica: Giacinto suo figlio, partito alla volta di Palermo per sposare Eufragia, figlia di Argentino, sparisce in mare in seguito al naufragio⁹⁷ della barca («navicola», «cimbola» sulla bocca del pedante):

s'annegò nel Faro, senza salvarsi alcuno⁹⁸.

Senecio è convinto della morte del figlio, ma da Palermo gli è giunta una notizia che suscita perplessità: le nozze sono state celebrate e gli sposi accompagnati dal «maestro» sono in viaggio per Napoli. In questa scena come nella precedente il ruolo strutturale della serva è funzionale allo sfogo del suo interlocutore (Egeria nella prima; Senecio in questa): funge appunto da spalla. A lei Senecio apre la sua «conscienza», convinto com'è di pagare con la perdita del figlio un peccato di gioventù:

Idio ha castigato il mio peccato nel mio figlio, ch'io ho commesso ne' figli altrui⁹⁹

(*nemesi*); la confessione del peccato ha però anche una funzione strutturale specifica, in quanto enuncia appunto la duplicazione della medesima vicenda d'amore, vissuta dal padre, amato amante di Lippomena, abbandonata

gravida, in poter di onoratissimi e crudelissimi parenti¹⁰⁰

per una volontà paterna che lo ha costretto ad altre nozze

Io con questa moglie non feci altri che Giacinto, e poi morissi¹⁰¹

e dal figlio Giacinto a sua volta costretto a subire un condizionamento perfettamente identico: mandato a Palermo da una sposa non desiderata, deve lasciare l'amata Egeria. Il «gran secreto» viene rivelato in questa scena da Brunetta:

quel peccato che fé vostro padre richiamandovi da Rigio in Napoli, darvi moglie, e lasciar quella povera gentildonna pregna, voi n'avete fatto un altro, con aver man-

al parto della fanciulla, la sedia per partorire, della quale Cangenìa mammana si serve per aiutare le sue pazienti.

⁹⁷ Anche il naufragio è un espediente sfruttatissimo in letteratura, occasione ricorrente di scambi di persona nelle commedie del '500 e '600 e non solo italiane; pensiamo a Shakespeare p. es. Sulla bocca di Caio Roderico pedante la descrizione del naufragio è di sapore spiccatamente virgiliano (*Fs* I iv 5-6 e 8-9; Virg., *Aen.* 1, 3; etc.).

⁹⁸ *Fratelli Simili* I ii2.

⁹⁹ *Ivi* 4.

¹⁰⁰ *Ivi* 10.

¹⁰¹ *Ibidem*.

dato quel povero Giacinto a sposar Eufragia in Palermo, e lasciar in Napoli Egeria, la mia padrona, vostra vicina, che aveva spusata di nascosto, gravida e nel medesimo periglio de' suoi parenti¹⁰².

Alla lunga tirata in cui Senecio racconta il suo contrastato amore, ne fa riscontro una uguale, in cui Brunetta rivela l'altrettanto contrastato amore di Giacinto per Egeria. La simmetria strutturale e semantica, che è fin troppo evidente, trova una certa rispondenza nelle scelte lessicali, che sembrano ripetersi non casualmente, ma quasi per far risaltare la somiglianza delle situazioni.

Nello stesso atto primo c'è un'altra versione dei fatti, quella di Caio Roderico pedante, che fa il suo ingresso già nella scena terza, presentato con tutte le credenziali previste nel repertorio tipologico che gli è proprio¹⁰³, ma nella descrizione del naufragio

Al passar del Faro, un verticoso giro di mare assorbe la nostra navicola e noi. Quando viddi annegato il mio Giacinto, *proh dolor! O lacintule mi [...]*¹⁰⁴

ebbi buona fortuna. [...]¹⁰⁵

Ch'el mar mi buttò ne' lidi regiani¹⁰⁶.

E mi portò in casa d'una matrona¹⁰⁷.

[...]

si rivela subito anche nella veste di autore di un «incepto dolo», ovvero «excogitato» alle spalle di Senecio: uno scambio di persona basato sulla perfetta somiglianza dello scomparso Giacinto col figlio della sua ospite in Reggio, Lepido:

né credo che un ritratto fatto dal naturale si rassomigliasse tanto al suo originale, come l'un pareva ritratto dell'altro. Erano tanto simili, come si la natura l'avesse coniatu co'l medesimo conio, che tutto il mondo vi ci sarebbe deluso¹⁰⁸.

Se Della Porta avesse di fatto avuto in programma, come qualcuno aveva annunciato, due commedie intitolate *I Simili*¹⁰⁹ e il *Pedante*¹¹⁰ è molto probabile che questi *Duo Fratelli Simili* ne siano stati l'effetto sintetico, dal momento che i primi due titoli potrebbero rappresentare un'alternativa altrettanto efficace a quello prescelto. Del resto non ci

¹⁰² *Ivi*, 12.

¹⁰³ A questa scena dedicheremo attenzione specifica più avanti.

¹⁰⁴ *Fratelli Simili* I iii 17.

¹⁰⁵ *Ivi*, 19.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ivi*, 21.

¹⁰⁸ *Ivi*, 27.

¹⁰⁹ Così (*I Simili*) il Chioccarelli, estimatore e in un certo senso discepolo del Della Porta, dopo aver enumerato le opere scientifiche, cita *I duo fratelli simili* tra le letterarie «Editae» (*De illustribus scriptoribus regni Neapolitani*, Napoli, 1780, stampa postuma). Cfr. anche R. Sirri, in G.B.D.P., *Teatro*, cit., vol. II, p. 539.

¹¹⁰ Cfr. Barbarito, cit.

sarebbe stato spazio forse per un altro *Pedante*: la stampa unica pervenuta di questa commedia porta una data che fa pensare a un Della Porta particolarmente attento ad esperienze scientifiche e condizionato da disagi di ordine fisico¹¹¹.

I Fratelli Simili sono tra le ultime e meno note commedie dell'aportiana, forse anche tra le meno fortunate, se è vero che la fortuna dell'«opre» è direttamente proporzionale al numero delle stampe e ristampe («quanto più s'odono e si leggono — scrive Della Porta nel prologo dei *Fratelli rivali* — tanto più piacciono e son ristampate [...]») e questa «opra» è testimoniata da una stampa soltanto, quella uscita dall'officina di G.G. Carlino, con dedica a F. Cesi, firmata da S. Scarrano, nel 1614.

Al testo segue l'imprimatur che recando una data anteriore di qualche anno, 1611, lascia supporre che i tempi di composizione siano di tre anni almeno anteriori a questa stampa, se non di più dal momento che, a giudicare dai documenti Lincei riprodotti dal Gabrieli, Della Porta doveva penare un po' prima di ottenere il permesso della censura per la pubblicazione dei mss.; quello dei *Fratelli simili* dunque certamente nel 1611 doveva essere già completato per avere il poter imprimi.

Nel frontespizio Della Porta viene presentato ai lettori come «napoletano linceo» e quindi, dal momento che il suo ingresso ufficiale nell'Accademia Nazionale dei Lincei è databile, grazie al Gabrieli, (1610), tutto fa pensare che la composizione dei *Fratelli simili* non sia anteriore al 1610, termine *a quo*, ma doveva certo essere già completa nel 1611, termine *ad quem*. Comunque viene data alle stampe nel periodo in cui Della Porta più strettamente si lega all'amico Cesi¹¹² e

¹¹¹ Sarà bene ricordare che nel 1609 si spargeva la notizia dell'invenzione del cannocchiale da parte di Galilei. Della Porta, rivendicando la paternità della scoperta, in una lettera al Cesi, nella quale dà prova di conoscerne bene la struttura, si guarda bene dall'inimicarsi Galileo: desiste dalla polemica e gli riconosce il merito del «perfezionamento e [...] uso che ha saputo fare dello strumento» (L. Muraro, *G.B.D.P. mago e scienziato*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 18). Nel 1610 Keplero interviene nella polemica per sostenere che l'invenzione è proprio di Della Porta: è questo anche «il parere ufficiale dell'Accademia dei Lincei». Della Porta, uno dei primi Lincei, viene destinato «alla direzione di un futuro Liceo napoletano, che non nascerà mai» (*ivi*, p. 19); dello stesso anno è la stampa dell'ultima opera scientifica che Della Porta vedrà pubblicata, il *De aeris transmutationibus* (Roma, Zannetti), che tratta di «fenomeni atmosferici». Nel 1611, data dell'imprimatur di *Fs*, Della Porta è tra i fondatori della Accademia degli Oziosi, che nasce a Napoli. Nel 1612 Della Porta decide di scrivere la teoria del telescopio («ignorando quella di Keplero»); torna «agli studi sulla pietra filosofale» e cerca di far pubblicare invano la sua *Taumatologia* (*ibidem*). Tra il 1613 e 1614 «studia il modo di costruire specchi, e anche lenti, di forma parabolica, essendo persuaso che migliorerebbero le prestazioni del cannocchiale». Muore nell'anno successivo (*ibidem*).

¹¹² A Federico Cesi è sicuramente dedicato anche il frontespizio di questa stampa uscita nel 1614 dall'officina del Carlino, il quale negli anni dal 1613 al 1616 «abbandona quasi sempre la marca e adorna i frontespizi con l'arme del regnante viceré [dal 1610 al

alla sua Accademia, con le conseguenze che ne derivano.

Per quanto concerne la stampa, dal nostro esemplare (quello del 1614, reperito alla Bibl. Nazionale di Firenze, su cui abbiamo lavorato per l'edizione critica¹¹³), non si evince alcuna traccia di precedenti edizioni. Tutto fa pensare che all'epoca questa commedia non ebbe molta circolazione e se oggi in Italia abbiamo potuto reperire un solo esemplare, vuol dire che certo ne furono stampati molto pochi. F. Milano è l'unico a citare in una nota¹¹⁴ una edizione napoletana del 1604 che nessun altro registra.

La commedia non è stata ristampata neppure in epoca successiva se non dal nel 1726 dal Muzio (che l'ha inclusa nel II tomo, insieme ai *Fratelli rivali*, alla *Chiappinaria* e alla *Cinzia*). Non compare nel gruppo di commedie curate in epoca più recente da V. Spampinato¹¹⁵.

La stampa dei *Fratelli simili* di cui disponiamo è quindi testimone unico, caratterizzato per di più da una straripante acrisia editoriale, complicata molto probabilmente da una stesura manoscritta già di per se stessa prodotta all'insegna di una trasandatezza imputabile un pò all'età avanzata e alla salute malferma dell'autore (lo documenta il Gabrieli), un pò alla pressione di molteplici interessi che ne distoglievano l'attenzione¹¹⁶. Il testo dunque, di mediocre consistenza artistica, va letto come testimonianza di un momento della vita del suo autore, quasi un 'trattato' che mette in scena la riconferma teorica di

116 don Pedro Fernandez de Castro, III conte di Lemos] o di famiglie illustri o con il monogramma cristiano o con altra figura» (P. Manzi, *La tipografia Napoletana nel '500 - Annali di G.G. Carlino e T. Longo*, Firenze, Olschki, M.CM.LXXV, p. 20). Nel frontespizio dei *Fratelli Simili*, entro una cornice riccamente ornata, al centro della pagina, sormontato da imponente corona principesca, c'è uno stemma araldico al quale si appoggiano due animali rampanti, il leone a destra, il leopardo a sinistra. Non si tratta della marca del tipografo (oltre al Manzi, cit., si veda il recente studio della G. Zappella, *Le marche dei tipografi o degli editori italiani del Cinquecento - Repertorio di figure, simboli, e soggetti e dei relativi motti*, Milano, Editrice bibliografica, 1986, voll. 2), né dell'insegna del regnante viceré, ma di uno scudo inquartato nel quale compaiono lo stemma dei Cesi (un albero di carrubo piantato sopra un monte di sei cime d'argento), nonché quello delle famiglie a Federico Cesi legate per parentela: *Gaetani* (Beatrice Gaetani era la nonna di Federico C.) e *Orsini* (La madre di Federico C. era Olimpia Orsini).

¹¹³ Di prossima pubblicazione nel IV vol. di G.B.D.P., *Teatro*, a c. di R. Sirri, *I DUO / FRATELLI / SIMILI / comedia. / Del S.re Gio: Baiffa della Porta / Napoletano Linceo. / Con privilegio. // Napoli appresso / Gio: Iacomo Carlino 1614*. Vol. in 12° (121 x 67); pp. 128+2 n.n. Registro A B C D E. Da p. 3 a p. 5 la dedica a F. Cesi, firmata da S. Scarano in data 7 aprile 1614. Non c'è prologo. Reca in calce l'imprimatur, datato 8 dicembre 1611.

¹¹⁴ F. Milano, *Le commedie di G.B. Della Porta*, Napoli, Giannini, 1900, p. 29, n. 1.

¹¹⁵ G.B.D.P., *Le commedie*, Bari, Laterza e figli, 1910, voll. 2.

¹¹⁶ Si veda, insieme agli altri, l'intervento di Pier Daniele Napolitani, *La matematica di Della Porta* (letto al Conv. Internaz. di studi su G.B.D.P., Vico Equense, Napoli, Castello Giusso, 29 sett.-3 ott. 1986) per fare un solo esempio. La matematica va di moda; Della Porta se ne interessa ma con mentalità ludica (gioco di prestigio, non scienza); nel 1610 riesce infatti a realizzare — lo dimostra simpaticamente Napolitani — un «gioco di prestigio» appunto, la 'quadratura del cerchio'.

certi atteggiamenti già espressi molto prima (ritorno alle fonti e anti-pedantismo), d'altra parte tradisce una situazione contingente dalla quale Della Porta era condizionato.

Proprio nel 1610 l'editore Zannetti annuncia tra le opere dellaportiane «da stamparsi» una traduzione di Plauto e un trattato sull'arte di comporre commedie; un cenno fatto «a mo' di pubblicità nelle ultime pagine (cioè nelle pagine che i moderni editori dedicano appunto alla pubblicità) del volume *Elementi curvilinei*, pubblicato a Roma [...]»¹¹⁷. Un cenno che a nostro avviso avalla più che mai la supposizione che «si tratti di opere pensate e scritte (se non vissero [...] solo nella intenzione dell'autore, non andando oltre il proponimento) [...] forse a conclusione» della sua attività di commediografo, «come una sorta di consuntivo dottrinale del lavoro compiuto e di professione di poetica»¹¹⁸. «Intenzione» o «atto compiuto», certo questi titoli testimoniano un impegno mentale e critico, nel momento in cui Della Porta si accingeva a produrre, a quanto pare, un testo teatrale di stretta osservanza plautina come i *Fratelli simili*. E forse allo stesso stato d'animo, che abbiamo appena preso in considerazione e che gli suggerirà un trattato di teoria teatrale diverso dagli altri, è da attribuire la combinazione del suddetto recupero plautino con una ripresa della polemica «antipedantesca» attraverso la presenza insistente sulla scena di Caio Roderico Pedante-protagonista.

Tra le commedie di «stretta imitazione plautina» F. Milano, nella sua classificazione del *corpus* teatrale dellaportiano, colloca anche i *Fratelli simili*, insieme alla *Olimpia*, la *Trappolaria* e la *Carbonaria*¹¹⁹, nonché alla *Sorella*¹²⁰ e quindi alla *Chiappinaria*, che a giudicare dalla data delle prime edizioni sembra quella più vicina ai *Simili*, rappresentando un ritorno a Plauto negli anni tra il 1609 (prima stampa della *Chiappinaria*) e il 1614 (prima stampa dei *Fratelli simili*)¹²¹.

«Minor arte — scrive Milano esprimendo un chiaro giudizio di valore¹²² — e poca indipendenza dai modelli latini mostra [...] il D.P. nella *Chiappinaria* (Roma 1609; Napoli, Muzio, 1726) e nei *Fratelli simili* [...], ma aggiunge che in questi ultimi l'imitazione è «più libera

¹¹⁷ R. Sirri, *L'att. teatr. ... cit.*, p. 21; Id., *Sul teatro del Cinquecento*, Napoli, Morano, 1988, pp. 98-99 e p. 109. Cfr. inoltre Chioccarelli, cit., p. 317.

¹¹⁸ R. Sirri, *L'att. teatr. ... cit.*, ivi.

¹¹⁹ Che nella moderna ediz. del *Teatro* dellaportiano a c. di R. Sirri (cit.), che «segue rigorosamente l'ordine cronologico delle prime edizioni, fatta una prima ovvia distinzione tra commedie e tragedie», compaiono nel vol. II - *Le Commedie (Primo Gruppo)*; cfr. in part. le pp. 539-541.

¹²⁰ Nell'ediz. Sirri: vol. III - *Le Commedie (Secondo Gruppo)*, cit.

¹²¹ La *Chiappinaria* e i *Fratelli simili* compaiono entrambe nel vol. IV - *Le Commedie (Terzo Gruppo)*, cit., dell'ediz. Sirri.

¹²² F. Milano, cit., p. 27 e sgg.

di quella della *Chiappinaria dal Miles*», si potrebbero infatti considerare come «una rifioritura dei *Menaechmi*», fonte comune a tanto teatro del Rinascimento italiano: «Primo ad imitarla fu il Bibbiena nella *Calandria*, portandovi una notevole modificazione, la diversità di sesso dei gemelli»¹²³, ragion per cui si ritiene che il modello latino sia arrivato a Shakespeare attraverso la mediazione di questa commedia appunto.

Dei *Menaechmi* troviamo una «imitazione più o meno fedele negli *Errori incogniti* di Pietro Buonfanti, negli *Ingannati* dell'accademico Intronato di Siena, tradotti in Francia da Charles Estienne; negli *Inganni* di Curzio Gonzaga; nella *Prigione d'amore* di Sforza D'Oddo; nei *Simillimi* del Trissino; nei *Lucidi* del Fierenzuola; nella *Moglie del Cecchi*; nell'*Ipocrito* dell'Aretino; nell'*Anconitana* del Ruzante ecc., fino al Goldoni che l'imitò nei *Due gemelli*»¹²⁴.

Questa commedia di Plauto incontrò anche le simpatie di molti commediografi stranieri dei secoli XVI e XVII¹²⁵, Shakespeare lo abbiamo già citato.

«Era naturale aspettarsi dal traduttore di Plauto — insiste quindi Milano, dando per scontato il *Plauto tradotto* dell'aportiano mai trovato¹²⁶ — una commedia che avesse per argomento gli scambi famosi dei gemelli plautini», anche se — aggiungiamo — di gemelli veri e propri non si tratta, perché nel nostro caso Giacinto e Lepido, pur essendo l'uno il ritratto dell'altro come gemelli monoovulari, sono solo fratellastri, nati da due diverse madri e dallo stesso padre, Senecio. Si tratta dunque di un adattamento libero e piuttosto inverosimile, come già abbiamo avuto modo di accennare in questa sede. Alla somiglianza fisica fa riscontro una differenza caratteriale attestata come al solito da un biglietto da visita tipicamente dell'aportiano, il «nome allusivo», metafora del ruolo scenico.

Giacinto, «vero fior giacinto»¹²⁷, è di carattere mite e gentile «di natura cortese e benigno»¹²⁸:

O mi Iacintule, o più caro della gemma, giacinto, zaffiro, smeraldo, diamante, [...]¹²⁹

È una vittima e il Pedante lo ricorda «mitizzandolo»:

Non pianse così Apollo il suo Giacinto, come io piansi il mio: e se Apollo lo com-

¹²³ *Ivi*, p. 27 n. 2.

¹²⁴ *Ibidem*. Ma si veda anche Paratore, in Plauto, *Tutte le commedie*, cit., vol. 3, pp. 10-11.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Milano, cit., p. 29.

¹²⁷ *Fratelli simili*, I iii 14.

¹²⁸ *Ivi*, III v 8.

¹²⁹ *Ivi*, I iv 10.

mutò in fiore e scrisse nelle sue frondi ahi, ahi, così scrisse ne' miei precorsi, dies noctesque gemebondo, ahi, ahi, ahi¹³⁰.

Hÿácintus, i (Ἰάκινθος), era un giovinetto spartano, amato da Apollo, ma da lui pure ucciso per disgrazia, perché Zefiro, rivale di Apollo, per gelosia fece sì che il disco scagliato da lui cadesse sul capo del bel ragazzo. Dal suo sangue, secondo il mito, nacque il *fior del giacinto* su cui si leggevano le lettere AI, AI, come lamenti di Apollo, ovvero la lettera Y, come iniziale del nome di Giacinto. L'allusione al mito è nelle parole che accompagnano il nome («vero fior giacinto» (I iii 14)), ma diventa esplicita in una scena successiva (I iv 10), con una tecnica caratteristica di questo Pedante, che spesso chiarisce il senso delle sue parole molto dopo. Il riferimento mitologico non è isolato in questa scena:

O Parche porche, perché non troncate il stame della mia vita?¹³¹

e comunque ha dei precedenti nel pedante dell'aportiano; anche Protodidascalò nell'*Olimpia* si compiacceva di farne sfoggio:

Lampridio E come desiosa farfalla corre intorno l'amato lume, così vo io ratto a pascermi gli occhi dell'amata luce del mio sole...

Protodidascalò La fiamma ti comburerà l'ali, caderai deplumato ed ustulato come il Dedalide, patronimice loquendo, Icaro figliuolo di Dedalo¹³².

Lepido invece¹³³ è più scanzonato e duro del fratello, contrasto caratteriale sottolineato nella sc. ii dell'atto III dalla serva Brunetta

Tu un altro divenuto sei, che da leale ed onorato, sei divenuto un furfante e disleale.

testimone peraltro della sua violenza fisica oltre che verbale

Al fin parlaste più con le mani che con la lingua¹³⁴.

Il suo comportamento è commentato con compiacimento dal Pedante:

o lepidum et plusquam lepidum caput¹³⁵

¹³⁰ *Ivi*, I iv 7.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Olimpia*, II i 2 (citiamo dall'ed. a c. di R. Sirri, cit.).

¹³³ *Lepido* è un latinismo tipicamente quattrocentesco, come *satellite* e *opulento* (pure presenti nei *Fratelli simili*) etc., voci elencate da B. Migliorini nella sua *Storia della lingua it.* (cit., p. 304), per esemplificare l'enorme contributo che il latineggiare del '400 ha dato al lessico italiano. (Cfr. anche *Fa* III ix 1 e 2, ...).

¹³⁴ *Fratelli simili*, III iii 13. Brunetta si riferisce a quanto è accaduto nella sc. iii del II atto.

¹³⁵ *Ivi*, II vii 3.

e ancor meglio

O quam optime e sommopere finge questo Lepido, [...] egli ha ben *fructo* l'ufficio suo con Senecio in far le prime parti, ed or per exuberantia d'ingenio finge più del commandamento. *Sapis lepide supra aetatem, supra magistrum*¹³⁶.

Lepidus è un termine frequentissimo in Plauto ed ha un che di faceto, spiritoso che sottende la collaborazione perfettamente riuscita col pedante: gli serve a meraviglia (*lepide adiuvat*, Plauto), è colui che sta al gioco (*lepidus*) di controfigura (dal nome al ruolo scenico).

Il motivo principale che produce gli scambi, conveniamo con F. Milano¹³⁷ e A. Mango¹³⁸, è fornito dalla *Cistellaria*; lo si intuisce già dalla presentazione dell'*Argumentum*:

Comprimit adulescens Lemnius Sic(y)oniam.
Is redit in patriam et gnatam generat nuptiis.
Sicyonia aequae parit puellam. Hanc servulus
tollit atque exponit, et ex insidiis aucupat.
Eam sublatam meretrix alii detulit.
Lemno post rediens ducit quam compresserat.
Lemnique natam [de] spondet adulescentulo
amore capto illius proieciciae.
Requirit servos reperit quam proiecerat;
itaque lege et rite civem cognitam
Alcesimarchus, ut erat nactus, possidet¹³⁹.

Le due bimbe plautine diventano in Della Porta due maschi: Giacinto, nato dal matrimonio forzato del padre Senecio con una donna morta poco dopo, e Lepido, figlio partorito da un'amata amante abbandonata gravida ma ritrovata e presa in sposa molto tempo dopo (Lippomena).

La vicenda di Senecio è molto simile a quella del ragazzo di Lemno. Nei *Menaechmi* «un fratello va in cerca dell'altro; nei *Fratelli simili* invece l'uno ignora l'esistenza dell'altro, e solo da un caso, dal solito naufragio, vengono condotti nel medesimo luogo»¹⁴⁰. Mentre

¹³⁶ *Ivi*, IV vi 2.

¹³⁷ Milano, cit., p. 30.

¹³⁸ Mango, cit., p. 265.

¹³⁹ «Coglie la verginità di una giovinetta di Sicione / un ragazzo di Lemno. / Imbarcati di ritorno in patria, vi prende moglie e ne ha una figlia. / Similmente la giovane di Sicione genera una bimba. Uno schiavo, / trattola via di casa, la espone e poi si mette a spiare la sua sorte. / Ecco che una cortigiana la raccoglie e la consegna a una sua collega. / Lasciata Lemno, il giovane viene a sposare la donna un tempo violentata, / legando con una promessa di matrimonio la figlia nata a Lemno / a un giovanotto che invece è innamorato della trovatella, che è / ritrovata, a furia d'indagini, dallo stesso servo che aveva dovuto esporla. / Immessa nei riti civili, essa è regolarmente sposata da Capocoraggio, / amante un tempo di lei e ora suo legittimo marito» (Plauto, *Tutte le commedie*, cit., vol. 2, pp. 221-223).

¹⁴⁰ Milano, cit., p. 30; Mango, *ibidem*: «la differenza essenziale che distingue la commedia portiana da quella di Plauto consiste nella casualità della presenza dei due fratelli nello stesso luogo».

nell'*Amphitruo* lo scambio dei sosia viene presentato nella «forma della parodia mitologica e col rinforzo della perfetta somiglianza fra i servi accanto a quella fra padroni» coi *Menaechmi* si arriva al «prototipo della celebre situazione (di sicuro effetto comico) nascente dagli equivoci provocati dall'assoluta identità fra i due personaggi»¹⁴¹. Nei *Simili* dellaportiani la rielaborazione del tema degli equivoci causati dalla perfetta somiglianza dei due fratelli si innesta sulla reduplicazione non della rassomiglianza fisica dei personaggi, come appunto nell'*Amphitruo* (padroni-servi), ma della tematica amorosa perfettamente identica per due coppie di innamorati, vecchi (Senecio-Lippomena) e giovani (Giacinto-Egeria).

Nei *Menaechmi* alcuni tipi scenici (servo, cuoco, parassita) «in un gioco sempre vigile e sempre gustosamente vario, rappresentano le reazioni più immediate della folla degli altri personaggi rispetto al conturbante elemento fondamentale costituito dai gemelli. Tale gioco si svolge [...] con una puntualità e una simmetria di un rigore esemplare e insieme di una stupefacente ricchezza di effetti, [...]. Tranne i personaggi minori del cuoco e del medico, tutti gli altri [...] entrano in urto, sistematicamente, sia con l'uno sia con l'altro Menecmo»; la perfetta simmetria degli scambi è rispettata anche nei minimi particolari, «si nota il medesimo criterio di sorvegliata corresponsione degli elementi strutturali» anche nelle parti dei personaggi minori, «si da creare una perfetta rispondenza numerica delle scene d'equivoci, dedicate all'uno e all'altro dei protagonisti»¹⁴².

Anche lo sviluppo della *fabula* è calcolato con cura, in modo che l'incontro fra i gemelli, che finisce col dissipare ogni equivoco, «imponendo alla commedia la sua logica soluzione», avvenga solo nell'ultima scena. Questa «perfetta organizzazione della struttura» ha un particolare significato: «rivela da lontano il carattere squisitamente greco attico dell'opera, una di quelle che meno hanno subito i drastici procedimenti scompaginatori di Plauto e quindi può meglio illuminarci sui caratteri originari della commedia attica nuova. [...] Questa commedia — conclude Paratore¹⁴³ — [...] ci appare il frutto saporito e tipico della lucida intelligenza greca». Il carattere squisitamente greco della commedia si evince inoltre dalla «coloritura etica»¹⁴⁴ che sottilmente

¹⁴¹ Paratore, in Plauto, cit., vol. 3, p. 8.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ivi*, p. 9.

¹⁴⁴ La *coloritura etica* traspare anche in qualche luogo dei *Fratelli simili*. Cfr. ad es. la tirata di Argentino, che apre, solo sulla scena, l'atto IV [con un monologo si aprono anche il III (Giacinto) e il V (Lippomena) atto].

Argentino A me par che, mentre si vive, si giochi a *gabbacompegno*, veggendo che non si studia fuor che a gabbar l'un l'altro, arricchirsi dall'altrui impoverire, onorarsi con l'altrui disonore, ed essere fra noi una perpetua guerra ed un affliggersi l'un altro. E pur, con tutto questo, ci piace

s'insinua in ogni commessura dell'azione», infatti nessun particolare «si sottrae a una specie di nascosta spettroscopia a tendenza moralistica»¹⁴⁵. Si intravedono le ombre di Menandro di Epicarmo chiamate da Della Porta sulla scena del suo teatro: la scelta del modello è in perfetta coerenza con la linea teorica che nei *Fratelli simili* si porta avanti dando tanto spazio al Pedante. Anche la struttura della commedia dellaportiana — lo abbiamo accennato — è perfettamente organizzata: fin troppo calcolata e troppo poco verosimile; forse per questo è apprezzata molto meno di altri prodotti teatrali dell'autore. Ma il calcolo, nel momento in cui diventa edonismo linguistico, acquista qualche punto come vedremo più innanzi.

La verifica delle fonti classiche si conclude con l'*Epidicus*, del quale pure val la pena rileggere l'*Argumentum*:

Emit fidicinam filiam credens senex
persuasu servit † atque conductam
iterum pro amica ei subiecit filii.
Dat erili argentum. Eo sororem destinat
inprudens (sic) iuvenis. Compressae ac militis
cognoscit opera sibi senex os sublitum.
Ut ille amicam, haec quarebat filiam.
Sed inventa gnata servolum emittit manu¹⁴⁶.

Quanto simile a questo ribaldo servo plautino è il nostro Caio Roderico pedante che ordisce a scopo di lucro una sostituzione di persona ai danni di un vecchio padre, senza conoscere la vera identità del suo giovane complice, anch'egli come la suonatrice dell'*Epidico*, introdotto in una casa da estraneo per esserne riconosciuto padrone.

Anche il Pedante dellaportiano, come già il servo imbroglione di Plauto, viene affrancato in seguito alla scoperta del sorprendente ed inatteso legame di sangue:

Lippomena Perdonisi a lui ancora, come ministro di farci riconoscere insieme; e in questo fausto giorno non vi sia cosa di dispiacere¹⁴⁷

cotanto il mondo. Or che sarebbe s'ognuno si facesse il fatto suo, s'usasse carità e s'aiutasse l'un l'altro? sarebbe il mondo una spezie di Paradiso. Ma tutto stimo sia così ordinato dalla suprema sapienza del Fattore, acciò partendoci da questa valle di miseria non ci disperiamo [...] (IV i 1-2).

¹⁴⁵ Paratore, in Plauto, cit., vol. 3, p. 10.

¹⁴⁶ «Ecco che un vecchio, messo su dal servo, che gliela fa prendere / per figlia sua, compra una suonatrice di lira. / Il ribaldo gli mette in casa un'altra suonatrice presa a nolo, / dandogli a credere che è l'amica di suo figlio. / Indi consegna la grana al padroncino giovane, / che senza saperlo compra sua sorella. / Una donna da lui un tempo ingravidata e un soldato rivelano al vecchio che è stato fatto fesso. / Stavano cercando questi l'amica, quella la figlia. Trovata la figlia propria il vecchio affranca il servo;» (Plauto, cit., vol. 2, pp. 382-383).

¹⁴⁷ *Fratelli simili*, V vii 5.

e Senecio soggiunge

[...] or n'ho duo figli ricuperati, e la moglie. Voi, lasciate via questo maestro, ch'io gli perdono.

Anche in questa sede la presenza scenica del Pedante non demorde e automaticamente, nel momento in cui sfuma la sua «parte» motoria, si accentua il colorito «pedantesco» della sua essenza: e pare quasi che ad un primo cenno di umiltà («geniculato e prostrato») che si conclude in un'asserzione chiasmica («Ecco, invece di una meritata pena, mi date un premio non meritato») faccia riscontro un autentico rincalzare della vuota boria pedantesca, quasi che «dalla forza del [...]fluente eloquio, ordinato per arte oratoria» potesse scaturire inevitabilmente il merito del perdono¹⁴⁸. Il pedante, perdonato, non scompare dalla scena, ma vi resta fino alla conclusione.

Dall'ultimo atto dell'*Epidico* derivano l'arrivo di Lippomena a Napoli, il suo incontro con l'antico amante Senecio e quindi i particolari relativi al loro riconoscimento¹⁴⁹.

La *contaminatio* e la libera interpretazione delle fonti, dettagliatamente analizzata da F. Milano, poi schematizzata e personalizzata da Mango in un diverso contesto, prevede oltre a quelli plautini anche modelli rinascimentali ben precisi, individuati nella *Calandria* del Bibbiena

Egeria soffre per l'indifferenza del suo creduto amante, come Fulvia nella *Calandria*¹⁵⁰

¹⁴⁸ Egli stesso nella scena precedente aveva ammesso il contrario non senza protestare:

Dunque questo gutture, che ave eructati tanti epigrammi, epitalamii, endecasillabi ed encomii, scaturienti tutti di ciceroniana eloquenza, sarà coarctato da un laqueo, e questo ergastulo, recettacolo di tanta dottrina, sarà esca de corvi (V vi 6)

e ancora

Excellens in arte non debet mori, lege ad bestias (ivi 7).

L'arte versificatoria per il pedante è in un certo senso una 'deviazione' mentale fissa, egli suole farne quasi un'arma di offesa (cfr. *Fs* V x 9: a Br. «Andrò a comporti una invettiva contro, dove userò tutte le idee di Ermogene per infamarti come meriti»; anche nel *Moro* il pedante minaccia di vendicarsi con la penna [III ix 10] oppure di difesa in momenti estremi (come appunto nella sc. vi dell'atto V dei *Fratelli Simili*, oppure per fare solo un altro es. dellaportiano, nella sc. v dell'atto IV (4) della *Fantesca*): il risultato sortito è sempre ridicolo e quindi polemico nei confronti della 'cultura' che egli rappresenta. Si legga anche Bruno, *Cand.* III vii («*contra verbosos*, verbis contendere noli [...]») e Belo, *Ped.* III v. Cfr. inoltre le osservazioni di R. Sirri in G.B.D.P., *Teatro*, cit., vol. III, p. 39; e Campanelli, cit., pp. 45-46.

¹⁴⁹ Cfr. Milano, cit., p. 31 e Mango *ibidem*.

¹⁵⁰ Mango, *ibidem*; ma si veda anche Milano, *ibidem*.

e soprattutto nel *Candelaio* di G. Bruno

Discrete analogie con il *Candelaio* sono oltre che nel linguaggio e nel lessico, anche in talune situazioni: la scena del primo atto tra il pedante e il parassita, con la terza del terzo atto della commedia bruniana; la scena del secondo atto, in cui Brunetta crede di riconoscere Giacinto trovandosi invece a parlare e contrastare con l'incognito fratello, con la quarta del quarto atto e la diciottesima del quinto; la scena del quarto atto, in cui Giacinto discute con l'oste di un debito e di una birbonia di cui ignora tutto perché protagonista ne è stato il fratello, con la sesta del terzo atto del *Candelaio*¹⁵¹.

V. Spampanato poi si sofferma con particolare attenzione ad analizzare, sia pure in un contesto più ampio di somiglianze tra i due autori¹⁵², quelle evidenti tra i pedanti dellaportiani e il Manfurio bruniano, tutte inerenti i connotati ormai ben definiti del tipo in commedia. Riprendiamo in particolare i riferimenti relativi ai *Fratelli simili*.

Caio Roderico pedante ha ereditato dal suo predecessore bruniano, nota Spampanato, espressioni (cfr. *Fs* I iv e *Cand.* I v, III iv, IV xi, III v da cfr. con *Mo* III vi e viii; *Ol* IV ix e *Fa* IV i) di saluto, augurio, giuramento; atteggiamenti dottorali, siano essi enumerazioni di regole grammaticali (come *Fs* I iii che Spampanato cfr. con *Cand.* I v e II xi e v, oltre che con *Spaccio* p. 434 e *Mo* II i e III viii e vi e *Ol* IV ii) o esposizione di precetti retorici, etimologie (come *Fs* II v che Spampanato cfr. con *Mo* III vi e *Ol* III ii) etc. oppure elogi relativi alla propria scienza e al proprio ruolo e alle proprie capacità didattiche (Spampanato confronta *Fs* I ii e II v con *Cand.* I v e i, II vii, III iv e V xxii, con *Mo* II i e III ix e vi, *Ol* II vi, *Fa* IV ii e *Ta* IV vi; e ancora *Fs* II v con *Cand.* proprologo e III v e con *Ol* III ii).

Come Manfurio i pedanti dellaportiani inveiscono contro il «detestabil secolo» (*Fs* V i e *Cand.* I v, III i e v; *Ol* II vi e *Mo* III ix¹⁵³ e contro le donne (*Fs* V ii e *Cand.* I v; *Causa, Principio e Uno* pp. 225, 226 e 263 e *Mo* III ix). La scena citata da Spampanato, la seconda del V atto, che mette a confronto Giacinto e sua madre Lippomena, ricorda a nostro avviso quelle dell'incontro di Lepido con Brunetta e poi con Egeria: *sfacciatezza* di donna e *pazzia* sono gli attributi impu-

¹⁵¹ Mango, *ibidem*.

¹⁵² Spampanato, *Somiglianze...*, cit., pp. 145-167.

¹⁵³ *Ol* II vi 10 («o tempora, o mores, o aurea età, dove sei transacta, ove sei! O Cicerone, che increpavi i tuoi tempi! Siamo in questo esecrando secolo, in questa età ferma a garrir con questo petulante»), e *Mo* III vi 4 («o tempi detestabili!»). Anche nelle *Stravaganze d'amore* di C. Castelletti (prima ed. 1585, cfr. M. Cicala, *C. Castelletti...*, cit., p. 145 e sgg.) leggiamo «o tempora, o mores! O corrotto e abominevole uso de lo secolo corrotto in ch'io mi trovo. [...]». La stessa esclamazione ritroveremo ancora sulla bocca del pedante Alcesimarco, nella *Flaminia* (cit.) del D'Isa: «impudentissimo, o sfacciatissimo. O tempora, o mores. [...]» (V viii). Gli accenni contro il «detestabil secolo» sono topici. Si veda anche R. Sirri, G.B.D.P., *Teatro*, cit., vol. II, p. 23.

tati da Lepido a Brunetta:

[...] non avendomi mai più visto, corri ad abbracciarmi con tanta domestichezza. Che sfacciataggine è la tua? [...]¹⁵⁴

e quindi ad Egeria

Chi vidde mai maggior sfacciatezza di donne?¹⁵⁵

come a Lippomena da Giacinto

Mi meraviglio, donna, di tanta sfacciatezza, che in mezo la strada abbracciate gli uomini che non conoscete; [...]¹⁵⁶

Questi accenni polemici nei confronti del sesso debole del quale il Bruno dà una definizione etimologica

Manfurio [...] è una *muliercula*, quod est per ethimologiam mollis Hercules, opposita iuxta se posita: sexo molle, mobile, fragile ed incostante, al contrario di Ercole [...]¹⁵⁷.

sono da un lato stereotipi tipologici con dei precedenti letterari, si pensi al *Filosofo* dell'Aretino (I v) o al *Ragazzo del Dolce* («meretrices fuge, precetto catoniano», II vi), etc., e non stupiscono in un pedante con tendenze viziose e perciò misogino, che nei *Fratelli simili* si limita per il momento ad esprimere brevi generici giudizi, come

Super omnia, [...] sai che le donne son cicale¹⁵⁸.

¹⁵⁴ *Fratelli simili*, II ii 3.

¹⁵⁵ *Ivi*, III iii 12.

¹⁵⁶ *Ivi*, IV ii 2.

¹⁵⁷ *Candelaio*, I v.

¹⁵⁸ *Fratelli simili*, I vi 4 (ma cfr. anche *Fa* I iii 5 e *Mo* III ix 6: *donne cicale*). Meno generico è il tono del pedante nell'ultima scena dell'atto V:

come ti lasci così *arripere* da lacci meretrici, e nella turpe conversazione delle detestande muliercule (V x 3)

e ancora

queste maledette femine [...] (ivi 7)

O sesso maledetto, che se ne perda il seme (ivi 8).

Questa scena dei *Simili* che prevede lo scontro verbale e fisico del Pedante con la serva Brunetta, ricorda molto una precedente realizzazione dello stesso autore, che nel *Moro* (III viii) aveva proposto al pubblico uno scontro molto simile tra Amusio e la Balia. Il confronto puntuale delle due scene (in particolare *Fs* V x 5-8 e *Mo* III viii 4-5) non risulta infruttuoso: in entrambe il personaggio femminile (rispettivamente Brunetta e la Balia), provocato con epiteti equivoci personalizzati (*puttana*, *Fs*; *Puteana*, *Mo*; etc.) e quindi estesi alla donna

non tanto diversi da quelli di altri personaggi:

Lepido È veramente l'arte del fingere propria delle donne: nasce co 'l nascer loro, e si nodriscono con lor dalle fasce; con quei falsi sospiri e con quelle mentite lacrime cuoprono le lor frodi [...]¹⁵⁹

ma non possiamo del tutto escludere in qualche luogo la volontà del riferimento realistico:

Lepido [...] in questa città [Napoli] son gran ruffiani, puttane e sgherri che fan delle matte burle¹⁶⁰.

I riferimenti realistici alla città di Napoli non sono rari nelle commedie di G.B. Della Porta. Per rendersene conto basta rileggere la bella descrizione naturalistica proposta al pubblico dal vecchio Filastorgo, solo sul palco, nella scena iii del IV atto dell'*Olimpia*:

Oh che magnifica città è questa Napoli! Non è cosa di lasciarsi di vedere. Oh che bei giardini, oh che amenità d'aria, oh che bel mare, oh che spiagge, oh che colline! Parmi che non assomigli se non a se stessa, e che avanzi ogni umana immaginazione. [...] mi vorrei torre un poco di spasso vedendo questi palaggi e ornate chiese. [...]

o le parole con le quali il Pedante apre la quarta scena del II atto della *Tabernaria*

Deo gratias. Già siamo pervenuti all'antica Palepoli e moderna Napoli, uberrimo seminario degli oci e delle delizie. *Salve o terque quaterque bella Napoli!*

reale è pure la *taberna del Cerriglio*; nella *Fantesca* si parla ancora dell'*aria di Napoli*, «così sottile che nasconde gli anni delle persone» (III ix 1); c'è uno *spedale degli Incurabili* (ivi 3) e già si dava un'alternativa

in genere (*Sesso maledetto, Fs; generatio pessima et adultera, Mo;...*), reagisce minacciando la barba (*Si porrò le mani in cotesta tua barbaccia di piattole, Fs; porrei la mani in codesta tua barbaccia, Mo;...*) del Pedante, per poi passare alle vie di fatto (*Ecco dilaniata la mia barba. Heu, heu, perduta la riputazione, Fs; Proh Iuppiter, o mi Deus, heu, heu!, Mo*) (cfr. la nostra nota 178).

Il pedante tipico è un 'diverso', indifferente alle donne, più spesso nemico della «generatio pessima et adultera» (*Mo* III viii 5). Si cfr. *Mo* III ix 3-4-5-6 e 10 e *Ta* V i: esempi rispettivamente di avversione e indifferenza nei confronti del sesso debole. (Cfr. inoltre *Bibbiena, La Calandria*, [I ii]; *P. Aretino, Il Filosofo* [I v] e *La Talanta* [II x: def. filosofica dell'amore]; *L. Dolce, Il Ragazzo*, [II vi, ...]; etc.).

Nel *Pedante del Belo Prudenzi*, innamorandosi, realizza sulla scena un rovesciamento della solita situazione: entra in scena (I iv) pronunciando una citazione virgiliana (*Virg. Bucolicon*, X, 69) che apre pedantesamente il suo discorso sull'amore: *Omnia vincit amor et nos cedamus amori*).

¹⁵⁹ *Fratelli simili*, II iii 7.

¹⁶⁰ *Ivi*, II ii 1.

storica al nome della città: *Palepoli seu Neapoli* (ivi 5: è il Pedante a parlare, come nella *Tabernaria* II iv).

Napoli, città spesso maltrattata per la pessima fama diffusa da certi 'napoletani' (mariuoli), trova in commedia anche degli 'avvocati difensori'. L'elogio e quindi la difesa implicita di Napoli e dei Napoletani è una delle note che il Della Porta ha in comune col solito C. Castelletti. Si leggano le parole di M. Diomede nella scena vii dell'atto V del *Furbo* (1584):

Dice bene il proverbio che un tristo fa male a cento buoni. Vengono da casa del Diavolo mille manigoldi, e dicono che sono di Napoli, e rubano, ed assassinano, e danno infamia a Napolitani, [...] Per tutte le città sono dei tristi. Non vo dir che in Napoli non sieno fra la plebe delli sciaguratelli, che rubano, come avviene in tutte l'altre città [...], ma per quattro scalzi, e vituperosi non deono infamarse cento mila gentil'uomini e persone, che stimano l'onore.

Sicuramente letterario è invece il cenno di Argentino alla polemica tra Napoletani e Siciliani della quale così bene ci informa Croce nel suo saggio sul tipo del Napoletano in commedia¹⁶¹

Argentino Dicono i Napolitani che gli isolani son cattivi, e, peggiori di tutti i Siciliani; ma io provo alle mie spese ch'essi sono peggio de Siciliani [...]¹⁶².

I modelli classici (antichi o rinascimentali), nella combinazione dei quali si individua la firma dell'arte dellaportiana, non sono semplicemente «serbatoi convenzionali a cui Della Porta attinge nella composizione della "favola", trasfigurati nella nozione più estesa e complessa di modello letterario [...] sono repertorio diacronico che nel Della Porta si converte nell'elaborazione personale, a guisa di "giovanile apprendistato" (naturalmente non ci si riferisce all'età cronologica) [...]»¹⁶³; gli accostamenti di «scherzo e fanciullezza» danno — secondo G. Iovane — alla «citazione il valore di gioco», «un margine conquistato alla convenzione, in cui giocare liberamente la propria individualità secondo una scala offerta dal grado di imitazione»¹⁶⁴.

Nel teatro del Cinquecento e in particolare in quello dellaportiano la riuscita dello spettacolo, la teatralità è affidata alla «parola» in modo preponderante: «È la presenza polimorfica della parola ad intrattenere e divertire lo spettatore»¹⁶⁵ e «la funzione comica [...] inerente in maniera essenziale alla elaborazione della frase»¹⁶⁶. Nei *Fra-*

¹⁶¹ B. Croce, «Il tipo del Napoletano nella commedia», in *Saggi sulla Letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1962, pp. 261-270.

¹⁶² *Fratelli simili*, IV iii 1.

¹⁶³ G. Iovane, *Manipolazione linguistica nella commedia di G.B. Della Porta*, in «Critica Letteraria», XI (1983), fasc. II, n° 39, p. 317.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 319.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 320.

telli simili è il linguaggio del Pedante che attira maggiormente l'attenzione; in questo tipo «il fenomeno linguistico diventa fatto d'arte attraverso la caricatura»¹⁶⁷ e Della Porta si diverte a giocare sulle possibilità di manipolazione che la lingua pedantesca gli offre: combina e rimaneggia gustosamente le citazioni da repertorio e si diverte in qualche caso a ripescare refusi quattrocenteschi che concorrono a 'gonfiare' il vocabolario del tipo, già presente in altri testi di sua produzione.

La prima volta che il Pedante calca le scene del teatro dell'aportiano è nell'*Olimpia*, «primo lavoro di genere drammatico del Della Porta. Certo [...] la prima in ordine di pubblicazione (1589)», pur non denunciando «incertezza tecnica o linguistica»¹⁶⁸, commedia che certo l'A. ricorda bene nel momento in cui si appresta alla stesura del suo penultimo lavoro teatrale (a giudicare dalla data delle prime stampe); in Caio Roderico è chiara la memoria del suo predecessore Protodilascalo, un pedante nel quale è più calcata la funzione polemica, per l'exasperata citazione dei classici (molto più che altrove nell'*Olimpia* si ripropongono citazioni e nomi degli *auctores*¹⁶⁹), ma è anche già presente un ruolo strutturale significativo nell'economia dell'intreccio: «nel secondo Atto fa da cardine ad una fitta girandola di mutamenti [...] stando quasi sempre in scena. Il suo ruolo, in questa come nella successiva commedia, la *Fantesca*, non esclude serietà d'impegno [...] l'intervento del personaggio, nel susseguirsi nelle vicende, è determinante: regola infatti comportamenti ed azioni, non limitandosi a commentarli da una posizione di puro contrappunto»¹⁷⁰.

Il «maestro» è già nell'*Olimpia* partecipe dello svolgimento dell'azione scenica, costituendo da parte dell'A. una precisa «manipolazione [...] nel ruolo, rispetto alla tradizione remota e recente, ma soprattutto al cliché dell'improvvisa»¹⁷¹.

«Il pedante tipico, con tutto il suo armamentario verbale e gestuale, al centro del labile gioco allusivo di sortite e rinvii equivoci, ma libero da responsabilità di intreccio è nel *Moro*, dove [...] è chiamato a compensare, con la sua comparsa e col suo inverosimile dizio-

¹⁶⁷ C. Segre, *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1974.

¹⁶⁸ R. Sirri, Introd. al vol. II della collana *Teatro* di G.B.D.P., cit., p. 13.

¹⁶⁹ Terenzio, Marone, l'Ascensiano interprete, Nasone, Cicerone, Hippocrates, Demostene, Iustinianus, Quintiliano sono citati come fonti dal pedante, che tra l'altro fa riferimento anche al mito di Dedalo e Icaro, e cita *Dioniso re*, come suo illustre predecessore: *ludimagistro* una volta *expulso dal suo regno* (V v 6).

(Nota il diverso uso della stessa fonte Virg.: *Bucolicon*, X, 69 in Belo, *Pedante*, I iv [cfr. la nostra nota 158] e in G.B.D.P., *Olimpia* V v 5 [«Il famoso Marone: *Omnia vincit Amor*»]).

¹⁷⁰ R. Sirri, *ivi*, p. 22.

¹⁷¹ *Ibidem*.

nario, momenti di tensione e di deviazione drammatica», evidenza R. Sirri, precisando subito però che l'«alleggerimento di responsabilità drammatica, spostandosi [...] verso la funzione dell'intermezzo, mentre nell'*Olimpia* aveva mantenuto una certa levità di dizione e di gesto insieme con una determinante presenza scenica, e nella *Fantesca*, senza rinunciare a nessuna delle sue prerogative verbali e gestuali, si inseriva nell'intrico della vicenda come personaggio risolutore»¹⁷², non impedisce certo al Della Porta di impiegare «il repertorio comune [...] in funzione del testo, secondo una logica letteraria e teatrale insieme»¹⁷³. Nei *Fratelli simili* riveste un ruolo scenico importante: è lui l'unico testimone oculare del naufragio nel quale si perdono le tracce di Giacinto; è lui ad incontrare casualmente in casa di Lippomena che lo ha soccorso suo figlio Lepido; è lui che imbastisce lo scambio di persona tra Giacinto e Lepido, una volta individuata la perfetta somiglianza tra i due giovani di cui tutti, compreso lui, ignorano la parentela; è sempre lui, maestro e «satellite» prima dell'uno poi dell'altro fratello, a garantire presso Argentino a Palermo circa l'identità del falso Giacinto (= Lepido), che sposa così Eufragia e la sua ricca dote; è lui infine a ricondurre al padre Senecio colui che crede il falso figlio: non è il Pedante però che scioglie l'equivoco, pur essendo lo strumento della risoluzione.

Il tipo del Pedante è presente in cinque su quattordici commedie note di G.B. Della Porta: oltre alle già citate (*Olimpia*, *Fantesca*, *Moro* e *Fratelli simili*) anche nell'ultimo suo prodotto scenico, la *Tabernaria*.

I *Fratelli simili* sono l'unica commedia dell'aportiana nella quale questo personaggio compare con insistenza fin dal primo atto¹⁷⁴, proprio come nel *Pedante* di F. Belo¹⁷⁵; quantitativamente il numero di

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ In sedici scene: due nel I (iii e iv), tre nel II (v-vi-vii), una nel III (iv), conque nel IV atto (vi-vii-viii-ix e x) e nel V (iv-v-vi-vii-x). Nell'*O!* Protodilascalo entra solo in 10 sc. dal II al V atto; nella *Fa* Narticoforo compare in 14 sc. dal III al V atto; Amusio nel *Mo* è solo in 5 sc. dal II al III atto; nella *Ta* in 17 sc. ma sempre dal II al V atto.

¹⁷⁵ Nel *Pedante* Prudenziario compare in 11 scene dal I al V atto; nei primi due atti è in scena 1 volta sola e sempre in coppia col servo Malfatto (I iv e II v); 2 volte nel III (ii e ix: alla coppia di base, *Prud.-Malf.*, si aggiungono altri interlocutori) e nel IV (ii: *Prud.-Malf.*; iv, *Prud.-Malf.* + altri interloc.); nel V atto Prudenziario compare in 5 scene (i, iii, v, vii, viii) in coppia col solito Malfatto + altri interloc., fatta eccezione della sc. iii (*Prudenziario-Repetitore*).

Anche nel *Marescalco* dell'Aretino (cittiamo dalle ed. a c. di G. Petrocchi, *Teatro*, in tutte le opere di P. Aretino, Verona, Mondadori, 1971) il Pedante compare dal I al V atto, in 13 scene [3 nel I e 4 nel V; 2 negli altri; in 2 sc. è solo (III x e V xii); in 6 è in coppia (col Ragazzo: I xi, II ii; col Marescalco: I ix, II xi; o col Paggio: II xi); nelle altre 5 sc. è circondato da più interloc.]. Così nel *Filosofo* (ivi), Plataristotele, che filosofeggia sputando sentenze, ma dando poco importanza al latino, è sulla scena in tutti gli atti, per un totale di 15 scene (2 monologhi: III xiii e V v; in 8 sc. è in coppia: I v (contro le donne), II v, III i e xii, IV i e x, V iv e vi; nelle altre 5 con più interloc.: III ii (contro le donne), IV vi, vii e ix e V viii).

Arriviamo così al *Candelaio* del Bruno, nel quale Manfurio pedante calca le scene 12

scene in cui agisce è superato solo dalla *Tabernaria* e di pochissimo (una scena), ma la qualità della sua «parte» è deducibile da un altro elemento.

È certo che le scene nelle quali un personaggio compare solo o al massimo con un altro interlocutore, sono più rilevanti nella definizione del suo ruolo scenico (primario o marginale/protagonista o comparsa) di quelle in cui è solo uno fra i tanti personaggi che affollano la scena. In questo senso possiamo valutare la diversa portata delle comparizioni dei pedanti dellaportiani, tenendo presente che *qualità* e *quantità* che abbiamo strettamente enunciate sono proporzionali anche al numero di battute del personaggio (se il pedante, ad esempio, pronuncia una, due o tre battute, su trenta o quaranta che possono comporre una scena la sua parte è quella di comparsa).

Confrontiamo dunque alla luce di queste osservazioni i *Fratelli simili* con la *Tabernaria*. Anche se in quest'ultima commedia dellaportiana il Pedante entra in diciassette scene e nei *Fratelli simili* in sedici, la presenza del tipo in sedici scene su diciassette della *Tabernaria* è una delle tante in una folla di interlocutori, infatti solo nella ix scena del III atto lo troviamo in coppia con un altro interlocutore, mentre nelle rimanenti le sue battute si alternano a quelle di altri in un coro a più voci, da un minimo di tre (III viii, IV ix e V i) ad un massimo di sei (V vi), passando attraverso delle concentrazioni medie di quattro (III x; IV iv-vi-vii-x; V ii-v) o cinque (II iv; III vii; IV viii; V iii-v) elementi.

Nei *Fratelli simili* il Pedante, presente fisicamente in tutti gli atti, riveste un ruolo che anche dalla semplice indagine statistica non risulta affatto marginale: sedici scene su quaranta che compongono la commedia affidano al pedante una parte; negli atti I, IV e V il 50% delle scene dà spazio a questo tipo. Inoltre in ben sette scene su sedici (I iii-iv; II vi-vii; IV ix-x; V vi) Caio Roderico si confronta con un solo interlocutore (*coppia*) e anche nelle altre nove i personaggi non sono mai più di quattro in tutto (quattro in II vii e V v soltanto; tre in II v-vi; III iv; IV viii; V iv-vii e x).

Indiscussa dunque la rilevanza che a Caio Roderico deriva da una semplice riflessione numerica alla quale come abbiamo già accennato corrisponde senz'altro una considerazione qualitativa altrettanto rilevante che vede impegnato il tipo, aldilà ma non escludendo il *cliché* che gli è proprio, nella responsabilità dell'intreccio. Sostegno primario allo svolgersi dell'azione, questo pedante al contrario degli altri suoi colleghi noti tende a smorzare un po' i toni che gli sono propri, limitando ad esempio moltissimo le lezioni grammaticali; l'elargizione della regola, il riferimento mitologico, l'uso della citazione, tutto il

volte, se ne informa il pubblico già con l'*Argumento ed ordine della comedia (Manfurio)*; cfr. Borsellino, cit., pp. 303-304), dal I al V atto. (In 2 scene compare solo: IV xi e xv; in altre 2 in coppia: III xi e V xxxvi; nelle rimanenti compare assieme ad altre due o più persone: I v, II i, III vi, vii, xii e xiii, IV xvi e V xxv).

bagaglio verbale e gestuale ormai connaturati al tipo costituiscono una cifra ineludibile del pedante dellaportiano, ma appaiono in questo testo ridimensionati dal suo doppio ruolo.

Per spiegarci in termini concreti ricorriamo ad un esempio, analizzando la terza scena del primo atto, la prima nella quale questo Pedante fa il suo ingresso. Nella didascalia viene presentato col suo nome e prenome, Caio Roderico, e già questo conferisce fin dall'inizio una nota personale che lo contraddistingue da altri Pedanti (in qualche testo teatrale dell'epoca il tipo non ha nome: è semplicemente un *Pedante* o un *Repetitore*).

L'*arcipedante de pedanti* si presenta al pubblico in coppia col parassito *Polifago*: l'abbinamento ci sembra introdotto con evidente scopo demistificatorio, dando luogo ad una serie nota di *quiproquo* e contrappunti comici che svuotano di qualsiasi connotazione positiva la «scienza» del Pedante, segnalato negativamente dalla natura stessa:

Torto di naso, di occhio, di collo, di gambe e di corpo [...] ti ha segnalato la natura che ognuno si guardi di te. [...] ¹⁷⁶

Il concetto verrà ribadito anche in seguito; basta ricordare le parole di Brunetta, nella decima scena dell'atto quinto:

Chi è questo gobbo, che sta tanto gobbo che par che porti il mondo sopra le spalle? Sta mercato in fronte come cavallo di razza ¹⁷⁷;

¹⁷⁶ *Fratelli simili* I iii 7. Nel *Moro* (III ix 8) un'altra descrizione fisica del Pedante efficacissima:

Balia [...] che uomo giallo, che par sedarcato, tignoso, con un *naso* a timon di nave, *gobbo*, guercio, che la barretta ha un cerchio di succidume intorno che par avorio, la veste così unta e bisunta, che, posta sotto il torchio, se ne caverebbe tanta lordura che condirebbe per cento tinelli, e con la brutta sua vista spaventerebbe coloro che avessero la quartana.

Il pedante della *Fantesca*, che non è un miserabile come gli altri suoi colleghi, ma un benestante «uomo onorato», dal punto di vista verbale e grammaticale è fedele alla tipologia prevista:

accioché sappiate chi sia io, io son quello che ho commentato il *Bellum grammaticale*, la *Priapeia* di Virgilio; ridotte in compendio le *Regole* di Mancinello e del Valle [...] (*Fa* III ix 7)

del suo aspetto fisico si dice poco:

Essandro Alla puzza de' piedi conosco che sei pedante (III xi 2)

e ancora

Essandro Alla loquela e all'abito mi pari un pedante (ivi 3);

a Narticoforo, «maestro di scola» (IV iii 1) «con publico stipendio» (ivi, 4) non possono comunque mancare la *barba* («questa tua barba bianca», IV ii 3) e lo *staffile* (*verbere*, *justiga*, *baculo magistrale*, IV v 3; *baculo magistrale*, IV vii 5).

¹⁷⁷ *Fratelli simili*, V x 5. Cfr. *Mo* III ix 8 (*gobbo*).

e ancora

pedantaccio [...] brutto cane, si porrò le mani in cotesta tua barbaccia di piattole, ti strassinàro per questa strada com'un asino che sei¹⁷⁸.

Sfoggiata la sua dottrina, il «torto» aspetto fisico e le sue tendenze viziose¹⁷⁹, la sua dotta lingua (che preleva il latino direttamente dai

¹⁷⁸ *Fratelli simili*, V x 6-7. Di *barba* e di *piattole* era ben fornito anche Amusio:

(Ragazzo) Chi è costui che porta così gran barba? Certo sarà qualche negromante, alchimista o pedante, o barbagniani, o misser di Barbanzia (III vi 1)

e ancora

Ragazzo Nel tuo paese non si devono trovar rasoi, poiché porti così gran barba. Oh che bosco folto di cimici, di pidocchi, di piattole ed altri animaletti! [...] (*ivi*, 2).

La *barba*, (come il *naso* e la *toga*) per il pedante, nella sua fisionomia, ha un valore simbolico; Della Porta lo suggerisce al pubblico attraverso le parole di Amusio alla Balia:

Non vedi la *barba di Demostene*, [...] ed il *naso aquilino di Salustio*? (*Mo* III vii 2).

Nel contrappunto comico i *nasi* diventano *torti*, nonché *critici* (doppio senso polemico) e la *barba barbaccia* (l'unica *barba bianca* resta quella di Narticoforo, pedante «confezionato diversamente» nella *Fantesca*). La *barba* è comunque un segno di riconoscimento inequivocabile; leggiamo in proposito un passo gustoso dai *Fratelli simili*. A parlare è il parassito Polifago, *imbriago*:

[...] credevo star nell'inferno; e quel vecchiccio con sì gran *barba* deve esser Caronte, [...] (*Fs* V v 1)

e ancora

Per non entrar in barca, darò di mano a quella *barba*, e ne pelarò quanto posso. (*ivi*, 2)

e infine

Oh oh, questo è il pedante, bug bugiardo, che mi lasciò pegno all'osteria. (*ibidem*).

Si legga anche la nostra nota 158.

L'analogia *Pedante-Caronte* deve essere piaciuta al Della Porta, che in questo stesso testo si è divertito a mettere sulla bocca del pedante due alternative linguistiche alla parola *nave*: *navicola* (*Fs* I iii 17) e soprattutto *cimbola* (*Fs*, I iv 6). Nel *Vocabulista* di L. Pulci (che «ci permette di valutare la conoscenza che aveva dei latinismi una persona di cultura mezzana e di curiosità grande...», cfr. Migliorini, *Storia...*, cit., p. 303, n. 2) leggiamo: «*cimba* = la nave di Caronte con che passa l'anime; Morg. XXVI 90 *E se Caron nella sua cimba canta* è l'esempio più antico citato dalla Crusca».

¹⁷⁹ Anche nei *Fratelli simili*, come nell'*Olimpia*, Della Porta ha operato una regolamentazione di quelle allusioni alla tendenza viziosa dei pedanti, che come l'«abuso del grammaticale» costituivano — dice R. Sirri (*Teatro*, cit., vol. II, pp. 22-23) — «il sale delle apparizioni sceniche di questo personaggio», ed erano molto attese dalla platea. Nell'*Olimpia* «l'allusione è cacciata in un angolo di scena del tutto indeterminante (IV viii) [...] dove si consuma in due battute [...] e in un anfratto di dialogo (II vi) dove vive in un breve baluginio di equivoco verbale [...]» (Sirri, *ibidem*). Nell'impercettibile spazio dell'equivoco verbale è relegata la stessa allusione anche nei *Fratelli simili*, un *quiproquo* nel quale incorre nella medesima scena il parassito Polifago: «*Ped.* [...] *Dic sodes. / Polif.* Quel *sodomes* mai mi piace» (*Fs* I iii 10) e più avanti: «*Ped.* [...] *curriculo* [...] / *Polif.* Dove gli corresti? / *Ped.* *Corri-*

classici oppure lo imita, nel tema o nella desinenza, se non semplicemente nella disposizione sintattica delle parole) il pedante Caio Roderico ha soddisfatto pienamente le attese previste dalla tipologia comica che gli compete e può quindi permettersi di andare oltre, presentandosi al pubblico anche in un'altra connotazione, che lo rende parte attiva per lo sviluppo della stessa azione scenica.

Il dialogo *pedante-parasito*

Aedepol, mehercle, il mio amato e da ben Polifago [...] ¹⁸⁰

è pur sempre condotto all'insegna di una polemica antipedantesca latente, non perdendo occasione di evidenziare l'ormai scontato binomio *grammatica-gramuffa*, sul filo di un raffinatissimo linguaggio pedantesco, che chiama in causa miti («Giacinto vero fior [...], ...), temi (naufragio, ...), nomi (*Catone*, *Dioscoride*¹⁸¹, ...), parole, frasi o citazioni di origine classica

curriculo [...] *cursim*¹⁸²

culo è un avverbio, cioè *cursim*, corse subitamente! *Pol.* Pensava che gli corressi dietro perché egli fosse fuggito nel vederti» (*ivi*, 22-23). Forse una velatissima sfumatura allusiva si può cogliere anche nel *quiproquo*: *xenodochio* (*Ped.*) / *finocchio* (*oste*) della sc. II v 1. Allusioni che come al solito trovano riscontro in dichiarazioni misogine di cui abbiamo un esempio nella già cit. sc. x dell'Atto V: «*O sesso maledetto*, che se ne perda il seme. *O Scelus indignum!* O cerbero trifuca, apri le tue tre fauci ed ingurgita costei. *Iuppiter, fer opem, serva me, obsecro!* [...]». Nella *Fantesca* invece il Pedante subisce una deviazione dalla norma nel modo di presentarsi («benestante, ridicolo nel parlare, ma non balordo né miserabile», Sirri, *ivi*), perché «non ha nulla del «tenerulo» e del viscido che hanno gli altri quando vedono un ragazzo» (*ivi*); possiede una «serietà che il ruolo di padre del «promesso» gli impone» (*ivi*). Nella *Tabernaria*, poi, padre della «promessa», ma solo per adozione, il Pedante dichiara esplicitamente: «Io non ebbi mai moglie, che ho amato le donne d'un amor socratico e platonico» (V i). Per Amusio pedante nel *Moro* si legga la scena ix dell'atto V che è efficacissima e illuminante (*Governatore - Balia - Amusio*).

¹⁸⁰ *Fratelli simili*, I iii 12. La *captatio benevolentiae* è uno degli espedienti dell'arte oratoria maggiormente sfruttati dal Pedante e Della Porta lo sa bene: si legga in particolare *Mo* III 2; ii; ma anche *Ol* V v 2.

¹⁸¹ «Se vuoi saper che significhi Senecio, leggi Dioscoride nel libro de Semplici» (I iii 13). *Pedanius Dioscorides*, medico greco di Cilicia, visse sotto il governo di Nerone poco prima di Plinio. «Di lui abbiamo cinque libri *περι ὕλης λατρικῆς*, che per lungo tempo vennero tenuti come l'opera principale in materia medica. Gli *Alexipharmaca* e i *Theriaca*, spesso aggiunti come sesto e settimo libro, sono forse di un giovine Discoride di Alessandria; anche lo scritto «intorno ai rimedi facili, *semplici* [a questo si riferisce Caio Roderico], e composti» (*περι εὐπορίστων ἀπλῶν τε καὶ συνδέτων φαρμάκων*) non è originale. La migliore edizione è quella di Sprengel (1829) in due volumi» (F. Lübker, *Lessico ragionato dell'antichità classica*, trad. italiana di C.A. Murero, pubbl. da Forzani e C., Roma, 1898, condotta sulla stessa ed. tedesca, Ristampa Anastatica con una premessa di Scevola Mariotti, Bologna, Zanichelli 1989, p. 379).

¹⁸² *Fratelli simili*, I iii 23. Cfr. in Bruno (*Cand.* II i) il diverso uso della stessa forma «*in toto vitae curriculo*» = in tutto il corso della vita (*curriculo* = corso e non *cursim* = «Corse subitamente»; sostantivo e non «avverbio», come sostiene Caio Roderico). *Curriculo* (= di corsa) è anche nella *Tabernaria* (IV ix).

oppure

Quae tam dira cupido, quae te dementia cepit?
[...] *Dic sodes.*¹⁸³

e ancora

*Dii, deaeque, omnes te perdant!*¹⁸⁴

e quel

*Quid cesso pulsare ostium?*¹⁸⁵

che conclude la scena riprendendo un notissimo *topos*. Caio Roderico da buon «ginnasiarca», conia regole grammaticali

Nomina desinentia in -ano significano dolcedine: come melagrano, marzapano e similia; così quella in *-otta* nausea stomacale: come botta, corrotta.¹⁸⁶

e fornisce spiegazioni etimologiche

Non absque ratione ti fu posto nome Polifago, *quasi obliguritor ciborum et ingluvies vinorum.*¹⁸⁷

facendo uso all'occasione anche del sillogismo:

Ogni bello è per sé delectabile, ognuno corre al desiderio; dunque non disconviene ch'io corra al bello: nota argomento dritto in *baraliton*¹⁸⁸.

¹⁸³ *Fratelli Simili*, I iii 10. Cfr. *Mo* III ix 9 («*quae te dementia cepit?*») e *Fa* IV iv 3 («*dic sodes*, dite di grazia»).

¹⁸⁴ *Fratelli simili*, I iii 8. Nella *Fa* (III ix 1) leggiamo: «*dii deaeque omnes te sospitent et salvum faciant*, ben trovato [...]» che è l'augurio opposto. Cfr. pure «*di te perduint!*» (cong. pres. arc., = che tu sia maledetto), Plauto e Cic. *Deiot.* 21 e Apuleio, fonti latine; nonché Bruno, *Cand.* III xiii («*O Superi, o Coelicoli, Dique, Deaeque omnes!*»). L'esclamazione di questo tipo è abitudine pedantesca diffusa registrabile in molte variazioni.

¹⁸⁵ *Fratelli simili*, I iii 37.

Nei discorsi dei pedanti dellaportiani abbiamo registrato le varianti *porta* / *ostio* / *uscio* / *valve* / *ianua* / *ianuae* / *gianue*. Nella *Fa*: *ostio* (III vii 6) e *porta* (ivi), *ostio* (IV i 1). Nel *Mo*: *ostio* («*o*» *sine aspiratione*) (I i 3). Nell'*Olimpia* poi (IV vii 3-4-5) c'è tutto un discorso sulla differenza tra *hostio* e *ostio* «*hostia*, con "h", aspirazione», da non confondere con «*ostio*», *sine aspiratione*», che vuol dire «le "valve" le "gianue"». Anche nella *Tabernaria* ricorre lo stesso *topos* realizzato con la *variatio*: *porte* / *ianue* / *valve* (III vii; IV vii).

Nella stampa, prodotta dal Carlino nel 1614, dei *Fratelli simili* si legge *hostrium* (I iii 37), ma i cfr. testuali ci hanno autorizzato, nella nostra ediz. (in *Teatro*, cit., vol. IV), al recupero della fonte latina, imputando l'aspirazione ad acrisia editoriale. La fonte latina è Plauto (*pulsare ostium*).

Nel *Pedante* di Belo abbiamo registrato invece *hostio* (V i, v, viii).

¹⁸⁶ *Fratelli simili*, I iii 26-27.

¹⁸⁷ *Ivi*, 6.

¹⁸⁸ *Ivi*, 24. *Baralipton* è termine di mera erudizione scolastica, usato nella locuzione «sillogismo in baralipton» (Tommaseo-Bellini), «il quinto modo della prima figura nel sillo-

Ma, ferma restando la sua abitudine a parlare «per punti di luna», in questo dialogo Caio Roderico offre alla platea una colorita versione dei fatti, quella che, con la medesima tecnica del *flash-back* narrativo, già sfruttata nelle scene precedenti da Senecio e Brunetta per la ricostruzione delle varie tessere dell'antefatto, propina a Polifago. La segretezza con cui gli svela il *negotio* ricorda la scena terza dell'atto III del *Candelaio*:

Scaramurè Voi, Ascanio, siate secreto; non fate che altra persona sappia questi negocii.

di *secreto* e di *negotio* parla anche il pedante dellaportiano:

Pedante [...] era nell'animo mio [...] farti capace de tutti i miei segreti.

[...]

Pedante Perché, essendo tu ignaro del mio secreto [...] aresti potuto perturbarmi il negotio?¹⁸⁹

Non a caso abbiamo detto 'colorita', data la densità realistica di questa scena ricca di particolari non nuovi al Della Porta:

Polifago [...] noi stavamo in Riggio, in casa di Lippomena, mangiando sempre vitelle di latte, capretti grassi, porchette lattanti, ricotte e giuncate fresche, bevendo bene, alzando i fianchi a crepanza, dormendo tutto il giorno. Per non so che ti entrò in testa di voler venire in Napoli, stracian-doci per i viaggi, per l'osterie fallite, morendo di fame e di sonno.¹⁹⁰

al rabbioso rimpianto di Polifago per i perduti privilegi fa da contrappunto l'astuta *captatio benevolentiae* del Pedante

Aedepol, mehercle, il mio amato e da ben Polifago [...]!¹⁹¹

che sfocia in una richiesta di complicità nel *negotio*

[...] *goderem* mentre siam vivi e, dopo la morte di Senecio lussuriaremo di così ampia facultade, e noi, come consci di tanto lenocinio, saremo consorti d'ogni bene. Hai ben capito l'invento?¹⁹²

gismo degli scolastici; fine sec. XVII, sillogismo, v. inventata a scopo mnemonico nel latino scolastico, *baralipton*» (D.E.I.).

¹⁸⁹ *Fratelli simili*, I iii 12-13.

¹⁹⁰ *Ivi*, 11. Le descrizioni realistiche relative all'ingordigia e all'ebbrezza dei 'parassiti', in questo come negli altri testi teatrali dellaportiani, sono sempre particolareggiate e ben riuscite dal punto di vista teatrale, fanno scena (cfr. anche *Fs* I iii 31, II i, vii e soprattutto III viii e quindi V v) se non altro per le scelte lessicali gustose, pur se provenienti da fonti individuabili, ma rimaneggiate astutamente come in un caleidoscopio (*ingluvies*, *gurgite*, *malluvii*, etc.) e riproposte dall'a. stesso in più luoghi.

¹⁹¹ *Ivi*, 12. Si veda la nostra nota 180.

¹⁹² *Ivi*, 33.

Una scena chiave, dunque, densissima come abbiamo visto dal punto di vista linguistico, ma soprattutto interessante per la definizione del ruolo di Caio Roderico nel contesto scenico: un pedante a tutti gli effetti, che non rinuncia ai connotati ormai stereotipati e fissati da una nota tradizione pedantesca, che fa capo all'Aretino e al Belo, esplose in tutta la sua forza nel nolano G. Bruno, ma anche in Della Porta ha avuto una sua storia abbastanza articolata. Nei *Simili* il pedante dell'aportiano non è più come Amusio soltanto una 'comparsa' con funzioni polemiche (antipedantismo), perché pur senza rinnegare il suo ruolo di *maestro-precettore*

*Ipsissimus sum. Salve, here iterum atque iterum salve; [...]*¹⁹³

si concede uno spazio scenico notevole e significativo, preannunciato in parte nell'*Olimpia*, maggiormente che nella *Fantesca*, ma certo in questo testo diversamente consistente.

La coppia *Pedante-parasito* troverà riscontro anche nella *Tabernaria* (III ix) e sarà altrettanto efficace dal punto di vista teatrale, come scontro tra due diverse grammatiche, *sobrietate* ed *affamazione*.

La lettura della *Tabernaria* rivela subito una consistente parentela coi *Fratelli simili*, nel senso che spesso riprende o chiarisce ampliandoli elementi semantici o lessicali. Questo tipo di procedimento che è riscontrabile già all'interno dei *Simili*, nel passaggio da una scena all'altra, è curiosamente ipotizzabile anche nel passaggio dall'una all'altra delle due commedie.

Tentiamo prima una verifica esemplificativa all'interno dei *Fratelli Simili*, proponendo l'analisi di un'altra scena cardine, se così ci è consentito definirla, la settima del IV atto, che mette a confronto il Pedante e Lepido e segue a ruota quella nella quale Caio Roderico, incontratosi con Giacinto (IV vi) che crede Lepido, passa dal compiacimento per l'ottima finzione (*ivi*) alla perplessità («Io stimo che, [...] sii mente capto.», *ivi* 3), dalla meraviglia al dubbio di essere giocato dal suo complice («desii o cerchi irridermi», *ivi* 4; o ancor peggio «vuol pagar tanto beneficio con ingratitudine», *ivi* 5):

io *arbitror* che, per sciorti dell'obbligo che mi devi, arai inventata qualche tergiversatione con dir che sei Giacinto, e pagarmi d'ingratitudine (*ivi* 8).

La sua preoccupazione crescente di essere estromesso dagli interessi economici (*ereditate*) gli appanna la mente: non si rende conto che Giacinto sta per scoprire la sua furfanteria

Giacinto [...] qua sotto si cova qualche furfanteria. (*ivi* 8)

¹⁹³ *Ivi*, I iv 1. Cfr. anche *Fa* IV i 8, ma soprattutto *Ta* III x.

quando se ne accorge è troppo tardi

conficior telis vulnera facta meis (*ivi* 10)

non sa che fare

quid faciam nescio (*ibidem*)

temporeggia

Ah, ah, ah, il mio Giacinto! Ho voluto *animi causa*, congratularmi teco! Andiamo [...] (*ibidem*)

ma comincia a presentire il fallimento: il suo

Terque quaterque beato

per l'«inventato dolo» (*ivi* 11) diventa con abile gioco linguistico un

terque quaterque millisque infelice (*ibidem*)

manipolazioni entrambe della fonte Virgiliana (*Aen.* I 94: *o terque quaterque beati*, già sfruttata dal Belo in modo analogo¹⁹⁴).

Nella scena seguente, la settima, troviamo la spiegazione della frase cardine già pronunciata prima in latino;

conficior telis vulnera facta meis

diventa

Le saette ch'abbiam drizzate contro altri, son rivolte contro noi stessi (IV vii 6).

Sulla scena il Pedante, dopo essersi tradito col vero Giacinto, si sfoga con Lepido. Sentendosi scoperto è fuori di sé

Son tanto *procul a memet ipso, ut ubi sim nescio* (IV vii 2)

e vorrebbe sparire

vorrei esserne *longius* mille miglia (*ivi* 2).

¹⁹⁴ «Oh *terque quaterque infelice* Prudenzi» (Belo, *Ped.*, I iv). Manipolazione e sfruttamento già presenti nell'*Olimpia* (II i 1: *terque quaterque beatus*), nel *Moro* (III viii 1: *terque quaterque beatus et felix, heu, nimium felix*) e riproposti anche dall'ultimo pedante dell'aportiano che conosciamo, Tito Melio Strozzi (*Salve terque o quaterque bella Napoli!* (II iv)).

Cfr. anche *Fs* I iii 18 (*terque quaterque mi buttai*).

comincia a riparlare in latino, quasi come per esprimere la sua volontà di fuga dalla realtà; una interpretazione che trova conferma nelle dichiarazioni che concludono la scena

O quanto era meglio starmi nel mio domicilio con un Cantalio alle mani, attendendo alle mie lucubrazioni. *O voluptas malorum omnium esca!* [...] (ivi 14).

Il maestro sembra quasi rifiutare il ruolo di rimestatore che l'avidità lo ha convinto ad interpretare, però d'altra parte dichiara senza mezzi termini la vacuità della sua scienza, evidenziando la differenza tra il dire e il fare, il «consigliare» e il «patire»:

Lepido Dove sono i tuoi esempii platonici, i detti socratici, i precetti catoniani per comporre le perturbazioni dell'animo?

Pedante Altro è il consigliare, altro il patire: agevolmente ogniun consiglia, malagevolmente si ricevono gli altrui consigli. Ai presenti pericoli ci bisognano presenti rimedii, e non ragioni catoniani. Il cuor mi batte nel petto come un martello vulcanico (ivi 4-5).

Altro è la teoria, altro è la prassi, ritorna in scena il concetto già espresso nei prologhi programmatici.

Dopo la parentesi antipedantesca continua l'azione scenica

Le saette [...] son rivolte contro noi stessi (ivi 6)

è ancora il punto della questione: il Pedante è vittima del suo stesso inganno, perché egli stesso ha «propalato» a Giacinto il suo «solerte excogitato»; sembra che non riesca a pensare al altro che alla fuga, da buon pedante

prepariamo le gambe a *sfrattar la campagna* (ivi 9)

[...]

Fuggiam prima, poi pensiamo. *Ego* son destiuo di giudizio, *formidine poenae* (ivi 11)

ma un barlume interviene ad infrangere la nebbia (paura) che gli aveva offuscato la mente

ho pensato obviare al primo incontro (ivi 13)

Nella scena nona dello stesso atto il Pedante, ritrovata la sua fermezza, ragiona freddamente e programma ogni cosa come un regista; si rivolge a Lepido in questi termini:

Or vanne, togli un pileo e un pallio simile al suo, e comparisci qua dinanzi a Senecio. Fingerai ben la tua parte, come si recitassi una comedia. Io vi sarò presente e farò le seconde parti (ivi 6).

Ormai certo non pensa più a «sfrattar la campagna».

Questo «sfrattar la campagna» è solo una delle tante riprese, nonché amplificazioni o «variazioni sul tema», che Della Porta, non sappiamo quanto consapevolmente, ha rifiuto anche nella *Tabernaria*. *Sfrattacampagna* viene definito Capitan Pantaleone da Gerasto nella *Fantesca* (IV i 1: «sfrattacampagna, perché spesso fuggi»), ma il richiamo tra i *Simili* e la *Tabernaria* è più evidente:

Pedante [...] *prepariam le gambe a sfrattar la campagna* (Fs IV viii)

e quindi

Lardone [...] *apparecchierò le scuse e le gambe per sfrattar la campagna* (Ta III x).

A sostegno della nostra ipotesi, che scaturisce dalla lettura comparata dei due testi (il secondo certo più riuscito del primo, dal punto di vista teatrale), possiamo provare a proporre anche qualche altro esempio.

Nella *Tabernaria*, che segue a ruota i *Fratelli Simili* e conclude l'attività teatrale di G.B. Della Porta, molti sono i riscontri testuali possibili con il nostro testo, alcuni dovuti al *modus scribendi* dell'autore oppure al repertorio comune a molti pedanti, e non solo dell'aportiani, altri però sembrano insistere su certi motivi particolari, ripresi e variati, a volte sviluppati.

Sulle scelte imputabili al repertorio linguistico comune non è il caso di soffermarsi; insistere sulle abitudini grafiche e stilistiche dell'autore non è nostro compito in questa sede e del resto rimandiamo decisamente agli studi specialistici già compiuti da Raffaele Sirri. Ci limitiamo quindi a dare una piccola campionatura di «sommiglianze» tra i due testi che suscitano un pò di curiosità.

Nella redazione dei *Fratelli Simili* ci ha colpito un periodo sintatticamente poco agevole (che non stupisce in Della Porta).

Giacinto Ahi, che l'assenza l'ha intiepidita la fiamma, e la compagna dell'assenza e l'oblivione l'ha fatta mutar pensiero, e di altri sarà fatta innamorata¹⁹⁵.

oblivione ed *assenza* ritornano anche nella *Tabernaria*, ne abbiamo

¹⁹⁵ *Fratelli simili*, III iii 17. Leggiamo anche *Ol. II iv 1: Lampridio* [...] Sento mancata la mia fé nel cuor di quella di cui l'immagine è più viva nel mio che non v'è l'anima istessa, ed essendo morta per me chi era cagione che a me fusse cara la vita, non mi curo più d'anima né di vita.» e quindi, «*Lampridio* [...] Eh, Olimpia, Olimpia, [...], o che il tempo bastasse ad intiepidirti l'ardore che mostravi tener acceso nel petto per amor mio. Ed è possibile che nel cuore, donde sono uscite queste parole, or vi sia entrata tanta *oblivione?*» (ivi, 2).

registrato due varianti, una di Giacomino¹⁹⁶

[...] dubito che lontano dagli occhi vostri non mi sepeliate nell'*oblio*; ché non è cosa che nell'*assenza* più si raffreddi che l'amore [...]

l'altra di Altilia, sua innamorata:

cor mio, non fate che, lontana dagli occhi, resti sepolta nell'*oblivione*

Nei *Fratelli simili*, in una scena che abbiamo già citato in questa sede, la seconda del II atto, Lepido dice bruscamente a Brunetta

Colui che l'ha impregnata, e avuto il dolce, n'abbi l'amaro ancora. Se la volete far spregnare, non mancano ricette e *recipe*¹⁹⁷.

Quel *recipe*, imperativo latino (= *Ricevi, prendi*), apriva solitamente abbreviato (*R*), una prescrizione medica.

Nella *Tabernaria* la ripresa lessicale coincide con una variazione del registro emotivo in chiave comica, che peraltro rende esplicito il senso del latinismo. La ricetta medica diventa una ricetta culinaria prescritta a Lardone dal Pedante:

Recipe due capponi, l'uno arrosto e l'altro bollito, cento ova dure, due rotuli di carne di vitella, un piatto di maccheroni; pongasi in una pignatta e boglia a sufficienza; quattro fiaschi di vino: *et fiat cibus et potus*¹⁹⁸.

Non è escluso che comunque in Della Porta fosse vivo il ricordo di una maliziosa ricetta inserita dal Bruno nel *Candelaio*¹⁹⁹.

La citazione latina che leggiamo nella scena iv del primo atto dei *Fratelli simili*

tibi gaudeo mihi gratulor che ti veggio incolume

che pure potrebbe tradire la memoria del *Candelaio*

*Gaudeo sane, gratulorque satis*²⁰⁰

¹⁹⁶ *Tabernaria*, IV ii.

¹⁹⁷ *Fratelli simili*, II ii 7.

¹⁹⁸ *Tabernaria*, III ix.

¹⁹⁹ Nel *Candelaio* (IV viii) c'era un altro tipo di *recipe* la ricetta di Marta:

Recipe acqua di rene, oglio di schene, colatura di verga e manna di coglioni; *ad quantom suffrica, mesceta et fiat potum...*

Essa «non dice altro che l'invito a Bonifacio di sforzarsi il più possibile nell'invito d'amore» (Borsellino, *Commedie...*, vol. II, cit., p. 389 n. 18).

²⁰⁰ *Cand.*, I v. Cfr. Spampanato, *Somiglianze...*, cit., p. 158.

viene riproposta ancora una volta dal Della Porta, in una versione più fedele alla fonte ciceroniana (*tibi gratulor, mihi gaudeo*), alla quale si fa esplicito riferimento, nella *Tabernaria*:

«*Mihi gaudeo, tibi gratulor*» — disse Cicerone —, O mi Iacobule, del mirifico amore portato alla mia sobole²⁰¹.

Si confrontino ancora

Pedante [...] e fummo ricevuti *lautè et opipare*. [...] (*Fs* I iii 30)

con

Pedante [...] e fummo ricevuti con sedulo servizio e uberrimo apparato (*Ta* IV iv)

oppure quel

Pedante [...] con un cuor fatiscante ed *elequantise in lacrima* (*Fs* V vii 7)

che nella *Tabernaria* diventa

Pedante [...] sento la mia persona *eliquarsi in lacrima*, che son quasi *prolapso* in una epilepsia d'allegrezza (*Ta* V i)

le lacrime di dolore (*Fs*) si sciolgono in lacrime di gioia (*Ta*); ma anche il participio passato lat. *prolapso*, già usato da Protodidascalo (*Ol* IV viii 7: *in tanto pavore prolapso*) piace sia a Tito Melio Strozzi (*Ta*, *ivi*) che a Caio Roderico (*Fs* IV vi 10: *prolapso in tanto errore*). Ad entrambi viene in mente *Pitagora*: l'uno ricorda

il destro, angosto e salebroso calle della *lettera Pitagorica* (*Fs* I iii 8)

l'altro invece la teoria

di *Pitagora* che diceva che morendo uno l'anima di quello transmigrava in un altro, [...] (*Ta* V ii)

il raddoppiamento è traccia dell'aspirata (lat.: *Pythagoricus*).

Anche nella *Tabernaria*, lo abbiamo detto, c'è un pedante, che risponde in pieno alle attese tipologiche previste, dall'aspetto fisico al linguaggio; il suo ruolo non è del tutto marginale, però non è più come nei *Simili* un protagonista responsabile dell'azione scenica.

Tito Melio Strozzi nelle didascalie compare solo come *Pedante*, il

²⁰¹ *Tabernaria*, V v.

suo nome viene fuori in chiave comica e col suo contrappunto («tutto merda strunzo») dal dialogo che si svolge sulla scena. Il suo ingresso è preannunciato già nell'atto I da alcuni riferimenti che ne configurano il ruolo nell'intreccio: nella sc. ii il servo Cappio si rivolge a Giacomino, l'*innamorato* figlio del napoletano Giacoco, in questi termini:

Non so se l'avarizia di vostro padre contenterassi che voi toglieste per moglie una figlia d'un maestro di scola e senza dote

Anche in questa commedia il pedante è padre, ma mentre nella *Fantesca* era realmente il genitore del «promesso», e la cosa lo esimeva del tutto da ogni tipo di allusione alla tendenza viziosa dei pedanti (minimizzata nell'*Olimpia*, presente nel *Moro*, come nei *Fratelli Simili*), in questa sede la sua paternità è solo fittizia²⁰², come ad un certo punto si verrà a scoprire col ritrovamento del vero padre dell'«innamorata».

La sua figura va delineandosi man mano già prima della sua apparizione fisica:

Lardone [...] sto con quel pedante che è avaro e spilorcio quanto ce ne cape [...] (Ta I iv)

e ancora

Lardone Al pedante l'è stato tolto il salario della lettura in Salerno ed egli vuole andarsene in Roma: e questa sera con la figlia e la balia se ne vengono in Napoli; ed io vado innanzi, al Cerriglio, col tedesco ad apparecchiare la cena (*ibidem*).

Mentre Caio Roderico è un pedante 'domestico', un precettore, Tito Melio Strozzi è un «maestro di scola», squattrinato, padre adottivo della giovane Altilia²⁰³ e con sé la porta a Roma, in viaggio (*Romam versus*). La situazione dalla quale nasce l'azione scenica non è molto diversa da quella dei *Fratelli simili*, nei quali pure il pedante affronta un viaggio (*Trinacriam versus*) col suo protetto (innamorato) dalla cui tappa forzata (in Reggio) nasce l'occasione dell'intrigo. Ma nei *Simili* il pedante non subisce lo scambio di persona, perché ne è egli stesso artefice; e inoltre fin dal primo momento si presenta ed è indicato con prenome, nome e qualifica: Caio Roderico pedante (I iii), *gimnasiarca* a tutti gli effetti, ma non soltanto questo.

Nella *Tabernaria* il pedante è coinvolto nell'imbroglio passivamente. Cappio dice a Lardone nella quarta scena del primo atto:

²⁰² Ivi, V i (cfr. la nostra nota 179).

²⁰³ Cfr. *Tabernaria*, IV ii, ix e x; ma anche V i.

Ritorna in Salerno, fa' consapevole Altilia e Lima del *conserto*, e dirai al pedante ch'hai avisato il tedesco del Cerriglio il quale ha detto alloggiarlo benissimo [...].

Il pedante che nei *Fratelli simili* imbastisce un imbroglio e lo porta avanti ai danni del vecchio Senecio, nella *Tabernaria* egli stesso subisce il dolo nelle vesti di padre. Ma questo inganno nasce per soddisfare la passione amorosa di una coppia di giovani (Giacomino-Altilia) mentre quello di Caio Roderico scatta in funzione di una 'molla' di ordine economico.

Nella *Tabernaria* il *conserto* è frutto di un complotto tra due servi, Cappio e Lardone, *more solito*

Cappio [...] Abbiam concertato con Lardone che, in luogo del Cerriglio, la porti in casa vostra accomodata in foggia di taberna (Ta I v)

Così si conclude il primo atto della *Tabernaria*: già è chiara la funzione del pedante al pubblico che però lo vedrà solo nella sc. iv del II atto, dove lo sentirà parlare a confronto con ben altri quattro interlocutori: Altilia sua figlia, innamorata; Lima, sua balia; Lardone, parassito, suo servo; e Cappio, servo furbo del napoletano e del di lui figlio Giacomino, innamorato.

In questa scena in particolare, ma nella *Tabernaria* nel complesso, notevoli sono le affinità linguistiche con i *Fratelli Simili*. Alcune imputabili al repertorio pedantesco caro al Della Porta, il quale però in questi due testi spesso opta per delle scelte comuni, anche se provenienti da una fonte alla quale hanno attinto anche altri pedanti, come quello del Belo.

Salve o terque quaterque bella Napoli (Ta II iv)

ad esempio, è un'altra variante della fonte virgiliana della quale abbiamo già parlato in questa sede, più volte sfruttata dal Della Porta, ma non senza precedenti nella tradizione pedantesca (cfr. Belo).

Un discorso analogo possiamo fare per voci pedantesche da repertorio, comuni a Tito Melio Strozzi e Caio Roderico, ma non certo esclusive, perché reperibili anche sulla bocca di altri pedanti, in commedie dell'aportiane e non; si tratta di scelte lessicali caratterizzanti il tipo come:

gramuffa: Ta II iv e IV v (gramuffe); Fs I iii 14 e V vi, ...
xenodochio: Ta II iv-v e IV vi; Fs II v 1

(latinismo da *xenodochium* = ospizio per forestieri, *Cod. Iust. ed A.*)

gutturini: Ta II iv; Fs I iii 31 (gotturnii)
summopere: Ta II iv; Fs IV vi 2 (sommopere)

(rispettivamente latino e latinismo; esempio tipico delle volgarizzazioni del pedante, operate spesso col mutamento di una sola vocale, interna alla parola o finale)

e ancora

gimnasiarca: *Ta* III viii; *Fs* I iii 3, II vii 5, IV vi 11, etc.

(etichetta pedantesca di rigore: «gymnasiarca (con y greco)», puntualizza Amusio nel *Mo*, III viii 2, equivalente di *asinarca* per l'autore del *Cand.*, IV xvi)

ianua: *Ta* III viii; *Fs* I iii 33 (*ianue*)

(il numero teatrale delle *iaune/valve/porta/uscio...* è topico, ne abbiamo già parlato)

obsecro: *Ta* II x; *Fs* Vx

aedepol: *Ta* IV vii; *Fs* I iii 12 (*aedepol*, *mehercle*)

(formula quasi di rito per il pedante dellaportiano; presente in diverse variazioni nell'*Ol* II i 1: "Pol, aedepol, mehercle, quidem [...] Nota «aedepol» col diftongo"; nella *Fa* III x 3: "Non, aedepol, non Hercle, non certo"; e quindi nel *Moro* III ix 3: "Non, hercle, non per lo dio Ercole, non aedepol". Ma si veda *Cand.* II i: "mehercle, aedepol").

copula matrimoniale: *Ta* V vi; *Fs* I iii 16 (copularlo in matrimonio)

(si legga l'antecedente bruniano: "in coppula e vinculo matrimoniale"; *Cand.* I iv).

L'elenco potrebbe continuare a lungo per caratterizzare il pedante dellaportiano, linguisticamente, all'interno di un repertorio tipologico ben definito, dal quale l'autore preleva pure l'uso dei superlativi (latini, come *ipsissimus*, in *Fs* e in *Ta*, e volgarizzati, come *simillimo* in *Fs*, IV x 3 e IV ix e *quellissimo*, in *Ta* IV ix o *difficillimo*, in *Ol* V iv 14), quello di proporre etimologie; l'uso della desinenza lat. *-orum* a sproposito, cioè in modo non corrispondente alla sua funzione originaria di genitivo plurale (cfr. *Mo* III vii 3 e 5; *Fs*, I iii 6; etc.) e così via.

Molti di questi «pedantismi» cari al Della Porta, anche se non è lui il primo né l'ultimo a farne uso, sono proposti al pubblico sia da Caio Roderico che da Tito Melio Strozzi. L'elargizione della regola grammaticale, per esempio, non è certo una novità per un pedante che si rispetti, e sia Caio Roderico che Tito Melio si dichiarano tali con una analoga scelta lessicale:

Ipsissimus sum (*Fs* I iv 1)

e

Ipse ego, ipsissimus sum (*Ta* III x)

e non stupisce che la dottrina di entrambi sia valutata scarsamente:

Val più un bicchiero di vin latino e greco ch'io bevo, che quante lettere latine, greche mai tu sputi

dice il parasito polifago nella già citata sc. ili del I atto dei *Fratelli simili*;

Val più un bicchiero di vin latino o greco che tutta la tua dottrina.

(«latina greca lingua») ripete un altro parasito (Lardone) nella sc. x del III atto della *Tabernaria*.

È naturale per un pedante sfoggiare una disquisizione etimologica o una regola grammaticale, ma è curioso che a Tito Melio Strozzi venga in mente proprio la stessa coniazione poco prima dal suo collega Caio Roderico:

Nomina desinentia in -ano significano dolcedine: come melagrano, marzapano e similia; così quella in *-otta* nausea stomacale: [...] (*Fs* I iii 24)

e Tito Melio Strozzi lo ricorda

Nomina desinentia in «ano» maximam dulcedinem significant et mihi summpere placent

nella stessa scena iv dell'atto III della *Tabernaria*, nella quale aveva pure sentenziato che

nomina desinentia in «bondo» significant at tum come «moribondo» e «gemebondo», [...]

una variazione sul tema! E ce ne sono altre:

Tedesco [...] e dicere vui che tutti li vini che finivano in «ano», tutti stare vini eccellenti. (*Ta* IV vii).

Il binomio polemico grammatica-grammuffa dei *Simili* diventa nella successiva commedia direttamente *grammuffa*, quasi un dare ormai per «ammuffita» l'elargizione grammaticale del pedante in commedia, col quale entrano qui in competizione sia Lardone che «asineggia» e «bufaleggia» tra le sue «ingordigie» (lo sottolinea il pedante stesso), sia Cappio, che si cimenta nella spiegazione etimologica dei nomi rifiutati dal pedante come «infandi e nefandi»:

Cappio [...] cheste «falseamiche» star tanto dolce che, quando se beve, ti pensare che ire in curpe; no va alle gambe a fare sgambette e cadere in terre. «Scippacapelli» stare tant gagliarde, ire al capo, e pare che scippe i capelli. (*Ts* II iv)

l'enumerazione dei vini e delle loro virtù in bocca ad un napoletano sono espedienti comici sfruttati anche dal Castelletti nelle sue *Stravaganze d'amore*²⁰⁴. Bell'Umoro — il napoletano di questa commedia — comunicava scherzosamente al pubblico nomi di vini (tra i quali il «fauz'amico de Paula», *Strav.* II vi 18-20), nonché le loro qualità e gli effetti su chi ne beve.

²⁰⁴ Cfr. M. Cicala, *C. Castelletti...*, cit., p. 168.

Le descrizioni dei napoletani in commedia sono sempre efficaci, lo è anche quella nella quale Giacoco ci dà i connotati fisici del pedante, in perfetta linea con la tipologia comica:

Ca bole da me sto sfecato sfritto varvaianne, co sta faccia gialliccia nzilarcata, co ss'uocchi scarcagnati ntorzati, co sso *naso* mbrognolato fatto a pallone, co ssi labruni da labriare co no zuoccolo? Mira ca vestiti scialacquati, ca a vedello me fa ridere senza che n'aggia voglia. [...] (Ta III vii)²⁰⁵

Il 'pedantismo' anche in questo testo viene esplicitamente squalificato:

Antifilo [...] voi parlate con tutti come se parlaste con i vostri scolari: questo è che vi fa cadere in molti errori, che nuovo genere di *pazzia* è questo? (Ta IV vii)

sarà nuovo come *pazzia*²⁰⁶, ma non certo come genere, non lo è l'uso del «mero ciceroniano eloquio» (*ibidem*), né il riferimento alle *idee* e alle *figure di Ermogene*:

Andrò a comporti una invettiva contro, dove userò tutte le *idee di Ermogene* per infamarti come meriti

minaccia Caio Roderico (Fs V x) alla fine della commedia, quando ormai fallito il suo complotto non ha più niente da fare se non subire un'ennesima burla che squalifica del tutto «l'imperial sua barba» e la «riputazione»;

Io non vuo' contaminare e imbastardire il mio mero ciceroniano eloquio, della più eccellente frase che si trova e ornato tutto delle *figure di Ermogene*

ribadisce Tito Melio Strozzi nella *Tabernaria* (IV vii). La citazione ha un senso ben preciso, come quella di Catone, Cicerone o del Cantalicio, di Virgilio e tanti altri che, più comunemente si trovano sulla bocca dei Pedanti: *Hermogēnes*, *Ἑρμογένης* di Tarso «si presentò di 15 anni in Roma al tempo di M. Aurelio come maestro di eloquenza e destò la generale ammirazione; [...] Abbiamo di lui 5 scritti retorici compresi sotto il nome di *τέχνη ῥητορικὴ*»²⁰⁷.

Questi due pedanti dellaportiani molto spesso giocano sugli stessi espedienti linguistici, possiamo ricordare un ennesimo esempio, oltre ai tanti già citati, nel contrappunto comico che si realizza nell'abbinamento *ospitale-ospidale*

²⁰⁵ Per l'efficacia del confronto (incontro-scontro tipologico e soprattutto linguistico) tra Pedante e Napoletano si leggano anche le scene III v e V xv delle *Stravaganze* (cit.) del Castelletti (Ped.: Sofronio / Nap.: Bell'Umore).

²⁰⁶ Ma Manfurio nel *Cand.* era già stato definito *furens*, lo abbiamo detto.

²⁰⁷ Cfr. L. Lubker, *Lessico...*, cit., p. 578.

Pedante Fui raccolto da quella come avesse meco la *tessera ospitale*²⁰⁸
Polifago Oh come fe' bene mandarti all'*ospidale*! (Fs I iii 21)

divenuto, nella *Tabernaria*, *ospitale-ospizio-(ospitare)*

Pedante [...] Non venni iersera ad *ospitare* in questo vostro *ospizio*?
Tedesco Dico ca mie ostellerie non stare *ospitale*. (Ta IV vii).

Non possiamo né vogliamo andare oltre in una enumerazione di parentele che potrebbe risultare 'pedantesca', non è questa la sede per farlo, ma forse possiamo ipotizzare, dato il numero veramente sostanzioso di riscontri possibili, una certa *continuità psicologica* tra i *Fratelli Simili* e la *Tabernaria*, le ultime due fatiche teatrali di Della Porta, due testi molto diversi nella resa scenica e nella struttura stessa, ma strettamente imparentate dal punto di vista lessicale.

Le scelte linguistiche operate dai pedanti di queste due commedie sembrano tradire sottili e comunque numerose corrispondenze, più evidenti e numerose che con tutti gli altri pedanti dei quali pure raccolgono, lo abbiamo visto, l'eredità. Diverso è il loro ruolo scenico nel contesto dell'azione, anche se in entrambi è ribadito un atteggiamento polemico dell'autore, ormai scontato; eppure all'interno della sterile tipologia comica prestabilita è consentito forse intravedere nel linguaggio l'individualità di un autore che li ha 'inventati' e quindi 'diretti', scrivendo la loro parte e immaginandone la regia scenica, in momenti cronologicamente e mentalmente molto vicini.

²⁰⁸ In Roma «lo straniero era per sé privo di ogni diritto (V. *Hostis* ma si rimediava a tale stato di cose per mezzo dei *foedera* e degli *hospitia*, nello stringere i quali si scambiavano le *tesserae hospitales*, che si conservavano fedelmente come segni di riconoscimento anche per i più tardi discendenti. Questo istituto obbligava gli ospiti non soltanto ad accordarsi a vicenda l'ospitalità, ma anche a proteggersi e ad aiutarsi in tutte le circostanze politiche e private, [...]» (Cfr. F. Lubker, cit., p. 604). La tessera ospitale era dunque un segno di riconoscimento: poteva essere una lastrina quadrangolare sulla quale era iscritto il nome del o degli 'ospiti' o altre iscrizioni. Il contrappunto comico, cioè il comico del significato, viene fuori dall'oscillazione di una sola consonante (sonora-sorda): *ospitale/ospidale*. Nella *Tabernaria* invece dove si gioca intorno allo stesso concetto dell'ospitalità, resta invariata solo la radice della parola (*ospitale/ospizio*).

diventano nella letteratura, e in questa misura, il

Non possiamo né vogliamo andare oltre in una rammemorazione di

La letteratura è un'attività che si svolge nel tempo e nello spazio, e che

La letteratura è un'attività che si svolge nel tempo e nello spazio, e che

La letteratura è un'attività che si svolge nel tempo e nello spazio, e che

La letteratura è un'attività che si svolge nel tempo e nello spazio, e che

La letteratura è un'attività che si svolge nel tempo e nello spazio, e che

Plutôt que d'écrire aucune oeuvre critique, ou méthodologique, quelle qu'elle soit

GIOVANNELLA FUSCO GIRARD

QUELL'OSCURO DESIDERIO DELL'OGGETTO

Pensare ad un luogo infinito, deserto, vuoto, più di una casa, più di una spiaggia, più di un nulla, l'animo si sgomenta allucinato e impazzisce. Su di esso può solo ragionare, calcolare, non immaginare.

Ma se soltanto un oggetto è presente, magari anche una siepe leopardiana, l'uomo ancorato ad esso trova il coraggio, il desiderio di cercare la vastità. L'oggetto gli ha dato quella sicurezza e quella definizione di cui esso non ha bisogno, ridimensionando l'uomo, da piccolo di fronte al nulla, o da dominatore di fronte alla realtà, a elemento pari ad esso, dello stesso rango e livello.

Evidentemente c'è nell'uomo una incapacità congenita ad accettare la parità con altro così diverso, privo, apparentemente, della cosiddetta parte migliore dell'uomo, la parte spirituale; o anche della parte più deteriore, la forza schiacciante: risulta più ovvio, proprio dell'essere umano, assumere la parte dell'agnello, o, a volte, anche quella del lupo.

E invece gli oggetti sono lì, più numerosi di quello che crediamo, più vivi di quanto si è portati a concedere, più noi nella loro diversità di quel che pensiamo di sapere.

Ignorarli?

La loro preponderanza schiaccia quanto l'intensità delle idee simili nel silenzio che li accomuna ma da cui si diversificano per sovrastarli con la corporeità che dà loro forma.

Allora basta parlare di idee, scrivere di parole con parole che si gonfiano per coprire pensieri impossibili a catturarsi, che per la loro infinità non possono essere afferrati neanche per un lembo, perché tutto il loro corpo, la sostanza preme per sfuggire.

Occorre essere scrittore di cose, essere Francis Ponge, ad esempio, deciso a conoscere soltanto «sa Patrie», quello che lo circonda e in cui vuole vivere:

Plutôt que d'écrire aucune oeuvre critique, ou méthodologique, quelle qu'elle soit — et même, parmi celles-ci, la plus importante que je puisse concevoir — il est certain que j'ai à m'occuper de ma relation aux choses, au Monde muet; et peut-être ne devrais-je systématiquement connaître ou reconnaître que cette Patrie, peut-être

cela exigerait-il un exil complet de l'Histoire, un mutisme absolu sur toute autre question¹.

Anzi, da questa «Patria», dalle cose che la compongono, Ponge si sente spinto a vivere, a rispondere con l'allegria della sua esistenza alla vivacità e alla bellezza della confusione oggettuale:

Je n'admets qu'on propose à l'homme que des objets de jouissance, d'exaltation, de réveil².

Attrazione assolutamente invincibile che costringe lo sguardo fisso sulla realtà a purificarsi e a rifiutare le nuvole del vago e delle idee.

È tempo sprecato quello dedicato a cercare di capire o di spiegare il mondo.

E invece il tempo è così poco — una vita — per scrutare gli oggetti, esaminarli, trarne gioia.

La partita tra Ponge e le cose viene giocata in assoluta parità, perché la sua esistenza, da sola, rifratta in mille presenze, risponde facilmente alla loro esuberanza. La distanza resta tale da consentire allo sguardo centrale dell'uomo di posarsi tranquillamente sugli oggetti e di accettarne, anzi di desiderarne, in risposta, l'esistenza.

È la forza di una sola cosa, invece, che rende instabile la posizione di Ponge:

Mais par rapport à l'une d'elles seulement, eu égard à chacune d'elles en particulier, si je n'en considère qu'une, je disparaîs: elle m'annihile³.

Quando l'uomo e l'oggetto si osservano, l'uno di fronte all'altro, sfumano progressivamente i contorni delle due figure e diventano ciascuna specchio dell'altra. L'aggressività che è in essi mira a possedere cancellando l'altrui identità e affermando nell'unicità impossibile il potere dominante.

L'uomo potrebbe anche soccombere.

Perché l'oggetto, isolato, diventa enorme, di un peso e di una forza immani, massiccio nella sua materialità priva di sfumature.

Nessun punto debole, nessuna apertura cedevole in un titano senza ostacoli.

Sarebbe molto facile, per l'uomo, e molto allettante, subire tacendo la forza soffocante dell'oggetto lasciandosi scivolare come in un sogno in un silenzio che diventa fine dell'esistenza.

¹ F. Ponge, *Pour un Malherbe*, Gallimard, Paris, 1965, pp. 86-87.

² F. Ponge, *Réflexions en lisant «L'essai sur l'absurde»*, in *Le parti pris des choses suivi de Proèmes*, Gallimard, Paris, p. 186.

³ F. Ponge, *My creative method* in *Le Grand Recueil, Méthodes*, Gallimard, Paris 1961, p. 12. È Ponge che sottolinea

Oppure, il che è lo stesso, parlare per parlare, vuoti suoni inutili alla vita, dannosi come il silenzio.

Il cambio è rinunciare alla gioia dell'attimo, dimenticare la bellezza del presente, vibrante come una nota nell'armonia dei giorni, preferendo su tutto una condanna a non pensare, il suicidio verbale:

[...] Il faut à chaque instant se secouer de la suie des paroles et (...) le silence est aussi dangereux dans cet ordre de valeurs que possible.

Une seule issue: parler contre les paroles. Les entraîner avec soi dans la honte où elles nous conduisent de telle sorte qu'elles s'y défigurent⁴.

Un appiglio esiste, uno solo, e da amo invisibile può diventare arpione lacerante: parlare per dire, per ascoltarsi, per capire. Parlare di oggetti e che ogni parola sia essa stessa oggetto:

Lorsque j'admets un mot à la sortie, lorsque je fais sortir un mot, aussitôt je dois le traiter non comme un élément quelconque, un bout de bois, un fragment de puzzle, mais comme un pion ou une figure, une personne à trois dimensions, etc... et je ne peux en jouer exactement à ma guise⁵.

La risposta di Ponge cancella l'impotenza del silenzio e segna trionfalmente la nuova nascita consapevole di un essere umano che ricomincia a vivere, che è scrittore.

L'orizzonte è vastissimo: l'assenza di una scelta aprioristica rispetto alle individuali sollecitazioni degli oggetti comporta un affollarsi caotico di presenze in cui né la preziosità o l'originalità, né la rarità o la curiosità dell'oggetto stimolano la scrittura: qualunque oggetto, piccolissimo, enorme, può emanare il suo richiamo, i poteri ipnotici risaltando luminosissimi mentre lo sfondo resta buio e dimenticato.

A ben vedere, però, esiste una sottilissima scelta, un'incrinatura molto tenue nella compattezza apparente della casualità:

Il nous faut donc choisir des objets véritables, objectant indéfiniment à nos désirs. Des objets que nous rechoisissons chaque jour, et non comme notre décor, notre cadre; plutôt comme nos spectateurs, nos juges, pour n'en être, bien sur, ni les danseurs ni les pitres⁶.

Sono perlopiù gli oggetti vicini a noi, quelli sempre guardati e mai visti, che la sicurezza dell'essere-sempre-li ha privato della curiosità di conoscere, rassicuranti ombre di se stessi, quelli che hanno

⁴ F. Ponge, *Des raisons d'écrire*, in *Le parti pris des choses suivi de Proèmes*, op. cit., pp. 163-164.

⁵ F. Ponge, *My creative method*, in *Le Grand Recueil, Méthodes*, op. cit., p. 33.

⁶ F. Ponge, *L'objet, c'est la poétique*, in *Nouveau Recueil*, Gallimard, Paris, 1967, p. 148.

diritto di esistenza, la possibilità, cioè, di entrare nel testo e di costruirlo.

Tacere era la morte, scrivere è la vita.

Non è il pensiero che conferma a chi è solo di esistere nonostante tutto, è la parola che costruisce chi non c'è e crea l'illusione di un ascolto.

Segno eclatante della invalicabile differenza tra l'uomo e la natura — «le monde muet» —, la parola è lo scettro della superiorità e dell'autorità.

Chi parla sa e chi sa ha il potere.

Perché la parola, per il solo fatto di nominare, può rifare il mondo, ripercorrere le tappe della creazione e ricostruire l'oggetto come è ormai conosciuto, caricato della sua storia individuale, di quei significati simbolici e culturali che lo rendono complesso:

Il n'est pas tragique pour moi de ne pas pouvoir expliquer ou comprendre le Monde. (...) Puisqu'il est en mon pouvoir — métalogueiquement — de le *refaire*⁷.

Non c'è niente, in questa scrittura, dell'assunto emozionale del romanticismo: questo tipo di poesia, sentito da Ponge piuttosto come sfogo individuale, e per questo limitato, ai confini del ridicolo nella sua piccineria, fa di ogni parola una foglia leggera che nell'animo e nella mente lascia il ricordo di un'impronta. Appena detta, scritta o ascoltata la parola è già volata via e di essa restano solo le vibrazioni facili del sentimento. Una bolla di sapone gonfia di aria, bella, iridescente, ma troppo fragile: a toccarla svanisce.

La parola di Ponge nasce dall'intelletto, le radici solide e ben abbarbicate affondano nella ragione che la costruisce e la guida, — «poésie de pierre grise abrupte»⁸. È una parola corposa, a tre dimensioni, perché nasce da una rigidità e linearità che solo il classicismo può comporre. E che è densa come può esserlo il barocco più debordante, i cui orpelli siano stati incanalati per costruire il significato più preciso e completo:

Non pas l'arc bandé, ni la vibration de la flèche: mais un monument qui résonne. Si c'est bandé, ce n'est pas comme un arc, mais comme une lyre, accordée, comme un instrument de musique. Donc parole, ordre et *volume*: monument à trois dimensions, harmonie⁹.

Una parola che resta incancellabile attraverso i secoli e nonostante la forza inarrestabile dell'oblio.

La ragione, infatti, non le ha dato soltanto il valore incalcolabile

⁷ F. Ponge, *Pages bis*, in *Le parti pris des choses suivi de Proèmes*, op. cit., p. 198.

⁸ F. Ponge, *Pour un Malherbe*, op. cit., p. 178.

⁹ F. Ponge, *ibidem*, p. 70.

della precisione, dell'essere esattamente quella parola in quel momento. L'ha dotata anche di innumerevoli capacità evocative, di amplificazioni che la rendono simile ad una cassa di risonanza:

C'est la fondation d'une raison qui est en but. D'une raison convaincante, frappante: donc, d'une réson¹⁰.

La musicalità è duplice, perché è armonia la parola in sé, nel suo essere e significare, ed è armonia, accordo perfetto nella parola e nel testo. Nel Partenone ogni colonna evoca le altre e tutte insieme sono la perfezione come, molto ambiziosamente, la parola è in ogni testo pongiano. Poesia che ha valore di colonna, pura, densa, stabile, con una base solida, sicura, ampia, rivolta verso il cielo, più in alto dell'uomo; che ha valore di tempio perché simbolica, sacra, significante, mistica, inavvicinabile da chi non è, non intende e non può essere, suo sacerdote:

(...) le Parthénon, ou la Maison Carrée, ou n'importe quel monument comportant un péristyle à colonnes, évoque le plus adéquatement, dans l'ordre de l'architecture, un instrument à cordes. Car il y a, sur le devant, les colonnes tendues comme les cordes de la lyre (...), et derrière, le temple ou la maison elle-même, c'est-à-dire la caisse de résonance¹¹.

Per i più linguaggio comune, per pochi, gli eletti, i consapevoli, la parola è sacrificio solenne, ancora più terribile del solo gesto sacro: è legge, comando che non ammette deroghe o obiezioni, è profezia, potere di accettare l'ignoto come si è subito il passato, è Verbo, parola assoluta che unifica l'esistenza con l'essere, con il creatore:

C'est la bouche oraculaire, c'est le Verbe lui-même¹².

La parola è verbo: ecco una tautologia che chiude il cerchio della scrittura. La parola è essere ed esistenza, creazione di apparenza e di sostanza del mondo:

Le Verbe est Dieu! Je suis le Verbe! Il n'y a que le Verbe!¹³

Tutto questo va ben oltre lo scherzo giocoso, l'allegria ironica e festosa della levigazione scritturale di Ponge.

Fabbricare le parole con altre parole, considerandole ideogrammi

¹⁰ F. Ponge, *Pour un Malherbe*, op. cit., p. 165.

¹¹ F. Ponge, *ibidem*, pp. 188-189.

¹² F. Ponge, *ibidem*, p. 143.

¹³ F. Ponge, *La dérive du sage*, in *Le parti pris des choses suivi de Proèmes*, op. cit., p. 139.

da toccare con rispetto e leggerezza, è nascondere lo scavo profondo e sofferto proprio all'aspirazione dell'eterno che è nello scrittore.

È evidente che Ponge partecipa in maniera piena e fisica alla scrittura: la lingua che adopera viene utilizzata come materia grezza, come potrebbe essere l'argilla o piuttosto il marmo in uno scultore. Non si possono scindere i due elementi, soggetto e oggetto, autore e creazione perché Ponge utilizza la sua lingua, la lingua francese per quello che essa è, graficamente e significativamente:

(...) c'est le dictionnaire français, dans toute son épaisseur, qui flambe. C'est le dictionnaire français mis en ordre de fonctionnement, saisi par le feu, par l'esprit. Qui fonctionne autant, au moins autant, qu'il signifie. De la caisse de résonance du verbe français, de la lyre française elle-même¹⁴.

Dal «verbe français» Ponge trae la scelta dei valori verbali, la sistemazione all'interno della parola e nella catena del pensiero, i suoni significativi, sensibili anche alla vista, fusi dal suo istinto, dal suo senso tattile del gusto. La vista e l'udito, ma anche la parola e l'olfatto sono acuiti fino a diventare tattili, coinvolti nella costruzione di una scrittura in rilievo come altrove non è:

Peut-être un jour s'apercevra-t-on, peut-être deviendra-t-il clair que la principale qualité d'une oeuvre de langage (...) lui vient du goût qu'elle révèle quant au choix et à la mise en place des valeurs verbales (mots ou syllabes) qui la constituent. Enfin des sons significatifs dont elle est faite, lesquels se trouvent encore depuis l'invention de l'écriture et plus encore depuis celle de l'imprimerie — être sensible à l'oeil¹⁵.

Ma il suo coinvolgimento esige la risposta empatica di chi legge. Questa particolare specie di parola, giusta nel suono, nel significato, nel posto all'interno del contesto non è destinata unicamente all'orecchio di chi ascolta o all'occhio di chi legge. È l'emozione dei due sensi coinvolti intensamente nel gusto fisico ricevuto che essa assume.

(...) C'est-à-dire qu'étant donné ce qui est à dire (...), l'écrivain refusera de le dire autrement que d'une certaine façon (...) qui est justement celle que lui impose son goût, celui de ses sens¹⁶.

Lo scambio è stato duplice: da un lato l'oggetto ha dato al testo la sua fisicità, lo ha reso oggetto corporeo, visibile, tangibile, fatto di parole che sono anch'esse forti come macigni:

Dans le nom même de la ville [AIX], le paysage (...) est inscrit.

¹⁴ F. Ponge, *Pour un Malherbe*, op. cit., p. 180.

¹⁵ F. Ponge, *ibidem*, p. 88.

¹⁶ F. Ponge, *ibidem*, p. 89.

L'A y représente la montagne Sainte-Victoire. L'I, des eaux éternellement jaillissantes. L'X enfin, un séculaire croisement de routes, comme aussi la croix mise en ce lieu sur certaine entreprise barbare¹⁷.

Dall'altro il testo si è piegato sull'oggetto dando con la scrittura proclamazione di vita ad una presenza altrimenti silenziosa e statica:

Pas d'autre mot qui sonne comme cruche. Grace à cet U qui s'ouvre en son milieu, cruche est plus creux que creux et l'est à sa façon. C'est un creux entouré d'une terre fragile: rugueuse et fêlable à merci¹⁸.

È così per la «cruche», costruita dalla «u» centrale, un profondo vuoto protetto da una fragile parete di aste. Non c'è ridondanza né opulenza in una «u» così cava e magra e neppure eleganza o bellezza, ma solo la fragile stilizzazione che nasce dalla modestia della necessità. La brocca è tutta lì: parca, fragile, del materiale più povero e comune che ci sia, persa fra mille altri oggetti più attraenti, riservata al punto da non chiedere attenzione su se stessa per un suo valore eclatante o misterioso, ma notata solo per una subordinata funzione di contenitore. Così è anche per la «u» che la raffigura iconicamente come una *mise en abîme* sintetizzata non avvilendola ma semplificandone al massimo qualità e modo di essere. Ma è così anche per la parola, patrimonio di nessuno, svilita da un abuso generalizzato, trascurata al punto da non essere più compresa nel significato puro, assoluto, logorata fino a non significare più niente, inutile quasi come una brocca vuota o rotta. Ma quando la parola è piena, quando il pensiero trova in essa il senso completo, il contenitore adeguato, essa torna ad essere utile, necessaria, indispensabile, lo strumento universale importante per la calma sicurezza dell'esistenza.

Il risultato è l'esaltazione dell'oggetto perché in esso è la confluenza dei sensi umani valorizzati dalla perennità oggettuale.

Certo, l'oggetto non desidera essere uomo, ma l'uomo forse invidia nell'oggetto quelle qualità che la sua caducità esclude.

Conoscerlo non equivale a vederlo: è sezionarlo, scomporlo, guardarlo in prospettiva, calpestarlo, giocarci. Sempre con un punto interrogativo accanto a queste funzioni, perché l'oggetto acconsenta a farsi blandire, insultare, manipolare, e soprattutto perché le risposte, la risposta sull'essenza, sulle sue diversità, più che sulle sue analogie, non sia prefabbricata, prevista, ma derivi dalla reazione che l'oggetto ha avuto a tutte le azioni dell'uomo.

Non è metamorfosi, è simbiosi che in luogo della nascita di un

¹⁷ F. Ponge, *Prose à l'éloge d'Aix*, in *Le Grand Recueil*, Lyres, Gallimard, Paris, 1961, p. 126.

¹⁸ F. Ponge, *La cruche*, in *Le Grand Recueil*, Pièces, Gallimard, Paris, 1961, p. 105.

ibrido regala la vita all'oggetto:

La victoire de l'existence, individuelle, concrète, la victoire de me tomber sous les yeux et de naître à la parole¹⁹.

Il risultato inaspettatamente filosofico è l'oggettività dell'oggetto. Il particolare imprensindibile, essenziale è universale, finalmente conoscenza dell'oggetto perché proiettato da esso e in esso rientrato:

Point de compromis possible entre le parti pris des idées ou des choses à décrire, et le parti pris des mots.

Étant donné le pouvoir singulier des mots, le pouvoir absolu de l'ordre établi, une seule attitude est possible: prendre jusqu'au bout le parti pris des choses²⁰.

L'approccio non avviene in senso obbligato aprioristicamente e comodamente indicato dalla personalità soggettiva. La costrizione del pensiero compresso fra tutte le qualità possibili proprie di un oggetto, innumerevoli senz'altro, convoglia la ricerca verso l'unicità del dettaglio essenziale.

Dal caos al «dogma singulier»²¹.

L'oggetto indica la strada: sfrondando i casuali meandri o i rigidi percorsi convenzionali di chi l'osserva, attira verso *le noeud*, verso qualcosa di irripetibile, di diverso rispetto a infiniti altri, che consente di riconoscerlo immediatamente perché lo distingue e lo caratterizza:

Le plus particulier on le conçoit (mieux) (surtout) (seulement) à propos du monde extérieur. C'est celui-là, c'est ce plus particulier-là qui porte à la fois son évidence, son désir puissant d'expression (son exigence d'expression), et son objectivité confrontable²².

Lo sconvolgimento dell'approccio provoca incertezza.

Privato della bella sicurezza di chi conduce il gioco, l'osservatore-demiurgo-poeta, abituato a scegliere, esita, ondeggia, ripete. In luogo di una descrizione lineare una interrogazione indiretta:

Ces répétitions, ces reprises *da capo*, ces variations sur un même thème, ces compositions en forme de fugue que vous admettez fort bien en musique, que vous admettez et dont vous jouissez — pourquoi nous seraient-elles, en matière de littérature, interdites?²³

Gli oggetti sovrastano e le parole sono vuote, eppure è impossibile

¹⁹ F. Ponge, *My creative method*, in *Le Grand Recueil, méthodes*, op. cit., pp. 26-27.

²⁰ F. Ponge, *Plus-que-raisons*, in *Nouveau Recueil*, op. cit., pp. 32-33.

²¹ F. Ponge, *Pour un Malherbe*, op. cit., p. 134.

²² F. Ponge, *My creative method*, in *Le Grand Recueil, méthodes*, op. cit., p. 32.

²³ F. Ponge, *Le Savon*, Gallimard, Paris, 1967, pp. 12-13.

tacere. L'esistenza, da sola, non basta come risposta all'afasia:

s'il faut donc que j'existe, à partir d'elle [la chose], ce ne sera, ce ne pourra être que par une certaine création de ma part à son propos.
Quelle création? *Le texte*²⁴.

Non un testo qualunque, però.

Un testo che l'oggetto riconosca come equivalente a sé.

Armonioso, denso, piacevole...

— armonioso. Ogni testo deve possedere in sé una musicalità tale da consentire un'attenzione pacata e di attendere il succedersi delle parole. Come quando la prima nota vibra nel concerto e suscita un'atmosfera di attesa, così ogni parola implica una successione di altri suoni e significati che per loro natura non costituiscono rumore stridente ma orchestrazione sonora:

Le mot OISEAU: il contient toutes les voyelles. Très bien, j'approuve. Mais, à la place de l'S, comme seule consonne, j'aurais préféré l'L de l'aile: OILEAU, ou le V du bréchet, le V des ailes déployées, le V d'*avis*: OIVEAU. Le populaire dit *zozio*. L's je vois bien qu'il ressemble au profil de l'oiseau au repos. Et *oi* et *eau* de chaque côté de l's, ce sont le deux gras filets de viande qui entourent le bréchet²⁵.

— piacevole alla lettura. Con tali presupposti, la lettura scorre via facile senza l'impegno eccessivo di chi filosoficamente vuol interpretare gravi problemi umani, ma, al contrario, con la serenità di chi sa che l'argomento e il suo modo di trattarlo non suscitano ira né chiedono reprimende, ma accarezzano piacevolmente la lettura:

pas d'étalage du trouble de l'âme (à bas les pensées de Pascal). Pas d'étalage de pessimisme, *sinon dans de telles conditions d'ordre et de beauté que l'homme y trouve des raisons de s'exalter, de se féliciter*. Pas de romans qui «finissent mal», des tragédies, etc., *sinon...* (voir ci-dessus).

Rien de désespérant. Rien qui flatte le masochisme humain²⁶.

— ironico. Non appartiene alla scrittura pongiana il fustigare i costumi o fare della satira severa o lanciare strali ed anatemi su quanto è diverso, contrastante rispetto al soggetto. È tanto più elegante sorridere all'angolo della bocca, in modo che altri, non tutti, afferrino il significato celato nell'ambiguità dell'ironia:

Il faut savoir trahir ses propres moyens. Abandonner le feu qui n'est qu'un instru-

²⁴ F. Ponge, *My creative method*, in *Le Grand Recueil, méthodes*, op. cit., p. 13.

²⁵ F. Ponge, *Notes prises pour un oiseau*, in *La rage de l'expression*, Gallimard, Paris, 1976, p. 31.

²⁶ F. Ponge, *Page bis*, in *Le parti pris des choses suivi de Proèmes*, op. cit., p. 186.

ment brillant, mais contre l'eau inefficace. Entrer benoîtement aux pompiers. Et, sous prétexte de les aider à éteindre quelque feu destructeur, tout détruire sous une catastrophe des eaux. Tout inonder.

Le but d'anéantissement sera atteint, et les pompiers noyés par eux-mêmes.

Ainsi ridiculisons les paroles par la catastrophe, — l'abus simple des paroles²⁷.

— limitato ad un solo oggetto. Il testo è partito come risposta alla domanda imperiosa di esistenza del singolo oggetto e, in quanto tale, non può che avere la grandezza di una conchiglia, piccola, preziosa, perché da solo l'oggetto diventa così invadente, prepotente che non lascia spazio né per l'uomo né per altri oggetti:

cette coquille d'huître ou cette tiare batarde, ou ce «couteau» m'impressionnera comme un énorme monument, en même temps colossal et précieux, quelque chose comme le temple d'Angkor, Saint-Maclou, ou les Pyramides²⁸.

— denso come pietra. Dietro l'aspetto scorrevole della scrittura pongiana c'è la ricerca di una poesia piena, in cui ogni parola ritrova nel controllo etimologico e nella sua area semantica il significato originario, il suono globale e l'aspetto visivo di segno grafico:

Parvenu à ce point, j'allai à la bibliothèque consulter le *Littre*, la *Grande Encyclopédie*, le *Larousse*:

Paroxysme, de παρά, indiquant l'adjonction — et ὄξυνεν, rendre aigre. La plus forte intensité d'un accès, d'une douleur.

(...)

Enthousiasme, de ἐν, en et θεός, dieu. Premier sens: fureur divine: état physique désordonné comme celui des sybilles qui rendaient leurs oracles en poussant des cris, écumant, roulant des yeux²⁹.

Ogni parola ha valore di piombo e ogni passo in avanti è un accumularsi di tutto il peso precedente.

— comprensibile al francese della sua epoca:

pour moi et pour le Français de mon époque (à la fois à la page dans le livre de la Culture, et honnête, authentique dans sa lecture en lui-même³⁰).

È chiaro, allora, che Ponge non può essere separato dalla lingua in cui scrive visto che se ne serve in maniera avviluppante e secondo i tre momenti che la costituiscono.

²⁷ F. Ponge, *Justification nihiliste de l'art*, in *Le parti pris des choses suivi de Proèmes*, op. cit., p. 124.

²⁸ F. Ponge, *Notes pour un coquillage*, in *Le parti pris des choses suivi de Proèmes*, op. cit., p. 74.

²⁹ F. Ponge, *Le Mimosa*, in *La rage de l'expression*, op. cit., pp. 84-85.

³⁰ F. Ponge, *My creative method*, in *Le Grand Recueil, Méthodes*, op. cit., p. 41.

— universale. Il testo, nato come un rapporto a due, oggetto-Ponge, continua come risposta, sempre a due interlocutori, Ponge-lettore. Questo dare e ricevere zigzagato — oggetto - autore / autore - lettore — non resta però chiuso come in vasi comunicanti senza apertura all'esterno. Quello che Ponge vuole evitare è lo sfogo lirico individuale, la poesia che resta effusione sentimentale di un momento passeggero:

Il s'agit (...) de dégager les raisons (de mon émotion) et la loi (de ce paysage), de faire servir ce paysage à quelque chose d'autre qu'au sanglot esthétique, de le faire devenir un outil moral, logique, de faire, à son propos, faire un pas à l'esprit³¹.

Chiamarsi poeta evoca per Ponge troppo facilmente l'illusione di una emozione iniziale, chiamata ispirazione o musa, sotto la cui dettatura il poeta avrebbe scritto. Poeta è sinonimo di sognatore, di un individuo diviso tra sentimenti contrastanti, dilaniato da dubbi e da passioni, profondamente commosso o desideroso di esserlo, con un linguaggio in cui parole arcaiche, auliche, licenze poetiche e tutto quel che riguarda la prosodia e la metrica può essere osservato o rinnegato. Ma è soprattutto profondamente circoscritto e ripiegato su se stesso, rivolto a spiare le proprie emozioni considerate importanti anche se semplicemente soggettive. Con la poesia i poeti hanno mosso le corde del cuore e della sensibilità, con la sua scrittura Ponge provoca l'intelligenza e la ragione, sia per lo iato nella materia della composizione, (lì il sentimento, qui la cosa), sia per il modo di trattarla:

Nous créons le monde extérieur. (...)

Dans quelle mesure ici y-a-t-il art? Dans 1° le choix du mur, de la page, du fond à décorer; 2° le choix de la matière à projeter; 3° la préparation du fond et de la matière de façon que l'adhérence soit bonne³².

La scelta retorica è fondamentale perché è una risposta al modo di essere dell'oggetto, plateale come una facile scelta tipografica o subdola come la qualità da scoprire. Ogni proposizione prepara la successiva o rappresenta un passo in avanti rispetto alla precedente, o per deduzione, o per conclusione, o per opposizione. Così il discorso è logico, essenziale, quindi privo di ridondanza e di inutilità, convincente, evidente, con un profondo rispetto per la realtà oggettuale in sé.

Accettare la definizione di poeta sarebbe per Ponge privare la scrittura di tutta quella forza e capacità costruttiva che invece Ponge le riconosce come propria e limitarla a semplice emanazione.

Le caratteristiche della sua «poesia» sono ben altre: la scrittura ambisce ad essere eterna perché ha in sé la potenzialità di esserlo, in

³¹ F. Ponge, *La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence*, in *La rage de l'expression*, op. cit., p. 200.

³² F. Ponge, *Pochades en prose*, in *Le Grand Recueil, Méthodes*, op. cit., pp. 49-50.

grado com'è, per sua natura, di ricreare il mondo:

A la vérité, expression est plus que connaissance; écrire est plus que connaître; au moins plus que connaître analytiquement: c'est refaire³³.

Il rapporto a due si apre, si universalizza perché la comprensione, anche in senso etimologico, è propria di chiunque, dato che la materia della poesia di Ponge appartiene al mondo:

La Poésie est alors la science la plus parfaite³⁴.

Non c'è distacco né freddezza ma un desiderio irrefrenabile di stare vicino agli oggetti, di conoscerli meglio e di farli conoscere: le luci e le ombre di ogni oggetto sono aspetti di una sua anima, di una personalità viva e vivace che rispetta e che anche lo tiranneggia un po':

Le meilleur parti à prendre est donc de considérer toutes choses comme inconnues, et de se promener ou de s'étendre sous bois ou sur l'herbe, et de reprendre tout du début³⁵.

Il contenuto estetico assume il rigore della scienza. Da dove proviene tanta sicurezza, tanta presunzione?

J'ai (...) le sentiment d'une aristocratie des esprits-qui-ont-le-sentiment-de-leur-aristocratie³⁶.

Perché nessuno ha mai giudicato esaurito il discorso sulla natura? Forse gli sguardi su di essa erano sguardi d'insieme, grandi panorami e vaste sensazioni dell'animo. Ma lo sguardo abbassato a terra, il bruco, il sassolino, il fiore nascosto, il filo d'erba, qualcuno li aveva visti?

Ponge ha scritto la pagina ancora intatta del libro sulla natura, spostando l'asse di interlocuzione su tutto un mondo lasciato in disparte perché poco eclatante, certo, ma brulicante di interesse.

Il compito è indubbiamente gravoso per l'estensione dell'argomento e per la rigosità ormai scientifica che Ponge si prefigge. Non è sufficiente l'espressione adatta, la più pertinente a rendere l'idea di un certo oggetto della natura: la cura con cui essa viene cercata, scelta e proposta e che fa balenare un lampo di comprensione collettiva mira alla conoscenza dell'oggetto, cioè a fornire la capacità di individuarne

³³ F. Ponge, *Pages bis*, in *Le parti pris des choses suivi de Proèmes*, op. cit., p. 201.

³⁴ F. Ponge, *Pour un Malherbe*, op. cit., p. 137.

³⁵ F. Ponge, *Introduction au galet*, in *Le parti pris des choses suivi de Proèmes*, op. cit., p. 177.

³⁶ F. Ponge, *Pour un Malherbe*, op. cit., pp. 208-209.

l'essenza, l'idea, quello che rende l'oggetto unico fra infiniti:

La richesse des propositions contenues dans le moindre objet est si grande, que je ne conçois pas encore la possibilité de rendre compte d'aucune autre chose que des plus simples: une pierre, une herbe, le feu, un morceau de bois, un morceau de viande³⁷.

Ponge si comporta come se nessun altro, mai, avesse provato a scrivere della natura, o, piuttosto, come se nessuno l'avesse mai capita:

Il faut que mon livre remplace: 1° le dictionnaire encyclopédique, 2° le dictionnaire étymologique, 3° le dictionnaire analogique (il n'existe pas), 4° le dictionnaire de rimes (de rimes intérieures, aussi bien), 5° le dictionnaire des synonymes, etc., 6° toute poésie lyrique à partir de la Nature, des objets, etc.³⁸

Contro un'informazione che giudica insoddisfacente, Ponge cerca un modo diverso di scrittura che inevitabilmente sarà, per sua convinzione personale, l'optimum e che quindi riunisca in sé gli elementi positivi della scrittura eliminando quelli superflui:

Qu'on fasse un livre pour supprimer les autres livres, bravo! Pour les rendre inutiles³⁹.

Nasce un nuovo genere, una nuova etichetta, «définition-description»⁴⁰ cui Ponge, nella certezza orgogliosa delle sue capacità affianca «oeuvre d'art littéraire». È una descrizione che per brevità ed essenzialità si fa definizione, un genere creato ambiziosamente come capolavoro.

La scelta è rischiosa: la descrizione è generalmente ritenuta la parte più noiosa in un romanzo, trascurata alla ricerca di quella narrativa. Ponge la elegge, pura e autonoma, a totale costruzione del testo. La descrizione implica un «je» che conduce il gioco, bluffando sulla libertà del lettore e che guida, con lo schermo del suo sguardo, l'ignoranza del lettore alla scoperta delle sue intenzioni. Il limite è nella dissolvenza dell'oggetto che un eccesso di dettagli e di informazioni provoca inevitabilmente. Affinché, al contrario, la memoria non dimentichi le conoscenze parziali e lo sguardo si mantenga impregnato di quel che ha imparato a conoscere, la descrizione deve concentrarsi, scegliere la nota stridente, unica che in sé definisca l'oggetto.

Ampio come una descrizione, breve come una definizione: il connubio anomalo produce la perfezione dell'opera, vivida ed essenziale, vera.

³⁷ F. Ponge, *Introduction au galet* in *Le parti pris des choses suivi de Proèmes*, op. cit., p. 175.

³⁸ F. Ponge, *My creative method*, in *Le Grand Recueil, Méthodes*, op. cit., p. 41.

³⁹ F. Ponge, *Joca seria*, in *Nouveau Recueil*, op. cit., p. 84.

⁴⁰ F. Ponge, *My creative method* in *Le Grand Recueil, Méthodes*, op. cit., p. 14.

Ponge nella sua faustiana sete di potenza ha creato per sè un nuovo genere virtualmente perfetto, il metodo che il suo assoluto individuale autorizza a chiamare *My creative method*:

Le monde entier n'est que l'orchestration des harmoniques variées de la Parole: les articulations du OUI (oui on non, selon l'humeur de celui qui parle ou écoute: mode majeur ou mineur à volonté)⁴¹.

Se le parole hanno in sé il dono, la capacità di rifare il mondo, Ponge, che ne è il Grande Burattinaio non muove i fili dietro le quinte. Al contrario è in prima persona, presenza visibilissima e divertita, indispensabile e assoluta nel suo gioco perché causa prima della sua creazione. E allora quando Ponge sottolinea l'efficacia della parola che nella sua potenza assume valore di Verbo, cioè di verità assoluta ed eterna, l'asserzione non rimane generica o rivolta in senso lato alla tradizione dei profeti, maghi, vati.

È egli stesso il profeta, il mago, il vate, in quanto l'unica verità è all'interno della sua scrittura.

La sua parola è Verbo perché è verità.

L'occhio dello scrittore si è fatto magico, o piuttosto divino: Ponge è la guida e insieme l'atto creatore di una parola che ha perfezione in sé e nel suo esporsi. Una divinità gelosa e terribile che toglie alla parola quella libertà di significare che le è propria e quella di interpretare che appartiene al lettore, libertà di esistere e di specchiarsi con un atto di costrizione che Ponge vuole azione redentrice perché donatrice di vita:

Une parole est née dans le Monde Muet⁴².

⁴¹ F. Ponge, *Pour un Malherbe*, op. cit., p. 144.

⁴² F. Ponge, *Ibidem*, p. 133.

ALESSANDRA RICCIO

MIGUEL BARNET: EL PACTO TESTIMONIAL

«Cuidado, querido amigo, usted se está saliendo de la historia... vuelva a leer mi definición: ¡está tan clara! Siendo usted historiador no tiene que meter el pie en ese terreno: es el campo del sociólogo. Tampoco en aquel otro: entraría usted en el campo del psicólogo. ¿A la derecha? ¡De ninguna manera! ¡iría usted a la casa del geógrafo! Y a la izquierda, a la del etnólogo...» *Pesadillas. Tonterías. Mutilaciones. Abajo los cercos y las etiquetas. El historiador debe trabajar libremente en la frontera, en el deslinde, un pie acá, otro allá. Trabajar utilmente*¹. En un ensayo a propósito de Marc Bloch y de su *Apologie de l'histoire, ou Métier d'historien*, Lucien Febvre, advierte el lector sobre dos cosas significativas: que no piensa poner límites al campo de su investigación y que quiere que su trabajo sea útil. Ambas cosas las había planeado su compañero en el libro escrito como un testamento en el breve tiempo de su carcelación y antes de ser fusilado por los nazis. La lección de Febvre y Bloch nos enseña que la interdisciplinaridad y lo útil pueden producir resultados tan fructíferos como ha sido toda la labor de «Les Annales» para enriquecer nuestro conocimiento.

Hablando de «novela-testimonio» muchos años después, Miguel Barnet, responsable de aquella definición, aclara: *Igual leo un libro de Rupert Lewis, Ricardo Pozas y Levy Strauss que una novela de Julien Green o García Márquez. No me pongo orejeras ni escafandras. Nosotros los latinoamericanos, no tenemos todavía una codificación de nuestra cultura como la tienen los países de Europa, como Francia; estamos siempre en fase de descubrimiento, y no podemos desdeñar ninguna influencia. El escritor latinoamericano que no tenga una formación etnográfica de su realidad — al menos intuitiva — es un escritor siete-mesino, un escritor a medias; no queda más remedio que ser un poco historiadores de nuestras vidas*². Y Reynaldo González, en una entrevista, frente a la insistente pregunta sobre por qué él y sus congéneres

¹ Lucien Febvre, *Problemi di metodo storico*, Torino 1966, p. 174. La traducción es mía.

² *Por todas esas cosas escribo*, entrevista a Nora Sosa, «Granma», 6 de julio de 1986.

se consideran novelistas y no sociólogos, historiadores, etc., contesta: *Nosotros consideramos que estas ciencias están reservadas a los especialistas y que la proyección de la «ficción» es mucho más amplia y de mayor alcance. Al asumir la definición de novelistas adquirimos una mayor libertad de maniobra frente a una realidad múltiple: pues nuestros informantes hablan a partir de su propia subjetividad y los documentos se redactan a partir de los intereses vigentes; la suma de estas parcialidades exige una libertad formal que la historia no permite. Para mí hablar de novela-testimonio significa hablar de cómo se mete en la página el material de que disponemos. Por otra parte, no hay ninguna duda de que **La fiesta de los tiburones** no hubiera tenido 30.000 lectores si hubiera sido un texto histórico-sociológico³.*

Si mal no lo entiendo, Reynaldo Gonzales está reivindicando la libertad de agredir la realidad que le interesa representar amparado por la ambigua sombra de la ficción bajo cuya sombra impalpable puede montar su obra con sorna, ironía y levedad para incursionar en territorios ajenos sin temer los severos reproches a que hace referencia Lefebvre en la cita anterior. Parecería que la nueva y ambigua etiqueta de «novela-testimonio» inventada por Miguel Barnet sirva, al mismo tiempo, como un «escamotaje» para eludir la férula del maestro especialista, celoso cuidador de su coto, para transmitir un mensaje considerado «útil», y para amenizar una lectura cuyo propósito es llegar a un vasto público.

Unos historiadores atentos y sensibles como Bloch y Lefebvre han tenido la osadía de romper barreras, de trabajar en la frontera de disciplinas diferentes y han contribuido al enriquecimiento de las ciencias humanas con los reveladores planteamientos de la historia material, de la historia de los sentimientos, de la historia de las mentalidades, de la microhistoria. Un grupo siempre más numeroso de autores está abriendo el camino a un nuevo género fronterizo (unos, siguiendo a Alfonso Reyes lo llaman todavía ancilar; Julio Miranda⁴, más hábilmente a mi modo de ver, lo llama límite) que ya cuenta con un notable corpus de textos y que viene asumido como una exigencia ineludible, un reclamo político y social urgente en América Latina y en Cuba en particular, donde, en más de un caso, un discurso narrativo perfectamente logrado y un hábil montaje, hacen que el texto funcione al mismo tiempo como ensayo, como obra literaria y como instrumento didáctico.

³ *Una sociología literaria para una nueva identidad*, entrevista de Alessandra Riccio, «Latinoamérica», Roma, año III, nos. 5-6, 1982, p. 112, la traducción es mía.

⁴ *El margen que quería señalar corresponde a una amplia corriente de narrativa límite, desde reportajes, apuntes, diarios más o menos novelados, hasta lo llamado por Miguel Barnet «novela-testimonio». Se trata, desde luego, de una región demasiado extensa, demasiado poco formulada teóricamente y difícil de encasillar, pero que está tomando en Cuba un cuerpo a estas alturas ya rico y voluminoso.* Julio E. Miranda, *Nueva Literatura Cubana*, Cuadernos Taurus, Madrid 1971, p. 102.

¿Quién pierde y quién gana en estas incursiones en territorio ajeno? Pierde el que necesita medir su espacio para tener la seguridad de moverse en un territorio homogéneo y controlable; gana el lector que disfruta el placer del texto y aprende deleitosamente; gana quien considera que nada humano le es ajeno y quien está acostumbrado a la mezcla, a la contaminación fructuosa, al desorden enriquecedor.

* * *

En un país como Cuba, transculturado y sincrético, cuya existencia en la escritura empieza, como en el resto del continente latinoamericano, con diarios de viaje y crónicas de la conquista, es decir con una literatura testimonial cuya «literariedad» a estas alturas empieza a ser un hecho aceptado⁵, en un país como Cuba, lo químicamente puro no existe, no puede existir. A la pregunta: *¿Qué siente un cubano cuando descubre que no existe como etnia original?* Barnet contesta: *...el cubano, frente a la evidencia que no es un pueblo original siente la necesidad de definirse, de descubrirse a sí mismo, porque de otra forma tendría que resignarse a no ser. De allí le viene la fuerza que lo lleva a no limitarse al nacionalismo sino a buscar algo más, de allí le viene el interés y el compromiso hacia el Caribe, una zona geográfica donde todos los pueblos son híbridos y creadores. Justamente en el mestizaje de estos pueblos nuevos del Caribe está el germen de una nueva cultura en gestación que cuando por fin será, será terriblemente fértil⁶.*

Sobre Cuba ha pesado, durante siglos, una interdicción implacable: la prohibición de hablar de sí. Siglos de celosa vigilancia del Gobierno de Madrid han limitado por una parte la adquisición de lecturas externas, y por otra (una mutilación aun más dolorosa), la posibilidad de hablar de sí, de describir su propia geografía, de contar su propia historia. Por un lado se llegó a prohibir — por peligrosamente antiesclavista tanto el *Ensayo político sobre la isla de Cuba* de Alejandro de Humboldt como las novelas *Sab* y *Dos mujeres* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, para dar unos ejemplos relativamente recientes, mientras por el otro se prohibía tajantemente a los habitantes hablar de cosas de la isla. Hortensia Pichardo anota: *No se conformó España con dejar en total abandono la enseñanza elemental en sus dominios de América sino que trató de impedir la expresión del pensamiento de sus hijos y que llegaran hasta ellos las manifestaciones de la cultura de otras partes del mundo, aun de la propia España. Son numerosas*

⁵ Baste citar el convincente ensayo de Beatriz Pastor, *Discurso narrativo de la Conquista de América*, La Habana, 1983 y el inteligente trabajo del joven hispanista Augusto Guarino, *La spedizione di Ursúa e la rivolta di Lope de Aguirre*, Cagliari 1985.

⁶ *Conversando con Miguel Barnet*, entrevista de Alessandra Riccio, «Latinoamérica», año III, n. 8, sept.-dic. 1982, p. 88, la traducción es mía.

las reales disposiciones que imponían restricciones y trabas a los autores que pretendían publicar sus producciones y también a la introducción de libros en América. Comienzan estas leyes restrictivas a mediados del siglo XVI y perduran durante toda la época colonial... No es extraño que estando sujeta la producción del pensamiento a tantas trabas y hasta casi prohibida la lectura, a lo que hay que añadir que los medios de difusión de la cultura, la universidad, los centros de estudios superiores y la imprenta llegaron más tarde que a otros lugares de América; no es extraño, repetimos, que la producción literaria, sobre todo la histórica, fuera tan limitada en Cuba⁷.

Este vacío secular ha generado una fuerte necesidad de conocer, que empieza a expresarse en coincidencia con las guerras de independencia y que se hace más evidente y explícita a partir de la revolución cuyas vicisitudes y desarrollo le han otorgado a la isla la «densidad» que es dado conseguir cuando la historia llega a ser una experiencia vivida por las masas. Esta necesidad se traduce en una espera de textos aptos a hablarle al nuevo lector de la historia de que se siente partícipe desde una base de verdad y en un lenguaje que le resulte accesible para poder sacar de allí un conocimiento que hasta entonces le había sido negado y al mismo tiempo estimula al escritor a buscar las huellas de esta participación y a dar testimonio de ella⁸.

De ahí nace la literatura de campaña, de ahí también la importancia que los textos testimoniales han tenido en el lector cubano empezando por el más importante de todos, el *Diario* de José Martí, que se convierte en lectura fundamental incluso para un hombre tan aparentemente distante de este género como José Lezama Lima. Lo que a

⁷ Por toda esta materia véase Hortensia Pichardo, *Estudio Preliminar*, en Nicolás Joseph de Rivera, *Descripción de la isla de Cuba*, La Habana 1975, particularmente el capítulo «Leyes para que los americanos ignoren las cosas de América», pgs. 19-29. La noticia sobre Humboldt está en Armand Bayo, *Humboldt*, La Habana 1970, p. 113.

⁸ Sobre el tema de la política cultural, de los vínculos entre intelectuales y poder y sobre la literatura nacional-popular, definición que muchos han juzgado infeliz, ha trabajado con lucidez Antonio Gramsci en sus *Quaderni*: «Estado» significa de modo especial dirección conciente de las grandes multitudes nacionales; por lo tanto es necesario entrar en «contacto» sentimental e ideológico con dichas multitudes y, en cierta medida, con simpatía y comprensión de sus necesidades y exigencias (17). La inmediata toma de contacto entre lector y escritor se realiza cuando en el lector la unidad de contenido y forma contiene la premisa de unidad del mundo poético y sentimental: de otra manera el lector tiene que empezar por traducir la «lengua» del contenido en su propia lengua (27). Es evidente que hay que hablar, para ser precisos, de lucha para «una nueva cultura» y no para un «nuevo arte» (en sentido inmediato). Es posible que tampoco podamos decir, si queremos ser exactos, que se lucha para un nuevo contenido del arte, porque eso no puede ser pensado de manera abstracta, separado de la forma [...] Hay que hablar de lucha por una nueva cultura, es decir por una nueva vida moral que debe estar íntimamente unida a una nueva intuición de la vida, hasta llegar a ser un nuevo modo de sentir y de ver la realidad y por consiguiente un mundo íntimamente connaturado con los «artistas posibles» y con las «obras de arte posibles» (8). Cito por la edición antológica: Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Roma 1987, la traducción es mía.

él le interesa, lo que él juzga fundador para la identidad nacional cubana es el testimonio que, a través de sus rápidas notas de campaña, Martí deja para los de la «siguiente caravana»⁹. Autor y lector, en Cuba, sienten uno el deber de testimoniar y el otro la necesidad de conocer a través de aquel testimonio, su propia realidad, es decir, de conocerse como individuos y como parte de una nacionalidad. Esto le da a la literatura cubana, desde siempre, una fuerte densidad testimonial, muy evidente en escritores como Pablo de la Torriente Brau o como Raúl Roa quienes se salen decididamente del reportaje o de la nota política en textos como *105 días preso* (1931) o *La jornada revolucionaria del 30 de septiembre* (1937) para limitarme a sólo dos ejemplos.

* * *

En 1963, Ernesto Che Guevara publica su *Pasajes de la guerra revolucionaria* precedido por un breve prólogo donde, en las primeras líneas, ya está formulado el problema fundamental de la narración testimonial tal como se iba entendiendo en Cuba: *Desde hace tiempo, estábamos pensando en cómo hacer una historia de nuestra Revolución que englobara todos sus múltiples aspectos y facetas...* Según lo va explicando el Che, la historia que le interesa narrar no es la Gran Historia, sino *recuerdos personales de los ataques, combates, escaramuzas y batallas en que intervenimos*. Y sin embargo parece que, a partir de estos acontecimientos menores, individuales, marginales, puede y debe dibujarse un cuadro nuevo de la historia donde cada uno tiene la posibilidad de contar desde su propio punto de vista, desde su personal experiencia *hechos que ya pertenecen, incluso, a la historia de América*. Según Guevara, hay que hacer *asequible a todos los participantes en la gesta revolucionaria la tarea de narrarla* y pone sólo una condición que es una condición fundamental: *Sólo pedimos que sea estrictamente veraz el narrador... que después de escribir algunas cuartillas en la forma en que cada uno lo pueda, según su educación y su disposición, se haga una crítica lo más seria posible para quitar de allí toda palabra que no se refiera a un hecho estrictamente cierto, o en cuya certeza no tenga el autor una plena confianza*¹⁰.

Diríase que el Che está estableciendo un pacto que obligue al narrador a contar su estricta verdad y al lector a creerle. Estamos todavía en el ámbito de lo puramente testimonial; Che está preocupado por

⁹ José Lezama Lima, *Paralelos: la poesía y la pintura en Cuba*, en *La cantidad hechizada, Obras Completas*, tomo II, México 1975, pgs. 366-367. Sobre el interés de Lezama hacia el *Diario* véase Alessandra Riccio, *El «Diario» de Martí en José Lezama Lima*, [«Unión», La Habana, n. 2, 1985] in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Sezione Romanza, XXIX,2, Napoli 1987, pp. 427-439.

¹⁰ Ernesto Che Guevara, *Pasajes de la guerra revolucionaria*, Ediciones Unión, La Habana 1963, pgs. 5-6.

la memoria histórica y busca y ofrece testimonios de la epopeya vivida; pide que se haga el esfuerzo de narrarla y la incitación está dirigida a todos los sobrevivientes y sin embargo descarta cualquier preocupación «literaria», no le interesa el «modo» como se cuenta. Los lectores sabemos muy bien que, al ofrecer el testimonio de algunos momentos de la guerra revolucionaria, Guevara supo montar su relato con un gran talento y eficacia tanto que uno de los «pasajes» entró pronto a formar parte de antologías de cuentos bajo el título de **El cachorro asesinado**. Por otra parte, la invitación a contar cada uno según su educación y sus posibilidades puede surgir de la confianza de que el argumento mismo, su misma realidad, hagan que la *mise en page* dé resultados que satisfagan el horizonte de espera del lector a quien está dirigida la narración, como acontece en el caso del Che.

Sobre ese problema ha reflexionado Italo Calvino al prologar, muchos años después de la publicación de la 1ª edición, su primer libro, **Il sentiero dei nidi di ragno**, escrito al calor de los recuerdos de la guerra partisana recién acabada: *Más que como una obra mía, lo leo como un libro nacido anónimamente del clima general de una época, de una tensión moral... El hecho de haber salido de una experiencia — guerra, guerra civil — que no había ahorrado a nadie, establecía una inmediatez de comunicación entre el escritor y su público: estábamos cara a cara, a la par, cargados de historias por contar, cada uno tenía la suya propia, cada uno había vivido vidas irregulares dramáticas aventurosas, cada uno le quitaba la palabra de la boca al otro... Durante la guerra partisana las historias recién vividas se transformaban y transfiguraban en historias contadas durante la noche en torno al fuego, adquirirían ya un estilo, un lenguaje, un humor como de bravuconada, una búsqueda de efectos...* En este ámbito denso de protagonistas directos e indirectos empujados a narrar por la fuerza misma de los acontecimientos que los han visto partícipes, un escritor como Italo Calvino confiesa: *Algunos de mis cuentos, algunas páginas de esta novela tienen en su origen esta tradición oral recién nacida, en los hechos, en el lenguaje*¹¹.

¹¹ Italo Calvino, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1972, pgs. 7-24. La novela, publicada en 1947, fue una de las primeras muestras y de las mejores de lo que se llamó «neorrealismo» italiano; en 1964, cuando ya esa corriente sufría los polémicos ataques que investían al «realismo» en todos sus aspectos, el autor escribe la larga prefación que cito; acudo a Calvino porque en su reflexión, escrita diecisiete años después del libro cuando ya su camino literario derivaba hacia otros intereses, no sólo no reniega de su novela tan densamente testimonial y «realista» sino que defiende las razones que lo impulsaron a escribirla: *Porque quien hoy recuerda al «neorrealismo» sobre todo como una contaminación o cohartación padecida por la literatura por razones extra literarias, cambia los términos de la cuestión: en realidad, los elementos extra literarios estaban allí tan macizos e indiscutibles que parecían un dato de la naturaleza; nos parecía que todo el problema fuera de tipo poético, cómo transformar en obra literaria aquel mundo que para nosotros era el mundo.*

Porque cuando da la causalidad que el narrador además de testimonio de los eventos narrados es **también** escritor, surge el problema «consciente» de cómo se mete en la página el material narrable, un problema que el Che había resuelto en la práctica pero no había elaborado en la teoría ni lo había esbozado siquiera como problema quizás por entender, como Calvino, que hay momentos en que los elementos extraliterarios se presentan de forma tan maciza e indiscutible que parecen datos de la naturaleza.

Resumiendo, en la formación de una identidad cultural cubana, junto con otras componentes, lo testimonial ha ido sedimentando una tradición que se apoya en la necesidad de conocerse, una necesidad transitiva que pasa del narrador al lector de una forma inmediata y sencilla sin que el lector pretenda más que la verdad de lo narrado y sin que el narrador se sienta obligado a más que a ofrecer su verdad en el común y recíproco intento de estructurar una memoria y de ofrecer elementos de conocimiento. Sin embargo, este sencillo pacto testimonial entre escritor y lector se basa sobre un acto solemne de adquisición de responsabilidad del autor quien, al escoger la palabra escrita, tiene conciencia de que se está comprometiendo frente a su sociedad y entiende que *lo que está escrito adquiere un valor moral y práctico que trasciende en mucho el solo hecho de estar escrito, que en práctica es un puro hecho material*¹².

* * *

En 1970 Casa de las Américas decide incluir en su Premio anual el género Testimonio; en el mismo año, dedica el número 62 (septiembre-octubre de 1970) de su revista a la Gran Zafra valiéndose de la colaboración de ensayistas, novelistas, poetas, en la gran mayoría cubanos, quienes ofrecen su testimonio, en las formas más heterogéneas, sobre el grandioso esfuerzo colectivo de la zafra de los diez millones que empeñó a la casi totalidad de la población cubana.

Evidentemente, aquella institución cultural juzgó, en aquel año, que había que poner de relieve la existencia de un género, si no nuevo, que iba cobrando siempre más vigencia y que iba siendo practicado por una capa siempre más ancha de escritores profesionales o no. Al premio Testimonio, en su primera convocatoria, participaron 19 obras precedentes de toda América Latina. El jurado estaba integrado por verdaderas autoridades de este género incipiente: el mejicano Ricardo Pozas, autor del sorprendente y fundador **Juan Pérez Jolote** que constituye un texto fundamental en las letras latinoamericanas, el argentino Rodolfo Walsh a quien debemos el desgarrador **Operación Masacre**,

¹² Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*, Roma 1988, vol. II, p. 191. Está en la carta a Tania del 27 febrero de 1933.

descrito, a falta de otra definición, como un «relato-documento» en una reseña que figura en el mismo número de la revista, y el cubano Raúl Roa que ya hemos señalado entre los precursores del género. Dando a conocer al vencedor (la uruguaya María Esther Gilio con **La guerrilla tupamara**) el jurado señalaba que la incorporación de este género al Premio Casa de las Américas ha sido un éxito por la alta calidad promedio de las obras y añadía que el alto nivel obligó al jurado a sopesar minuciosamente los méritos literarios, la actualidad del tema y la trascendencia política y social de los trabajos, y esto a pesar de la motivación bastante genérica y escasamente definitoria que figura en las «bases» institutivas que hablan de un libro donde se documente, de fuente directa, un aspecto de la realidad latinoamericana actual.

El jurado, cuyos integrantes habían dado prueba de los resultados excelentes a que puede llegar el género, hace constar su empeño a sopesar minuciosamente los méritos literarios entre otras características más propias del testimonio como pueden ser la actualidad del tema o su trascendencia política y social.

Sucedía que en 1966 Miguel Barnet había publicado **Biografía de un Cimarrón**, entonces subtítulo como **relato étnico** y en 1969 **Canción de Rachel** acompañado por una conferencia «La novela testimonio: socio-literatura» que luego pasó a integrar en forma de prólogo la edición barcelonesa de 1970. Es decir que en 1970 el problema «literario» del testimonio era ya un problema discutido y teorizado en Cuba.

En el transcurso de tiempo que mide entre el primero y el segundo de sus libros, Miguel Barnet ha sido capaz de superar aquella forma de timidez que le había hecho declarar en su «Introducción» al **Cimarrón**: Sabemos que poner a hablar a un informante es, en cierta medida, hacer literatura. Pero no intentamos nosotros crear un documento literario, una novela¹³. Ya en la conferencia con que presenta su segunda obra, Barnet se mete de lleno en la médula del problema: Rachel no es el Cimarrón y lo de «relato etnográfico», aceptable en el caso del viejo esclavo, resultaría dudoso en el caso de la caprichosa ex-vedette de la Alhambra. Entonces ¿cómo clasificar tratando de hacer revivir un mundo perdido? La reflexión de Barnet se desliza entre las definiciones de *relato etnográfico* y *novela realidad* para llegar a la de *novela-testimonio: un desentrañamiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos*¹⁴. En la novela-testimonio, según Barnet, es indispensable que el escritor

¹³ Miguel Barnet, **Biografía de un Cimarrón**, Academia de Ciencias de Cuba, La Habana 1966, p. 9.

¹⁴ Miguel Barnet, **La novela testimonio: socio-literatura**, ahora en **La fuente viva**, Editorial Letras Cubana, La Habana 1983, p. 23.

haga un uso discreto de su yo porque en esa despersonalización es en la que el arte se aproxima a la ciencia y para que esta despersonalización le haga decir al autor, junto con su informante «Yo soy la época». Según Barnet, ésta es una premisa inviolable; la flecha en el blanco. A partir de esta identificación el escritor está en condiciones de entregarle al lector un mito que le resulte provechoso, útil, desde cuyo modelo pueda categorizar. Este modelo, de más está decirlo, debe ser relativo o ambiguo, no puede ser un patrón estático y definitivo, sino sólo un punto de partida. Eso he querido que sean Cimarrón y Rachel, puntos de partida para conocer un medio, una época. El fenómeno histórico engaña, ofrece sólo una parte de la realidad y el autor, que Barnet acertadamente llama el gestor de la novela-testimonio, tiene que revelar la esencia de una apariencia haciendo uso de un lenguaje comunicativo quintaesenciado, más cercano de la naturaleza que de la caricatura. Así será posible recobrar el eslabón perdido de la tradición de un país recuperando la historia de la gente sin historia¹⁵.

Diez años después, al reseñar **La fiesta de los tiburones**, de Reynaldo González, el mismo Barnet aclara: El autor ha sabido escoger sus personajes, les ha captado el decir, se ha identificado con ellos en una fusión plena, ha podido, pues orientarlos hacia los resultados buscados sin necesidad de mutilaciones, sin conceder demasiado tampoco y sí con rigor científico y malicia literaria... Hay creación en este libro. Está la presencia del artista en la selección de los textos y en su ensamblaje. Sin esa presencia, hubiera quedado simplemente en el mero repertorio o en la recolección de los testimonios. Pero al autor lo salva la imaginación. Y no sólo la imaginación artística sino la imaginación sociológica e histórica, sin la cual todo material sobre estas disciplinas es incompleto, queda manco¹⁶. En las líneas citadas arriba, ha desaparecido la definición de gestor, substituida *tout-court* por las de autor y artista; al cabo de diez años ya la idea de novela-testimonio se ha hecho más clara y concreta por lo menos en la mente de su creador, Miguel Barnet, quien sigue usando esta definición para algo que no está teóricamente explicado y que sin embargo existe en el gusto del lector, en la intención del autor e incluso en el reconocimiento de parte de la crítica. Actualmente la novela-testimonio es una fuerte y vital realidad de las letras cubanas nutrida, entre otras, con las obras de Víctor Casaus, Raúl González de Cascorro, Reynaldo González, Nancy Morejón y el mismo Barnet que con **Gallejo** (1981) y **La vida real** (1984) sigue contribuyendo notablemente a fundamentar una nueva tradición literaria¹⁷.

¹⁵ *Ibidem*, passim.

¹⁶ *Ibidem*, pgs. 94-95.

¹⁷ Pienso en particular en **Girón en la memoria** de V. Casaus (1970), **Lengua de Pájaro** de Nancy Morejón y Carmen Gonce (1971), **Aquí se habla de combatientes y bandidos** de R. González (1979) y del mismo autor **Llorar es un placer** (próxima publicación) (1989).

Del testimonio, un género todavía sin clasificar, hemos pasado, pues, a la novela-testimonio, un híbrido extraño con que, a falta de mejor definición, Barnet quiso afirmar — autoafirmar — que la narrativa testimonial le pertenece a la literatura¹⁸. Trataré de explicar por qué le atribuyo a la provocación de Miguel Barnet, a su invención de este *mot-valise*¹⁹ un intento de acelerar el deslizamiento de un género maltratado, ancilar, limítrofe, hacia el campo de la literatura es decir hacia la representación, el conseguimiento de una imagen que reviva y actualice la/las historia/s.

* * *

En orden de tiempo, los últimos productos de la escritura que han pujado para conseguir su estatuto literario son, me parece, la autobiografía y el testimonio. Philippe Lejeune ha largamente estudiado el problema de la autobiografía llegando a algunas conclusiones interesantes. Un género literario no existe en sí, al contrario, va formando un código implícito propio que puede ser recibido y clasificado por el lector; en el caso que el género tuviera ya un estatuto, pero externo a la literatura, como es el caso de la autobiografía (y del testimonio), es un deber del crítico tratar de contribuir al cambio de estatuto para promoverlo al campo de la literatura. Ahora, la crítica suele descartar todo lo que le pertenece a la historia (la relatividad y la variabilidad), para obedecer a su deseo normativo y teórico de buscar invariantes que permitan *découvrir les lois de fonctionnement des systèmes historiques des genres*²⁰; aquí está la gran resistencia que la crítica ofrece a géneros tan contingentes y contiguos a la historia como son la autobiografía o el testimonio, a los cuales el público lector reconoce literariedad mucho antes que la crítica logre dar su aval teórico y motivado. Sobre estas premisas, Lejeune salva los obstáculos gracias a la teoría de la recepción y llamando en campo al lector llega a formular la teoría del *pacto*. Para aceptar la tesis del *pacto* hay que reconocerle al lector el papel fundamental de ser él quien pone en marcha, hace funcionar el texto y por lo tanto reconocerle la función de contraparte en el mecanismo de recepción del texto.

Digamos, pues, que autor y lector establecen un *pacto* donde quien

¹⁸ Declara Miguel Barnet en *La novela testimonio: socio-literatura*, cit., p. 20: *Es ocioso que trate de explicar que apelé al opresivo término de novela por no hallar otra nomenclatura más asequible, y porque la novela es un vocablo familiar a todos. Tan familiar que a cada rato nos está jugando una mala pasada, como ahora, por supuesto, que yo la antepongo a otro término no menos engañoso, el de testimonio.*

¹⁹ Creador de esta palabra es el francés Alain Finkielkraut, *Ralentir: Mots-valise!*, Gallimard, París 1979. El término indicaría la unión de dos palabras que, aun manteniendo cada una su significado original, llegan a indicar una tercera cosa diferente.

²⁰ Philippe Lejeune, *Autobiographie et histoire littéraire*, en «Revue d'histoire littéraire de la France», n. 6, nov.-dec. 1975, p. 920.

escribe declara, *atestigua*, que lo que está narrando es fruto de un conocimiento directo o indirecto de una historia y de unos acontecimientos que contribuyen a la esfera del conocimiento del lector y que atañen a una realidad que lo incluye de una forma o de otra. El lector, por su parte, acepta el pacto pero mantiene su vigilancia sobre el texto para controlar que el pacto sea respetado.

Esto obliga al autor/gestor del relato a usar su material y a comportarse frente al lector exactamente como frente a un tribunal encargado de establecer la verdad de los hechos que se narran, es decir que en el momento en que el autor se pone a relatar hechos con *intención* testimonial, asume toda la responsabilidad propia de quien ofrece su versión de hechos vividos directamente por él o conocidos gracias a otras fuentes de información que él juzgue absolutamente fidedignas. Estableciendo el pacto, el autor no solamente asume su responsabilidad, su compromiso con la historia y con la sociedad sino que declara explícitamente que elige el riesgo de la claridad del pacto, que no se va a refugiar en el regazo de la *ficción*, que habla para que le oigan y que su verdad testimoniada responde a su sentido de responsabilidad frente al lector. Es por esto que autores como Jorge Narvaez pueden definir el testimonio como una *narrativa de no-ficción* que tiene *la virtud histórico-literaria de insertarse en el proceso de producción de sentido del discurso literario latino-americano*²¹. Por otra parte, Renato Prada Oropeza, en un denso artículo que es una de las contribuciones más fundamentadas para un cambio de estatuto del género, para su *promoción* al campo de la literatura, intuye la necesidad de reconocer el *pacto testimonial* cuando da la siguiente definición de lo que él llama *discurso testimonio*: *es un mensaje verbal (preferentemente escrito para su divulgación masiva aunque su origen sea oral) cuya intención explícita es la de brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de un hecho social previo, interpretación de la certeza o verdad de un hecho social previo, interpretación garantizada por el emisor del discurso al declararse «actor» o testigo (mediato o inmediato) de los acontecimientos que narra*²².

Al reflexionar sobre el género testimonio, René Jara recuerda que en la literatura latinoamericana estuvo siempre presente una *funcionalidad ética y política de la imaginación discursiva* que estaría representada por los cronistas de Indias, en el romanticismo político de Sarmiento, Lastarria y Echeverría, en la gran producción naturalista, en el indigenismo e incluso en el neo-realismo de los años cuarenta *para*

²¹ Jorge Narvaez, *El testimonio 1972-1982. Transformaciones en el sistema literario*, en AA.VV., *Testimonio y Literatura*, Minneapolis, Minnesota 1986, pgs. 235-279.

²² Renato Prada Oropeza, *De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso-testimonio*, en AA.VV., *Testimonio y Literatura*, cit., pgs. 7-21. El subrayado es mío.

culminar en la vertiente testimonial, a propósito del cual Jara antoa: *el narrador es sólo una parte de la realidad; no es su artífice ni es mero relator. Esto refuerza el carácter del imaginario testimonial: los operadores textuales son operadores históricos, los contenidos semánticos descansan en su literalidad, la cosa real es, aporeticamente, su imagen*²³.

El testimonio, basado sobre un pacto entre lector y autor, contiene en sí la posibilidad de llegar a la representación, a la quintaesencia, a la imagen poética partiendo de hechos reales y concretos, caminando del brazo de la historia, superando su carácter *évenementiel* y desmintiendo a Aristóteles: la provocatoria novela-testimonio reivindica para la variabilidad y relatividad de los hechos particulares, para la narración de la gente sin historia, un estatuto poético.

Franco Rella, en un ensayo sobre **El pensamiento de la narración**, plantea una interesante hipótesis: cuando Platón, en un gigantesco esfuerzo intelectual para racionalizar el mundo llega a afirmar que las formas de la verdad son inmutables, le niega derecho de existencia a la *phronesis*, un don de Zeus que abre los caminos de la sabiduría a los mortales, al establecer que *phronein* (conocer) significa tener pasiones (*pathein*) y que esto permite a los hombres, que lo quieran o no, alcanzar la sabiduría (Esquilo, **Agamenón**, vv. 176 y siguientes). El arte constituye, según Rella, el desarrollo más alto del *conocer con pasión*; el hecho estético, lo *inefable* del arte es indescriptible e indecible fuera del reconocimiento de que la *phronesis* constituye un pensamiento y que, gracias a ella, es posible llegar al conocimiento a través de la imagen. El pensamiento de la narración, dice Rella, es atópico frente al concepto habitual de real y de realidad, no tiene y no quiere un lugar determinado, se coloca en un *dondequiera* que trastoca el orden acostumbrado. El pensamiento de la narración, por lo tanto, es el único pensamiento que no se pone como objetivo el dominio sobre el otro, sino, más bien **la experiencia del otro**. Es por esto que Rella juzga *fatua* la distinción entre gran literatura y literatura menor: lo que importa es reconocer que la experiencia artística y literaria es, ha sido, puede ser una forma de pensar el mundo externa a la dialéctica del poder, que el pensamiento narrativo puede ser asumido como un pensamiento ético y no solamente estético a pesar de ser, de por sí un pensamiento heterodoxo por su rechazo a transformar su saber en poder. El pensamiento de la narración no quiere un lugar porque no puede renunciar a ninguno, no sacraliza una imagen porque para él todas son sagradas, no puede descartar una experiencia porque necesita todas las experiencias. No responde a interrogaciones: al contrario, entrelaza las preguntas y escoge la ambigüedad, es por esto que ningún producto de este pensamiento, ninguna obra, es prescindible.

²³ René Jara, **Prólogo**, en AA.VV., *Testimonio y Literatura*, cit., pgs. -6.

En el campo del pensamiento de la narración es imposible moverse como en filosofía, donde se puede invalidar una teoría: aquí, dice Rella, *el desarrollo de la novela después de Cervantes no está en grado de borrar una sola línea de Cervantes*²⁴.

Para concluir, el testimonio empieza en América Latina como una narrativa de zona con los relatos de crónica, es decir con las primeras manifestaciones escritas referidas al continente, se mantiene vivo durante cinco siglos *en sí y por sí*, cobra un sentido más amplio a finales del siglo pasado y se afirma en nuestro siglo deslindando las fronteras habituales de la crónica, el reportaje, el relato testimonial estableciendo un pacto con el lector que lo acerca siempre más al campo de la literatura gracias a la imaginación y al montaje con que el autor se enfrenta a su material. Al borde de los años setenta, Cuba, cuya historia ha adquirido una densidad colectiva inédita, recoge el desafío del género testimonial por boca de Miguel Barnet y lo lanza directamente al ámbito literario con la provocadora definición de novela-testimonio que subraya, por una parte, la libertad que el autor se otorga para *imaginar, relatar y organizar* su material y por otra su asunción de responsabilidad frente al lector sobre la verdad del material narrado no solamente por una mera actitud ético-intelectual respeto a la urgencia de demanda de una sociedad en revolución sino también para contribuir al conocimiento, para traducir la cosa real en su imagen sirviéndose del pensamiento de la narración que consigue decir lo inefable artístico atribuyéndole propiedades cognoscitivas. Según palabras de Barnet *la novela-testimonio ha contribuido en Cuba a la información, convirtiéndose en soporte totalizador de la misma, ha enriquecido la visión de la realidad histórica y social y ha devuelto a las masas el sentido de identidad, sirviendo a la vez de espejo cóncavo y retrovisor*²⁵.

²⁴ Franco Rella, **Il pensiero della narrazione**, en «Belfagor», anno XLIII, n. 1, 31 gennaio 1988, pgs. 92-96.

²⁵ Miguel Barnet, **Testimonio y comunicación: una vía hacia la identidad**, en *La fuente viva*, cit., p. 50.

AA.VV., *Storia della civiltà letteraria spagnola*, ed. di Franco Meregalli, U.T.E.T., Torino 1990, 2 vols., 1202 págs., 150 ilustraciones.

Con la *Storia della civiltà letteraria spagnola* nos encontramos ante una obra que intenta ser, y creemos que lo consigue, una *historia nueva* de la civilización española, una historia que se aleja conscientemente de las habituales visiones basada en resúmenes, simples catálogos o listas de datos que deseperan al estudiante y ponen en embarazo al profesor y que, por el contrario, intenta dar una imagen clara, exhaustiva, lineal y, por encima de todo, bien conexas de la realidad literaria española. La elección de «civiltà letteraria» en lugar de «storia letteraria» ya dice mucho sobre la amplitud de miras de la obra (como indica el mismo F. Meregalli, director de la empresa, no se ha excluido nada *a priori*) que pretende ir más allá del simple manual de literatura y, por lo tanto, de la división taxativa de los manuales en «periodos», para intentar una periodización extraliteraria y, aunque más compleja, más rica, amplia y, sobre todo, útil no sólo para el lector italiano sino también para cualquier tipo de lector que quiera acceder al hecho literario considerado no como un mundo abstracto situado fuera de las coordenadas históricas y sociales sino como producto resultante de ese mismo contexto histórico.

La historia literaria de Meregalli ha sido dividida, según criterios historiográficos (lo cual no significa que la obra esté sujeta a una esquematización, muy al contrario se huye siempre de los esquemas fáciles y de las cómodas simplificaciones), en catorce periodos: los tres primeros, que se cierran con la unificación de España por parte de los Reyes Católicos, ocupan el arco de tiempo más extenso, los once siguientes vienen a tener más o menos la misma amplitud. Cada periodo ha sido organizado según criterios explícitos y fijos: un primer apartado (que recibe el título de «Circostanze e caratteri») donde se trazan las líneas político-sociales que caracterizan la época estudiada, si bien filtrando cuidadosamente sólo aquellos hechos que tuvieron realmente una especial importancia en la historia literaria.

Los sucesivos capítulos están más específicamente dedicados a la literatura, entendiéndolo por literatura no sólo la producción «creativa», con una finalidad meramente artística y con sentido en sí misma, sino también la literatura que va más allá del puro y simple propósito estético, es decir, la literatura de reflexión. Además en cada periodo se incluye uno o más capítulos sobre la «historiografía» de la época entendida como «la tradizionale storiografia degli avvenimenti, che può e deve essere considerata superata nella sua esclusività, ma è legittima, anzi necessaria, perché, per quanto importanti siano le strutture e la loro dinamica, i singoli avvenimenti, anche del tutto circostanziali, continuano ad avere un'importanza determinante nella storia» como subraya Mere-

galli en el prólogo. Al final de cada capítulo encontramos una selección bibliográfica puesta al día de cada tema, utilísima para el lector interesado en profundizar los temas tratados.

Pero la novedad no radica sólo en este punto. Más interesante, si cabe, es el modo con el que se ha realizado la obra. No es el trabajo de un solo crítico sino que es el resultado de la colaboración de 38 hispanistas elegidos entre los más prestigiosos especialistas en temas de literatura e historiografía españolas. Queremos insistir en esto: no es la obra de un solo autor, no está por lo tanto sujeta a un solo punto de vista, sino que cada uno de los colaboradores nos da su visión cabal y rigurosamente puesta al día de cada periodo, obra u autor de que se ocupa.

Colaboran especialistas italianos, españoles, norteamericanos y franceses y, en este sentido, se puede hablar con propiedad y quizá por primera vez, de obra colectiva que supera los límites de «escuela» y nación, con todos los riesgos y ventajas que ello conlleva. Cada colaborador ha sido elegido según los argumentos que más extensamente había tratado de modo científico, es decir, colaboran quienes ya han publicado trabajos cualificados sobre los temas que tratan por lo que el capítulo es un resumen conclusivo de los diferentes estudios. Ciertamente, cada experto trata su argumento bajo su punto de vista y no queda excluido que pueda llegar a contradecir el de otros, lo cual ayuda sin duda a evitar el carácter monolítico, a veces, impersonal y rígido, otras, de muchas «Historias de la literatura», haciendo la lectura más abierta, rica y, claramente, mucho más ágil. El resultado, sea como sea, es un todo bien conexo que conjuga visiones de conjunto con visiones singulares, apto igual para la lectura seguida que para la consulta de un determinado particular.

Dada la pluralidad de temas y dada la pluralidad de autores la primera duda que nos puede asaltar es la de saber con qué criterios se ha distribuido el espacio que se tiene que dedicar a cada obra, autor, movimiento, tradición o acontecimiento histórico. La verdad es que tan contraproducente y alejada de la realidad es una visión de la historia de la literatura española construida como un desfile de «genios» o «héroes» (del tipo: Berceo, Juan Ruiz, *La Celestina*, el *Lazarillo*, el *Quijote*, etc.) como una visión que midiese con el mismo rasero todos los hechos históricos, sociales y literarios. Aquí se ha considerado que lo más útil es tomar por el medio y disponer los materiales en una serie trabada y organizada, que respete la pluralidad de perspectivas de los críticos que colaboran y que ponga el énfasis en los autores y obras «mayores» ya que, sea como sea, son ellos los que marcan los puntos más importantes en la línea recta del conjunto. Claro que aquí surge uno de los problemas más importantes de cualquier historia literaria: ¿dónde colocar a autores que tratan géneros diferentes o cuya obra no es unitaria o que están «a caballo», usando una de las frases preferidas de los manuales, entre dos épocas? Suponemos que los dilemas de este tipo habrán sido numerosos y, de hecho, de ciertas personalidades se habla en más de una circunstancia, aunque parece que el criterio predominante ha sido, por un lado, el de conceder tratamiento exclusivo al núcleo fundamental de la producción de un autor y, por otro, situarlo en el capítulo correspondiente a los años decisivos de su importancia literaria y vital.

La nuestra es una historia de la civilización literaria española, lo que implica la aceptación del concepto de literatura «nacional», lo que no impide que se trate otra importante literatura que dentro de la península fue escrita en una lengua diversa de la castellana: la literatura catalana, de gran importancia intrínseca y de notable incidencia sobre la literatura escrita en castellano, sobre todo en el s. XVI.

La *Storia de la civiltà letteraria spagnola* es, asimismo, una historia comparada. Está claro que la literatura española no es un fenómeno autónomo o cerrado, como muchas veces se nos ha querido hacer creer y esta obra insiste en poner el acento sobre este aspecto sugiriendo constantemente las recíprocas influencias entre la literatura española y las principales literaturas europeas. Esta «apertura europeísta» está reforzada claramente por el carácter de colaboración. De todos modos, haría falta remarcar que sólo por una serie de causas históricas o quizá por una especie de marginación geográfica, la cultura española se ha ido caracterizando por un cierto esquivo alejamiento respecto a las culturas hermanas, lo que no excluye la asimilación de movimientos innovadores que llegan de éstas, como el humanismo o la Ilustración, sólo que es una asimilación «filtrada» a través de cánones y reglas no siempre precisas. La «hispanidad» es un término al que se recurre siempre, pero es un concepto viciado de metahistoricidad, porque es un concepto que hay que relativizar, remitiéndolo al ambiente social y cultural específicos de la obra o de las obras que se tratan, y que es mudable según la época y los lugares, pero que resulta siempre diferente al de otros países.

María Teresa Cabello

Carteggio inedito Maffei-Zanella, a c. di Michela Rusi, Editoriale Programma, Padova 1990, pp. 266.

La collana di testi inediti e rari di letteratura italiana, «Variatio», diretta da Anco Marzio Mutterle e Ilaria Crotti, presenta l'epistolario intercorso fra Andrea Maffei e Giacomo Zanella negli anni dal 1865 al 1885: centoventotto lettere inedite che scandiscono con toni ovattati il cammino di un'amicizia letteraria fra due uomini diversi per età (nel 1865 il Maffei aveva 67 anni e lo Zanella 45) ma vicini per cultura e gusto oltre che per frequentazione sociale. Gli anni del carteggio si stendono lungo un periodo di tempo molto importante nella storia civile e culturale della nostra società, all'indomani del compimento dell'unità politica e sulla soglia dei profondi mutamenti di secondo Ottocento. Ma il carteggio attraversa le vicende temporali con passo felpato. Dei fatti, o meglio delle notizie dei fatti, si fissa nei foglietti epistolari di quei due letterati solo un'eco sbiadita e indiretta. Eppure Andrea Maffei fu uomo politico di notevole

impegno, elevato alla carica di senatore del Regno d'Italia per la sua notorietà oltre che per i suoi meriti indiscussi; e Giacono Zanella era docente, poeta, critico che non se ne stava passivo alla finestra. La letteratura e il culto della discrezione, in un rapporto di amicizia puramente intellettuale, spiegano sufficientemente la scelta di tono e la scelta tematica. Ma va sottolineata la professione di poetica che trova concordi i due interlocutori su un modello di moderato classicismo e di aristocratica avversione al verismo; li trova concordi soprattutto nella tendenza idillica di derivazione settecentesca.

La nota più risentita, nelle lettere dell'uno e dell'altro, è quella deprecativa rivolta i tempi moderni, al gusto di quei tempi. Il *topos* della *deprecatio temporum*, si sa, è una costante di tutti i tempi, di tutti gli uomini; e il più delle volte è nient'altro che naturale reazione psicologica dell'individuo, quando non è qualunque culturalmente, nel qual caso è soltanto un modo stupido e ridicolo. Ma in una codificazione critica, letteraria o politica, prende aspetto e sostanza di programma, come forma di dialettica partecipazione. Fra gli autori di questo carteggio, specialmente quando il tema tocca la letteratura, l'oggetto della *deprecatio*, diretto o indiretto, è il verismo, corruzione o distorsione, secondo loro, della civiltà letteraria.

La giovane studiosa che ha curato il carteggio, in una essenziale introduzione e nelle note, discute fatti e movenze con chiarezza di dettato, precisione critica, acume interpretativo. Non si lascia sfuggire nulla, né sul piano della definizione teorica dei temi né sul piano della documentazione storica. Le note che integrano l'introduzione e quelle che accompagnano i testi delle lettere sono ricche di rinvii e riferimenti, ma non gonfie e tanto meno gonfiate. Domina la misura, secondo la lezione che viene dai testi riprodotti e dalla poetica cui si ispirano; ma che deve essere qualità propria della studiosa, sul modello di una formazione ben guidata.

Sulla poetica la Rusi scrive ottime cose. Muovendosi entro coordinate storiche e teoriche tracciate con sicurezza, approda ad osservazioni di notevole rilievo critico. E inoltre, impegnandosi sul tema della traduzione, allarga il discorso a tutta la situazione culturale dell'epoca e investe il problema dell'idillio come tendenza o richiamo e come scelta di stile, giungendo a risultati ampiamente positivi.

Raffaele Sirri

Tobia Cornacchioli, *Nobili, borghesi e intellettuali nella Cosenza del Quattrocento*, Edizioni Periferia, Cosenza 1990, pp. 304.

Non è un libro di storia locale né una guida cultural-turistica alla conoscenza di una città. È un libro meditato e documentato sull'Umanesimo cosen-

tino, cioè su un fatto storico e dottrinario interattivo con l'Umanesimo fiorentino, padovano, napoletano, soprattutto napoletano: un fatto di grande rilevanza nella storia della cultura italiana.

Forse non è casuale che l'editore abbia pubblicato questo libro a breve distanza da quello di Luigi De Franco, *Filosofia e scienza in Calabria nei secoli XVI e XVII*. Senza volerlo parere, il libro del De Franco ha segnato nell'editoria cosentina una forte, profonda traccia di onestà intellettuale e di serietà di ricerca. Si potrà deviarne, certo; e a farlo non saranno pochi; ma d'ora in poi sarà più difficile, in quell'ambiente, su quei temi di filosofia e di scienza, di storia culturale e sociale, gabellare per illuminazioni di genio le approssimazioni e le improvvisazioni. Può darsi che il Cornacchioli abbia proceduto nel suo lavoro senza tenere affatto conto di quella traccia. Il suo tema e i suoi modi di impostare e condurre il discorso storico sono del tutto difforni rispetto alla tenuta dell'indagine del De Franco: diversi i modi perché correlati a preparazione, orientamento, convinzione e intento del tutto diversi e a tratti persino contrastanti. Ma uguale l'impegno a evitare l'approssimativo dell'informazione e il gratuito dell'esaltazione oratoria. Di meritevole, in questo lavoro del Cornacchioli c'è, soprattutto, non tanto la messe della ricerca, che è cospicua, quanto l'ansia dell'accertamento anche capillare e accessorio. E va segnalato sia come contributo positivo sia come esempio di una tecnica che tende a deprimere la passione per esaltarla in trame di dati documentari e induttivi.

Qua e là tracima una sorta di pertinacia competitiva, di empito agonico insopprimibile, quasi che ad ogni svolta di strada un avversario stia lì in agguato. Ma predomina il gusto della descrizione pacata, l'amore della coordinazione critica, il compiacimento della scoperta. Perciò il libro si raccomanda agli studiosi per le certezze storiche che offre e per i problemi che apre; ma nello stesso tempo si propone a tutti come lettura redditizia e gradevole, perché tutti possono trovarvi informazioni utili di prima mano e stimoli di conoscenza.

Si estrinseca in una sintassi densa e tesa. La sostanza dei contenuti, l'ideologia che coordina la valutazione dei fatti in direzione politica e sociale, non soffrono di angustie stilistiche.

Il Cornacchioli parte da Cassiodoro e passa attraverso la predicazione gioachimita per arrivare all'umanesimo cosentino e puntare in prospettiva al fatto più glorioso e più ricco di futuro della cultura calabrese, cioè alla fondazione dell'Accademia Cosentina. Non è un *excursus* nel passato per cogliervi motivi di estasi glorificante. Per fare dello spirito qualche malevolo potrebbe dire che qui il nostro autore fa come i cronisti medievali, che per imbastire un po' di cronaca della loro città cominciavano a parlare della Torre di Babele. Per fare dello spirito a buon mercato si può anche dire, a patto che subito si rettifichi notando che Cornacchioli invece fa un discorso critico sagace, teso alla ricerca dei necessari addentellati per la costruzione; e se tutto manca, cerca di individuare valori di continuità, non suggestioni climatiche.

Di personaggi noti e meno noti del Quattrocento cosentino l'autore ripercorre le poste dell'avventura culturale ed ha sempre modo di scoprire e di mettere in evidenza fatti nuovi e valutazioni significative. Gli interessa in misura preminente l'ambiente, la vita nei palazzi patrizi, nelle case borghesi, nei muni-

cipi. L'autore segue con occhio particolarmente acuto e interessato, ideologicamente interessato, tendenze e tensioni di società in sviluppo, patrimoni di tradizione e focolai di innovazione. Anche quando l'esigenza di un tracciato biografico si staglia un certo numero di pagine in esclusiva, subito il tessuto dei rapporti sociali e soprattutto la descrizione delle corrispondenze e degli scambi che quegli studiosi tenevano con scuole, accademie, università di Firenze, di Padova, di Napoli, ridà slancio alla narrazione storica riportandola alla sua funzione critica più propria.

Raffaele Sirri

Sebastiano Erizzo, *Lettera sulla poesia*, a c. di Silvia Zoppi, Olschki, Firenze 1989, pp. 80.

Nono della collana «Rinascimento» dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze), questo volumetto propone la lettura critica di una lettera-saggio del 1549, cavata direttamente e per la prima volta dall'epistolario manoscritto di Sebastiano Erizzo, redatto e ordinato di mano dell'autore e conservato nella Biblioteca Bertoliana di Vicenza: G.3.8.7 (277). La curatrice descrive il codice con precisione filologica e ne valuta con equilibrio l'importanza storica e letteraria dei contenuti. Nell'introduzione, infatti, non solo descrive lo stato delle carte, ma documenta interazioni culturali, derivazioni e ascendenze, e soprattutto si preoccupa di segnare le coordinate dell'ambiente di studio, di ricerca, di polemica dottrinale in cui lo Erizzo vive e opera.

Sebastiano Erizzo non fu un grande scrittore. Non c'è nulla nelle sue carte che veramente accenda una luce che già non fosse accesa o che si inserisca in un discorso critico o filosofico con un suo particolare risentimento. E tuttavia il suo amore per le lettere e il suo interesse teorico si innestano con una certa autorevolezza su un ramo vigoroso della cultura veneta e contribuiscono a meglio definirne valore e funzione. La sua fama, non estesa né profonda ma abbastanza salda e continua, è stata per lungo tempo affidata quasi unicamente alla raccolta di novelle *Le sei giornate*, che fin nel titolo, così onesto e lineare, dichiara la sua sudditanza al *Decameron* del Boccaccio. Anche alcuni suoi scritti di erudizione, di dottrina politica e, soprattutto, i suoi volgarizzamenti di dialoghi di Platone hanno trovato nel tempo lettori non disattenti. Buon grecista, patrio veneziano investito di alte cariche, legato per parentela o per amicizia ad uomini altamente rappresentativi della cultura e del potere di quel tempo, è ovvio che un qualunque sondaggio all'interno della sua opera sia per risultare fruttuoso, per un verso o per l'altro. Ma a misurare la sua valentia di letterato, la sua capacità di apporto alle questioni teoriche in corso nel suo tempo e vivacemente dibattute per le loro connessioni e compromissioni con la morale cattolico-tridentina e con la politica culturale coeva valgono, più che

gli scritti finora noti, quelli ancora non pubblicati: la lettera-saggio sulla poesia che Silvia Zoppi or ora ha prodotto in impeccabile edizione critica e le altre che verranno, ad opera della stessa giovanissima studiosa.

Il tema della *Lettera sulla poesia* è uno dei pezzi forti e usuali della dottrina letteraria in corso, sano e dritto nella enunciazione, fiacco e contorto nella escussione analitica: se le favole poetiche siano moralmente produttive o si debbano rigettare come nocive insieme coi loro autori. Dalle favole poetiche il discorso devia verso le favole mitiche del mondo pagano, e da letterario e filosofico, qual era alla partenza, si fa antropologico, con ramificazioni variamente divergenti. La posta in gioco non è da poco. La insistita presenza di Platone, come *auctor* primo da interrogare, conturbante ma aprioristicamente ritenuto riconducibile, sia pure a costo di forti distorsioni, ad un consolatorio misticismo, è significativa soprattutto se commisurata all'assenza (solo nominale, beninteso) di Aristotele, la cui linearità razionalistica, in quel momento, in quell'ambiente, sarebbe stata forse imbarazzante. L'occhio e il cuore di quegli studiosi, infatti, è rivolto non al concetto di mondanità (e quindi di autonomia) dell'arte poetica, cui Aristotele li avrebbe costretti, ma alla divinità, alla essenza mistica e indefinibile dell'arte. E così, sul piano strettamente pedagogico, invece di invocare l'autorità di Aristotele e imboccare un positivo discorso sulla catarsi della tragedia, lo Erizzo e i suoi amici si affannano a dimostrare che Platone scacciò dalla Città giusta solo i poeti autori di favole nocive, non la poesia nella sua interezza.

Il tortuoso, il contraddittorio, il fiacco di simili argomentazioni sboccano fuori da ogni svolta dello scritto. Ma ci sono punti in cui lo scrittore si riscatta pienamente e dà conto di sagacia critica puntuale e intensa. L'autorità a cui egli si rivolge più fiduciosamente, nei punti di più difficile discriminazione, è il Boccaccio delle *Genealogie*. E si potrebbe facilmente osservare che il Boccaccio, in quelle teorizzazioni, in quegli *excursus* storico-poetici, aveva un referente di politica culturale diverso da quello dello Erizzo. Ma proprio qui sta il punto: lo Erizzo ripropone, attraverso Boccaccio, la giustificazione umanistica della letteratura.

Silvia Zoppi non solo ha curato il testo con rigore e con intelligenza, ma si è preoccupata di documentarlo con citazioni e riporti integrali dei passi di autori (Platone, Boccaccio, Ficino, Pico ecc. ecc.) a cui il testo è debitore o con cui è in rapporto di consenso e di dissenso.

È certamente quest'ultima la parte più meritevole e fertile del lavoro, quella che lo qualifica come essenziale.

Raffaele Sirri

Gilberto Lonardi, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Sansoni, Firenze 1990, pp. 202.

G. Lonardi pubblica in questo nitido volume tre saggi già apparsi altrove, il primo nel '74, il secondo nell'82, il terzo nell'88, tenuti insieme da un'idea di Leopardi costante e strenua, in progressione cronologica e logica. La tesi di fondo è discussa con una acribia che trova nella sintassi lucida e smalzata la sua forma più propria di estrinsecazione. Una fitta rete di osservazioni, di scoperte, di richiami, di riferimenti; un andamento ora discreto e guardingo ora aggressivo; un manello di testi inserito a documentazione e verifica del discorso critico. Ed è proprio in quest'ultima parte, appendicolare, relegata in un anfratto del discorso lungo come nota aggiuntiva, e insomma un di più, è proprio in questa parte che Lonardi scopre non diciamo il meglio della sua attrezzatura critica, ché di meglio ce n'è tanto e largamente diffuso in tutto il libro, ma l'essenzialità della sua preparazione, seria, capillare, dotata. Perché ciascuno dei testi antologizzati, e sono ben trenta, a parte la felicità della scelta, così fuori dai luoghi comuni, così propria e nello stesso tempo difficile, è introdotto da corsivi criticamente molto elaborati che giustificano la scelta con ragioni di irrefutabile intelligenza.

Il primo saggio, volto alla enunciazione problematica dell'idea di «leopardismo» attraverso una escussione spietata di dichiarazioni teoriche e di apporti testuali, prende le mosse da Carducci e da Croce, gli unici che dissentirono, il primo con reticenza, il secondo senza remora alcuna, dal generale e ufficiale riconoscimento dell'altitudine della poesia leopardiana. Del Carducci riporta in appendice la lettera a Lidia del 28 novembre 1874 sul leopardismo di avvocatuzzi, mediconzoli, uffizialetti e ragazzaglia prole di sarti, e poi la lirica *Nevicata* delle *Odi barbare*. Non riporta invece, a conferma della lettera a Lidia, quella allo Gnoli del 4 febbraio 1877 sul «grande sbaglio estetico» del Leopardi, colpevole del «discioglimento» della strofa («Ahi, caro amico! Il primo che fece di quella metrica nella lirica, fu un gobbo, il Guidi; il secondo che l'applicò alle sue elegie individuali, un altro gobbo, il Leopardi. *Leopardus autem genuit Aleardum, Aleardus autem universa pecora in conspectu Domini*»); né riporta, a conferma, o a supporto, del leopardismo di *Nevicata*, quello anteriore e più dichiarato di *Rimembranze di scuola* del 1871 (*Rime nuove*).

Ed ha fatto bene. Perché il suo assunto è di arrivare non per via espositiva ma per via critica, attraverso sondaggi selezionati e mirati, a dimostrare la presenza della poesia leopardiana nella poesia e nella letteratura dei nostri tempi come segno di una nuova civiltà delle lettere, come segno cioè che agisce non solo sul contenuto della letteratura ma soprattutto sulle forme dei contenuti e sui modi di porre il problema letterario. Sta di fatto che, a compimento del suo viaggio critico attraverso le poste più significative della letteratura moderna, il Lonardi approda a questa conclusione: che in realtà la poesia del Leopardi, la sua poesia come poesia, «chiede di essere letta sia dalla storia, dall'*hic et nunc* per cui è anche nata, sia e contemporaneamente di esser sollecitata e perfino usata nel nostro presente e dalla parte dei problemi grandi del presente. Siamo noi a perderci e lei pure si perde, allontanandosi nelle teche,

nei manuali, negli scaffali degli *opera omnia*, se non siamo, guardandola e tornandola a guardare, insieme miopi e presbiteri, aristotelici e platonici» (p. 192).

Ha fatto bene, dicevo, a sorvolare su citazioni che sarebbero risultate superflue o improduttive. Forse ha fatto meno bene a sbarazzarsi del dissenso crociano, in limine, con troppo rapida, o affrettata, decisione. «Solo Croce, egli dice, non a caso affezionato a Carducci, glielo ha negato [il consenso], e si è assunto il compito storico di dimostrare tacitamente quanto la stessa linea laica che l'aveva preceduto nel secondo Ottocento si trovasse in molti casi imbarazzata a concederglielo, anche se era ben decisa, per le ragioni 'nazionali' che si sono appena dette, a non negarglielo» (p. 3). Ma a noi pare che il giudizio negativo del Croce non sia affatto condizionato dai precedenti ottocenteschi, culturali o nazionali che fossero. Esso ci sembra determinato, con superba coerenza, unicamente dal sistema della sua estetica (che non tollera turbative loicomoralistiche nello specchio lirico) e della sua filosofia morale (che non comprende la necessità o l'opportunità di certi interrogativi).

A parte ciò, a parte, voglio dire, questo «appuntino», l'unico che potessi muovergli dopo averne vanamente cercati altri per dritto e per traverso, le argomentazioni del Lonardi, articolate, disposte secondo quesiti ora di struttura ora di teleologia critica, o addensate in gruppi di distinzioni definitorie, passano in rassegna la più provveduta poesia dei nostri tempi. E quando si fermano su Montale, su Pascoli, su Michelstaedter, su Cardarelli con indugio ben calcolato, danno giusta misura di impegno culturale, di finezza di gusto, di sicurezza di conoscenze.

Raffaele Sirri

Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa ou as duas razões*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2ª ed., Lisboa 1988, pp. 142.

Intellettuale che ha riflettuto a lungo sull'identità e sulle rappresentazioni mitiche nazionali, Eduardo Lourenço esamina, in maniera profonda e dettagliata, il cosiddetto «caso português» in *Nós e a Europa*, raccolta di 11 saggi — 4 dei quali scritti in francese — che gli è valsa il Premio Europeo per la Saggistica nel 1988.

Almeno in ambito europeo, il Portogallo non sembra avere problemi di identità nazionale, come può accadere in Belgio, in Corsica o nella vicina Spagna, perché, sotto il profilo linguistico, culturale e storico-politico, si presenta come un paese omogeneo, ben concentrato e definito in se stesso. In termini psicanalitici il «caso português» non è una crisi di identità, ma, al contrario, di «hiperidentidade», cioè la fissazione nella contemplazione della differenza con gli altri popoli e le altre culture.

La memoria storica di un popolo è qualcosa che si forma a livello ideolo-

gico ed è pertanto un immaginario collettivo: nel caso portoghese, la memoria è l'immagine fissa e immutabile delle scoperte; immagine che ha finito per cristallizzarsi. La «hiperidentidade» portoghese si configura, quindi, come un'inibizione della realtà, come un contatto con una realtà idealizzata e irreali. I portoghesi vivono nella memoria mitica del ruolo simbolicamente messianico che svolsero in un determinato momento storico; ed è in funzione di questo passato mitico, unica e autentica identità portoghese, che vivono il presente. L'interiorizzazione dell'immagine positiva di un passato glorioso agisce in due sensi differenti: da un lato sottrae i portoghesi alla coscienza deprimente che avrebbero di se stessi senza questo passato e, dall'altro, impedisce loro di investire ambizioni ed energie positive nel presente.

Questa coscienza nazionale non è scalfita nemmeno dalla scarsa influenza politica, economica e culturale che il Portogallo esercita al giorno d'oggi, né dalla perdita dell'impero coloniale. In ogni paese colonialista, la perdita delle colonie ha creato traumi e una crisi dell'immagine nazionale; ciò non è accaduto con l'indipendenza dell'Angola e del Mozambico, la cui perdita è stata vissuta quasi con indifferenza. Ciò si può spiegare, secondo Eduardo Lourenço, con il fatto che i portoghesi non soffrono al contatto con la realtà perché continuano a vivere nel sogno e nell'immaginario. Il regime di Salazar si era fondato, ideologicamente, sulla mitizzazione del passato e sul culto dell'Impero: la guerra coloniale e la caduta del regime fascista non hanno portato ad alcun riesame della coscienza nazionale e del suo passato. In una struttura sociale tanto profondamente radicata nel passato come quella portoghese, i pericoli maggiori sono, quindi, quelli di confondere l'identità con l'universalità e di non essere in grado di dialogare con gli altri, creando un universo autistico dove il senso della realtà si perde completamente.

Anche la letteratura ha offerto a Eduardo Lourenço esempi illuminanti del cosiddetto «caso português», attraverso l'epopea camoniana de *Os Lusíadas* e l'opera di Fernando Pessoa. Ma è soprattutto nelle lettere del XIX secolo che si diffonde un complesso di inferiorità e la coscienza della marginalità nei confronti dell'Europa-«desespero» per la distanza che la separa dal Portogallo e, allo stesso tempo, modello da imitare...

Ma oggi che il Portogallo si riaffaccia all'Europa è necessario che i portoghesi riscoprano le loro potenzialità e carenze per poter vivere con naturalezza e non più in perenne rappresentazione con se stessi, lasciando da parte il sentimento di fragilità e il desiderio di far «boa figura» a qualsiasi costo. Affrontare il «desafio europeu» con la memoria di ciò che di positivo sopravvive del passato: è questo il compito di un popolo che si sente profondamente europeo e la cui intima vocazione è quella di sentirsi nel mondo come a casa propria.

Libro acuto e lucido, *Nós e a Europa* è uno dei contributi più profondi sul senso dell'integrazione europea del Portogallo in quanto spazio culturale.

Luca Sammarco

María Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona 1987, PPU, pp. 234.

La diffusione e la fortuna tra gli ispanisti della parola 'petrarchismo' ha determinato negli ultimi anni una sorta di doppio binario: da una parte la teoria dell'*influencia* italiana nella definizione di un canone castigliano, destinato presto a divenire il canone della letteratura del *Siglo de oro*, dall'altra il fascino di una moda: quella *invención* del Rinascimento che attraversa le culture iberiche, le sconvolge (nulla sarà più come prima), poi dilegua dinanzi al Nuovo *Siglo*. Non meraviglia, dunque, che si sia sentita l'opportunità di un ragguaglio che fosse sintesi, anche divulgativa, delle tendenze della letteratura critica riguardo a una parola così ricca di implicazioni storiografiche. Il libro di Pilar Manero è una risposta (la prima risposta) che adotta la forma della *Introducción* al tema. Pur cogliendo il lettore qua è là emergenze che manifestano idiosincrasie proprie dell'autrice, il libro, fedele alla sua premessa e al proposito segnalato dal titolo, non è costruito attorno ad una interpretazione unitaria e originale del petrarchismo spagnolo. Neppure, però, adotta semplicemente lo schema della storia esterna: basta un'occhiata all'indice per capire che non siamo dinanzi ad una mappa (che pure sarebbe utile) organizzata secondo criteri rigorosi di rilevamento e descrizione dei materiali (manoscritti, stampe). Il libro della Manero, invece, si può dividere in due parti, complementari. La prima è una discussione della bibliografia, che è organizzata per rubriche, mentre la seconda parte è dedicata alla fissazione dell'ordine cronologico e, quindi, all'interpretazione.

Non è mia intenzione entrare qui nel merito del criterio adottato, che comunque mi pare abbia dato risultati ampiamente positivi. Sull'utilità del libro non credo si possa avere dubbi, anzi è da auspicare, come sempre in questi casi, un aggiornamento del volume dopo un ragionevole lasso di tempo. Una seconda edizione, inoltre, potrebbe intervenire opportunamente anche a correggere sempre fastidiosi errori di stampa che disturbano un testo chiaro e di piacevole lettura. C'è tuttavia una ambiguità nel discorso sul petrarchismo, ambiguità tutt'altro che sterile di risultati, però, che vorrei segnalare. Si tratta di un motivo che viene da lontano: almeno da Farinelli (per fare un nome italiano). Esso consiste nell'adottare un orizzonte per cui il petrarchismo (fenomeno, movimento, moda: questo o quello, o anche tutti gli aspetti simultaneamente) è visto come un imbuto. La sua insorgenza, strettamente correlata a Petrarca, interessa le tre lingue poetiche della penisola iberica (catalano, castigliano, portoghese), il suo esito, invece, mentre si incentra e informa di sé la tradizione poetica castigliana non sempre appare nitidamente inserito nel contesto del petrarchismo iberico ed europeo. L'originalità del petrarchismo italiano, che sempre si rinnova, è messa giustamente in evidenza dalla Manero, ma forse ancora non appare sufficientemente elaborato il sistema di relazioni tra le diverse correnti del petrarchismo iberico (non solo di lingua castigliana) nel cinquecento e nel seicento e le correnti italiane. Ma, per quanto ciò possa apparire banale, credo che, anche grazie a questo importante e innovativo contributo della Manero, si possa ormai tentare un approccio alla tradizione poetica spa-

gnola di impianto italianeggiante con una maggiore apertura ai suoi connotati internazionali. Naturalmente, per fare ciò, è necessario superare quella distorsione e restituire alla storia del petrarchismo anche quelle province linguistiche e geografiche (penso alle letterature dei territori americani) finora rimaste ai margini del discorso.

Giuseppe Grilli

Raïssa Maritain, *Poesie*, a cura di Giancarlo Galeazzi, traduzione di Anna Bettini, Massimo-Jaca Book, Milano 1990; Maria Antonietta La Barbera, *Silenzio e Parola in Raïssa Maritain*, Omnia Editrice, Palermo 1990.

Sono stati pubblicati nei primi mesi del '90 due libri italiani su Raïssa Maritain: la traduzione completa dei suoi *poèmes* (che finalmente vede la luce presso l'editore che ne deteneva il copyright) e uno studio dal bel titolo — *Silenzio e parola* — che da Raïssa, dai suoi silenzi, dalle sue parole, sembra trarre spunto per inverare non solo Raïssa ma, più ampiamente, il valore del dialogo, «forma» dell'uomo quant'altre mai.

Autrici due donne: Anna Bettini traduce i *poèmes* con presentazione e introduzione di Giancarlo Galeazzi, Maria Antonietta La Barbera firma *Silenzio e parola*. Esse — insieme a Nora Possenti Ghiglia che ha curato nel 1978 degli *Appunti per una biografia di Raïssa Maritain*, a Bice Tibiletti che ne ha scritto su *Humanitas* nel '66, a Maria Beluschi Fabeni che nello stesso '66 tradusse il *Journal* (questa edizione è particolarmente citata anche nei suoi inserti poetici), per tacere di chi scrive — dimostrano il vivo interesse femminile che l'Italia continua ad avere verso Raïssa.

Tale appare a prima vista il significato più autentico delle due pubblicazioni: l'interesse a Raïssa, la coscienza — che sembra farsi strada — di un suo ruolo indispensabile nella cultura francese ed europea del nostro secolo, per alcuni tratti che la avvicinano e insieme la distinguono da altre esperienze contemporanee ugualmente significative: Raïssa come (e prima di) Madame Curie profuga dal regime zarista, come Simone Weil ebrea, come Claudel o Péguy convertita, come Simone de Beauvoir — ma in modi profondamente diversi — autrice di un'autobiografia di successo.

Raïssa poetessa e teorica di poesia. Raïssa da conoscersi allora e da ritrovare oltre le scarse note biografiche che di volta in volta ci rimbalziamo e oltre il «ruolo di meravigliosa compagna di Jacques» che, anche qui senza sprezzo della banalità, noi studiosi di Maritain continuiamo a ripetere.

E veniamo ai due libri. Direi prima di tutto della introduzione di Galeazzi alla traduzione dei *poèmes* e ciò per la novità critica del suo accostamento tra Raïssa e Calvino. Dapprima accennato, questo accostamento è quindi sviluppato con ampi riferimenti a quella parte delle riflessioni di Jacques (già ritira-

tosì presso i *Petits Frères*) sul valore dell'infinitamente piccolo nella società del XX sec. Diceva Jacques nel '64: «... nella nuova era in cui siamo entrati vediamo rivelarsi, sia nella materia e grazie alle scoperte della microfisica, sia nelle attività umane e grazie all'esplorazione dell'inconscio — un certo primato dell'invisibile sul visibile e del non-manifestato sul manifestato» e, analogamente, Calvino: «... devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica. Le immagini di leggerezza che io cerco non devono lasciarsi dissolvere come sogni dalla realtà del presente e del futuro» (Cfr. Raïssa Maritain, *Poesie cit.* p. 12). È merito anche del Galeazzi citare in chiusura del suo saggio la pubblicazione che sta avvenendo dal 1983 delle *Oeuvres Complètes* di Jacques e Raïssa Maritain presso le *Editions Universitaires* di Fribourg (Svizzera) e le *Editions Saint-Paul*, Parigi: segno e anticipo di una Europa nuova che si gioca sulla collaborazione tra aree culturali diverse dell'Europa di mezzo (che non è la Mitteleuropa) come è il *Centre Maritain* di Kolbsheim, presso Straburgo dove, non a caso, quelle *Oeuvres complètes* vengono preparate.

Già nella presentazione di queste *Poesie* di Raïssa in italiano si ripete giustamente che il problema di ogni traduzione poetica è di impossibile soluzione. Forse il sistema, usato altrove, di far tradurre gli «autori» dagli «autori» è un tentativo interessante; forse, per questa traduzione dei *Poèmes* di Raïssa, bisogna aspettare la verifica del pubblico. Fatto è che certamente una traduzione a fronte facilita (anche per una lingua così vicina all'italiano come è il francese) l'approccio a termini specifici (come possono essere qui i termini marinari - *tangage, misaine*) (p. 35) e quindi la comprensione dell'ambito di un determinato testo. Il traduttore appare perciò come colui che prende per mano il lettore e lo avvia, quasi lo costringe, verso l'originale. Per questa edizione direi che l'importante sembra essere il fatto stesso della pubblicazione nelle due lingue. E allora, forse, dopo la traduzione integrale di Raïssa, è tempo di presentare la sua poesia con integrazioni circa il contesto (i famosi periodi di Meudon, di Princeton, di Roma) e le situazioni che hanno generato le emozioni, cercando ogni aggancio utile a chiarire i sensi oscuri (che sono tali spesso a prescindere dalla traduzione). D'altronde Raïssa stessa si è cimentata a tradurre in inglese solo una decina dei suoi *poèmes*!

Passando a Maria Antonietta La Barbera, si nota innanzi tutto (stranamente in una francesista) che la bibliografia è affidata maggiormente alle edizioni italiane. Inoltre ella stessa fornisce larghi stralci di opere di Raïssa in una sua nuova traduzione (pp. 78-85; pp. 96-109; pp. 124-133; pp. 160-165; pp. 188-195). Forse ciò non era necessario in un testo che invece è prevegole per la riflessione sul dialogo a partire dal silenzio. La parte più originale di questo lavoro sembra l'ultimo capitolo: Raïssa e la preghiera (nei suoi paragrafi: Necessità dell'orazione, Contemplazione, Dono di sé) ed è questa parte che induce ad alcune osservazioni. Per un verso infatti, se Maria Antonietta La Barbera ha individuato in Raïssa la dimensione orante ed altri hanno trovato nella stessa Raïssa la dimensione poetica e altri ancora la dimensione comunitaria e amicale, ciò dimostra quanto polivalente sia stata quella personalità e dimostra anche che c'è in lei tutto un fascino da scoprire ancora — che solo tutti i nostri sforzi

uniti riuscire a far emergere. Per altro verso, e questo è molto stimolante: *Silenzio e parola in Raïssa Maritain* si rivela una puntuale meditazione sulle aperture possibili del dialogo inteso come essenza di vita nel rapporto del soggetto con gli altri e con Dio. Poiché il dialogo si basa sulla parola, la parola è scomposta dalla La Barbera — ovvero ricomposta in più grandi unità — grazie a segni matematici o grammaticali con effetti produttivi estremamente suggestivi.

Ci complimentiamo vivamente con gli autori per queste pubblicazioni che inoltre hanno entrambe una veste editoriale di tono e aspettiamo nuovi contributi allo studio dell'esperienza spirituale e poetica di Raïssa Maritain.

Marina Zito

Emma Martinell Gifre, *Aspectos lingüísticos del descubrimiento y de la conquista*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1988, pp. 223.

Tra i vari testi che finora sono stati pubblicati in Spagna nell'approssimarsi delle celebrazioni del V Centenario della Scoperta dell'America, il volume della Martinell Gifre contribuisce ad arricchire le ricerche su alcuni aspetti linguistici del mondo iberoamericano con una interessante analisi sui problemi della comunicazione verbale e segnica tra spagnoli e indiani.

Nella eterogenea mappa dei testi presi in considerazione, che vanno dalla fine del XV secolo alla metà del XVII, non conta tanto il genere cui appartengono (diari, lettere, relazioni, cronache, ecc.) o la distanza temporale che intercorre tra il primo testo e l'ultimo, questa loro funzione, la loro capacità di far parte di un coro di voci che per narrare i fatti storici, per descrivere le novità delle terre americane, hanno assolto, spesso inconsapevolmente, vari compiti, e tra questi appaiono prevalenti, quello di pervenire a una certa conoscenza storica, geografica, etnografica.

L'indagine, che tiene conto sia dell'ordine cronologico dei testi sia della loro distribuzione geografica, si articola lungo due filoni allo scopo di ripercorrere e comprendere le due immagini emblematiche della comunicazione: il gesto e la parola. Il primo prende in considerazione i riflessi del linguaggio non verbale; linguaggio che Colombo fu costretto ad utilizzare quando sbarcò nel Nuovo Mondo, nonostante la presenza di un interprete, Luis de Torres che, come è noto, conosceva l'ebraico, il caldeo e l'arabo, e che si riteneva capace di poter comunicare anche con le genti che si sarebbero trovate nelle Indie.

Accanto all'indicazione dei vari tipi di gesti, che vanno dai «señales de interpretación concreta y señales de interpretación abstracta», ai «señales que forman parte de costrumbres, ceremoniales y rituales.» (pp. 25-26), l'autrice, tenendo conto del fatto che «cada cultura cuenta con gestos propios» (p. 21), solleva il problema della comprensione chiedendosi fino a che punto questa

fosse possibile. È noto, infatti, che spesso l'interpretazione del segno non era corretta. Per esempio, per quanto riguarda lo scambio dei regali, l'autrice mette in evidenza che, se da una parte va letto come mezzo di comunicazione per esprimere intenzioni pacifiche, dall'altra deve essere visto come una manifestazione commerciale. Prospettiva del tutto europea, soprattutto per quanto riguarda l'oro, il cui scambio assume anche altri significati che vanno dall'ossequio al riscatto. La Martinell Gifre conclude queste riflessioni sottolineando che i doni, in fondo, furono lo strumento che consentì, sia all'indio che all'europeo, la conoscenza dei differenti criteri di valore.

Gli spunti offerti dall'analisi affrontata nella seconda parte dell'indagine riguardano i problemi generali inerenti la figura «de los intermediarios entre las dos culturas, los lenguas». Per le importantissime funzioni svolte, non ultima quella di evangelizzare, l'interprete veniva a trovarsi in una situazione di privilegio che gli consentiva di essere trattato molto dignitosamente. Vi sono, tuttavia, alcune profonde contraddizioni messe in evidenza dall'autrice. Per esempio, da un lato si prendevano alcuni prigionieri con l'intenzione di formare degli interpreti e di assicurarsi informazioni precise circa la consistenza e l'ubicazione dell'oro; dall'altro, l'indio ispanizzato, che veniva a costituire una «élite», rappresentava un pericolo agli occhi degli spagnoli in quanto poteva provocare il desiderio di indipendenza dal colonizzatore. Ancora, se per questa paura emergeva la tendenza a non far conoscere a tutti la lingua spagnola, lo spirito evangelizzatore fece sì che si legiferasse nel senso che tutti gli indios dovessero apprendere «la lengua castellana». Si riteneva, infatti, che la lingua indigena ancorasse quelle genti all'idolatria.

Centrale, dal punto di vista generale, è la constatazione dell'autrice che l'interprete non poteva non essere una figura di primaria importanza dato che, a causa della enorme quantità di lingue presenti nell'America del Sud, non solo gli spagnoli dovevano disporre di diversi interpreti, ma gli stessi indios ne avevano bisogno per capirsi fra loro allorché la conquista li poneva in contatto tra di loro.

Un altro punto che merita una pur breve segnalazione riguarda la questione linguistica che muove dalla riflessione sull'atteggiamento dell'uomo europeo di fronte al continente americano. Come è noto, e come sottolinea la Martinell Gifre, la soluzione adottata per designare le novità che si offrivano agli occhi degli scopritori fu di trasferire quelle realtà agli schemi che già si possedevano mediante equivalenze, traduzioni, comparazioni. La conseguenza più rilevante fu che la lingua spagnola «se aindió, no sólo se americanizó» (p. 139).

A questo punto, anche se le riflessioni dell'autrice sono avvalorate da numerose esemplificazioni, per meglio cogliere i diversi e svariati problemi della comunicazione con l'«Altro», non sarebbe stato inopportuno un approfondimento dei pur interessanti commenti ai testi citati.

Naturalmente ciò va detto solo per suggerire al lettore una ulteriore prospettiva, a margine di quella adottata dalla Martinell Gifre che è principalmente incentrata sul punto di vista dei vincitori: «Las visiones sobre las que he trabado, visiones de vencedores, son el reflejo de una actitud ideológica» (p. 4).

In conclusione, questo libro, oltre che essere un esempio di come si possono affrontare i complessi aspetti linguistici inerenti la scoperta e la conquista, ser-

virà certamente ad aprire la discussione sulla comunicazione dal punto di vista dei vinti e della possibile reciproca influenza.

Maria Grazia Scelfo Micci

Luca Seriani, *Il primo Ottocento: dall'età giacobina all'Unità*, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 288.

In due anni, dal 1988 al 1989, Luca Seriani ha pubblicato tre opere fondamentali per lo studio della lingua e della storia della lingua italiana: la *Grammatica italiana*, Torino, UTET, 1988, che affianca il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* fondato da S. Battaglia; i *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989 (nella collana di linguistica e critica letteraria diretta da E. Bigi e M. Vitale); il *Primo Ottocento*, del quale stiamo per parlare, che si inserisce fra i tomi della «Storia della lingua italiana» a c. di F. Bruni. Delle tre schede, che avevo stabilito di dedicare su questa rivista ai tre voll., viene per prima alla luce la terza; e la cosa non è casuale. Questo libro sulla storia linguistica del primo Ottocento, infatti, destinato agli studenti universitari di lettere e di filosofia (ma sarebbe utile anche a studenti di giurisprudenza, di scienze politiche, di scienze sociali e di altre discipline; utilissimo a tutti i docenti medi di materie letterarie), porta a compimento e rivolge a fini didattici la sistematicità scientifica e metodologica della *Grammatica* e la esperienza dottrinale dei *Saggi di storia linguistica*: due libri di sintesi, il primo dei quali copre una richiesta degli studiosi (ma anche di semplici utenti) rimasta per lungo tempo irrisolta, di poter contare, cioè, su un riferimento immediato, concreto e ragionato, in regola con la dottrina e con la metodologia, per tutti i problemi di lingua, storici e normativi; il secondo accoglie alcuni dei risultati più positivi degli studi linguistici dell'autore, non per fare un consuntivo, improprio e inopportuno per uno studioso ancora giovanissimo, ma per sistemare connessioni storiche e aperture problematiche.

Il vol. sul *Primo Ottocento*, a cui seguirà un vol. sul *Secondo Ottocento*, ci ha piegato ad una lettura tesa e continua per la lucidità espositiva, la ricchezza e concretezza dei contenuti. Attento a individuare le questioni e a descrivere i risultati fenomenici, mentre produce esempi e informa su proposizioni programmatiche, indica le costanti e i mutamenti lessicali, morfologici e fonetici di scuole, di gruppi, di autori. Pur tenendosi scrupolosamente nell'ambito della storia della lingua, descrivendo fatti linguistici fornisce parametri e modelli di misura per fatti insieme sociali e letterari. È ovvio che sia così. Ma l'a. pratica questa via con grande discrezione e con grande acutezza visiva. Può capitare, per es., che un giovane studente di letteratura italiana si smarrisca in grovigli di definizioni categoriali, periodizzazioni e caratterizzazioni di scuola o di tendenza. Ma se ha l'accortezza di fermare l'occhio sulle considera-

zioni analitiche, sui dati linguistici che Seriani sistema in rigorose partizioni di tempo logico e di tempo reale, ne uscirà con idee finalmente chiare.

Il momento culminante della trattazione si coglie nell'ultimo capitolo, dedicato ad Alessandro Manzoni. Percorrendo i capitoli che precedono quest'ultimo, si impara a seguire, attraverso innesti e distinzioni, la straordinaria vicenda di lingua e di sociologia linguistica che dal Settecento porta alla soluzione manzoniana.

Dopo 143 pagine di trattazione storica, si stende per altre 100 pagine una antologia di testi, organizzata per compartimenti: i giornali, l'italiano dei semicolti, l'italiano dell'uso borghese, l'italiano settoriale, la prosa puristica, la riforma manzoniana, tra scienza e mitologia, la lingua poetica romantica, la lirica leopardiana, la poesia giocosa, il melodramma. I testi sono corredati di introduzione e note che, a parte i riferimenti bibliografici, danno le coordinate storiche e si fermano con puntualità sui fenomeni linguistici essenziali, rilevandone la consistenza, le ragioni, la direzione. Per es., a p. 209, a proposito del XXIII dei *Promessi sposi*, dove il passo della «ventisettana» e che i più faccendoni debbano proprio venire a cercar me è corretto nella «quarantana»: e che i più faccendoni mi devan proprio venire a cercar me, si nota: «mi devan: introduttivo di un pronome personale ridondante che anticipa il successivo me (anche oltre: "e a me che mi fanno trottare in questa maniera"), con efficace mimèsi del parlato. Quanto a *debbo* e sim. > *devo* e sim. si tratta d'una variante in direzione non letteraria: cfr. Vitale...».

Questa antologia, così concepita, non solo è strettamente correlata con la trattazione, ma la prolunga attraverso l'illustrazione fenomenologica. Per rimanere ancora sul Manzoni e per avere un esempio molto persuasivo della coordinazione fra trattazione storica ed esemplificazione fenomenologica, si leggano queste sobrie osservazioni, a p. 139:

«La struttura portante delle correzioni manzoniane è certo l'adeguamento al modello fiorentino parlato. Ma con alcuni temperamenti. Innanzitutto, come ha mostrato il Vitale, la fiorentinizzazione è molte volte la conseguenza "di un maggiore accostamento a un linguaggio più naturale e usuale e insieme più comune in Italia", piuttosto che il "frutto di una integrale assunzione del fiorentinismo vivo". Inoltre, in quella che resta pur sempre un'opera di alta letteratura, il Manzoni mantiene singole voci e modi esclusivi del linguaggio scritto o addirittura elevato, ogni volta che le esigenze artistiche lo richiedano (cfr. Migliorini...).

Valgano due esempi. Nel famoso *Addio, monti* si sostituisce addirittura un *natale* della "ventisettana" col più eletto, e più opportuno in quel contesto di intenso lirismo, *natio* ("Addio, casa natia", ecc.); e a conclusione del brano il Manzoni, avvertendo che la preziosa trama appena intessuta disdice alle capacità espressive di un'umile contadina, sente il bisogno di precisare che "Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia" e degli altri pellegrini. In un altro notissimo episodio, quello della madre di Cecilia, spiccano aulicismi (un aggettivo come *inanimitato*, con *in-* privativo, è di quelli cari al Manzoni poeta) e soprattutto strutture dittologiche, il contrassegno più tipico [...] di una prosa sostenuta: "una giovinezza passata, ma non trascorsa", "una bellezza velata e offuscata, ma non guasta", "La sua andatura era affaticata, ma non cascante", ecc.»

Non è inopportuno aggiungere, tenuto conto della funzione didattica, che il libro è completato da pagine di applicazioni ed esercizi e da una bibliografia ragionata.

Raffaele Sirri

Amelia Sparano, *Moeda corrente* (contos). José Olympio Editora, Rio de Janeiro 1984.

Le difficoltà dei collegamenti e degli scambi librari con il Brasile hanno ritardato di molto la presentazione di questo volume di racconti rispetto alla data della sua pubblicazione. Ma quantunque il libro non sia più una novità editoriale nel Paese in cui è apparso, si ritiene ancora opportuna una sua recensione nell'ambito di un discorso generale sull'autrice. Siamo infatti in presenza di un caso letterario tutt'altro che usuale se non addirittura unico nel panorama delle lettere brasiliane. Amelia Sparano, l'autrice di cui parliamo, è italiana di nascita, di lingua e formazione, e brasiliana di adozione. Ed è proprio l'assunzione della lingua, ma soprattutto dello spirito delle problematiche brasiliane a collocarla in una situazione originale. Nata ed educata a Torino in ambiente cattolico, laureata in lettere all'Università di Genova, il suo primo approccio alla letteratura si compie nell'ambito del neorealismo italiano dell'ultimo dopoguerra.

Il suo trasferimento in Brasile avviene per matrimonio. Nel Paese adottivo inizia l'attività letteraria con un'opera di intermediazione culturale, e cioè con la traduzione di un romanzo di Giovanni Arpino, *Delitto d'onore* (*Un crime de honra*, nell'edizione brasiliana). Da allora alterna la versione di testi letterari con la produzione di opere in verso ed in prosa. Traduce in italiano i sonetti portoghesi di Antero de Quental e la poesia di Drummond de Andrade (*Antologia poetica*). La sua lirica originale appare in una prima raccolta, *Balanço*, edita dal «Jornal de Letras» di Rio de Janeiro, a cui ne segue un'altra dal titolo *Confissões*. Data dal 1964 il suo primo racconto brasiliano, *O dinheiro do diabo*, cui segue nel '69 il romanzo *A hora difícil*, vincitore del concorso «José Lins do Rego» dell'Instituto Nacional do Livro di Rio. Il libro oggetto di questa presentazione contiene quattordici testi narrativi, alcuni già pubblicati e riproposti, altri inediti. Si capisce subito dalla lettura dei primi racconti il perché di un titolo tanto semplice: è la vita di ogni giorno, l'esperienza che ne deriva ad essere appunto la moneta corrente del vivere umano. In *O dinheiro do diabo* il tema è il confronto tra la vecchia e la nuova generazione. I personaggi si fronteggiano secondo le loro esperienze e ne esce il prototipo di una società dissoluta dove la famiglia ha perduto il pilastro portante: l'affetto reciproco e la sincerità del rapporto. Nel secondo racconto *Antes de amanhecer* è narrata con profonda partecipazione la tragedia dell'uomo di fronte a realtà tanto più

grandi di lui. Certo, è una situazione emblematica del Brasile dei generali, in cui la libertà dell'uomo poteva essere posta in discussione in ogni momento e con qualunque arbitrio. Questo tema riappare nell'altro racconto, *Na engrenagem*, dove con sottigliezza l'autrice pone in evidenza la condizione di suprema indigenza dell'uomo privo di ogni sicurezza, semplice ingranaggio del sistema politico in cui vive. Eppure una soluzione deve esserci, la speranza che qualcosa cambi nel cuore dell'uomo è sempre presente; umoristicamente il racconto si chiude con il risolvere questo eterno conflitto dell'animo umano... mangiando cioccolata; un gesto che è metafora dello stesso Brasile in quanto spesso l'immagine folclorica e carioca impedisce agli stessi brasiliani l'oggettivazione delle loro precarie condizioni. L'iter dell'uomo continua, la ricerca di una certezza di vita è tra le aspirazioni più proprie dell'esistere, ed in *Em ação de graça* tale ricerca è evidente e posta con forte accento sulle labbra della protagonista che non ha altro da fare che rimettersi alla bontà di Dio. In tutti i racconti i fili del narrato si intrecciano con situazioni di vita che l'autrice narra con sottile partecipazione e compiacente tenerezza. È evidente questo in *O caminho de sempre* e *No prisma das lágrimas*. La delusione a volte serpeggia nelle figure che si stagliano protagoniste nei racconti: è il caso di *O modelo*, nel quale l'ideale religioso a lungo coltivato e mitizzato si incrina frantumandosi confrontato con la pusillanimità dei protagonisti. L'indagine psicologica si estende al quotidiano dove esplose la conflittualità tra genitori e figli come in *Na véspera*. Qui il rapporto interfamiliare è analizzato secondo la visione di modelli che non reggono quando esplose la conflittualità generazionale; questa tematica è approfondita in *O filho único* in cui il mondo diverso (e negato) degli adolescenti è il punto di scontro tra genitori che desiderano che il loro figlio rientri in un preciso schema; la proposta evidente è qui l'accettazione dell'uomo nella sua fragile verità che assurge anche a celebrazione della validità della trasposizione letteraria delle sue speranze e «desenganos».

Claudio Bagnati

Franco Suitner, *Introduzione ai «Promessi sposi»*, Giunti Marzocco, Firenze 1989, pp. 150.

È un libro di 160 pagine, larghe e piene, che con pochi accorgimenti tecnici, se autore ed editore avessero voluto, sarebbe potuto risultare di 250 pagine, o addirittura di 300 se avessero scelto un carattere di corpo maggiore. Ma, di 160 o di 300 pagine, è un bel libro, denso di cose e di giudizi.

Di introduzioni ai *Promessi sposi* se ne sono scritte tante; troppe, se nel novero si mettono quelle scolastiche, che in molti casi più che avviamento alla lettura, come promettono di essere, sono secca perdita di tempo. Ma l'*Introduzione* di Suitner è altra cosa. Introduce, cioè guida dentro le numerose e difficili

questioni che la critica più avveduta ha finora agitato intorno all'opera del Manzoni. Lo fa in forma piana, con rigorosa e lucida coerenza, lentamente, esaustivamente. Il rischio era di mettere troppe cose insieme, di accatastare informazioni, di sciogliere l'impegno in termini di rassegna bibliografia. E invece Suitner non si è limitato ad esporre con ordine e misura, ma ha discusso, dominando la materia con sicurezza di giudizio e di dettato. Nell'immenso cantiere critico che è stato montato intorno all'opera del Manzoni, egli ha dimorato a lungo, da apprendista e da umile operaio, fino ad arrivare alla piena conoscenza di ogni settore e cantuccio.

Il primo capitolo, «Il mondo dell'autore», imposta subito il discorso sul tema della popolarità del romanzo, scarsa, benché sia opera nota a tutti e letta in tutte le scuole, o forse proprio per questo; ed enuncia una serie di altri temi fino a quello dell'avversione dell'a. per il «romanzesco». È dunque un capitolo con funzione introduttiva, ma che ha la sua ragione critica culminante nella individuazione di un tracciato artistico, psicologico, meditativo per entro le esperienze di vita dell'a., non molte ma dense. Il cap. successivo, sul *Fermo e Lucia*, centra il discorso su molte considerazioni, ma mira soprattutto a chiarire il rapporto fra questo abbozzo e l'*Ivanhoe*, fra Manzoni e Scott, fra Manzoni e la letteratura per impostare una trattazione persuasiva sul gran tema della tendenza del Manzoni ed allontanarsi dal «romanzesco». In connessione con questa tendenza si sviluppano teoria e comportamento linguistico; e perciò il cap. successivo affronta il problema della «Revisione linguistica e stilistica» del romanzo.

Risolve queste questioni di carattere generale, Suitner si addentra in argomenti più propri di lettura e interpretazione: l'introduzione, le conversioni, la carestia e la politica, la monaca di Monza ecc., per concludere con un capitolo sulla «Crisi dell'idea del romanzo», cioè sul problema manzoniano continuamente presente nel lungo discorso critico dello studioso: problema essenziale del fare e del pensare letteratura, che condiziona e convoglia tutti gli altri ma che resta sostanzialmente ambiguo.

Giustamente Suitner sottolinea le proposizioni salienti del discorso del Manzoni su questo argomento, dimostrando come tra i due termini della discussione, storia e invenzione (o realtà e immaginazione), il Manzoni insistesse progressivamente sul primo a scapito del secondo. Una testimonianza irrecusabile ci viene da una conversazione fra il Manzoni e l'amico Tommaso Grossi, riferita da Ermes Visconti in un passo che ci è capitato di citare più di una volta dal manoscritto:

«Ma il Sig. Manzoni, estendendo più oltre la veduta, giunse a pronosticare, che verrà un tempo in cui gli uomini più non si cureranno di romanzi, novelle, poemi, né manco di tragedie e commedie. Egli opina che agli uomini di qualche età futura verrà a noia di spendere il tempo in ascoltare storielle; che vorranno del vero e soltanto il vero; che penseranno esserci tante cose reali sconosciute ancora, che proprio non monta il pregio logorarsi l'ingegno per iscrivere volumi di fole».

Il fatto è che quando il Manzoni contrappone storia a invenzione, realtà a immaginazione, muove da contingenze di arte o di letteratura, ma tende all'as-

soluto conoscitivo. È in gioco, insomma, non una distinzione di genere o una metodologia, ma il problema vero e proprio della conoscenza; della conoscenza e del suo estrinsecarsi. Il Manzoni dice «storia»; ma la «storia» è un'astrazione, un inesistente. Concreta è la storiografia, cioè l'interpretazione che dei fatti danno i soggetti (qualunque discorso, racconto, giudizio è nient'altro che interpretazione). Concreto è insomma il problematico della realtà, non la realtà in se stessa. È chiaro che se il Manzoni si fosse fermato alla distinzione della letteratura, come fatto empirico, dal vero della realtà (o della storia), tutto il problema sarebbe caduto. Ma egli si ostinò perennemente a innestare il vero sul letterario e viceversa, aprendo verso una dottrina letteraria che i tempi nostri, forse, non hanno indagato con la dovuta accortezza.

Raffaele Sirri

Lore Terracini, *I codici del silenzio*, Edizioni dell'Orso, Torino 1988.

La obra recoge una docena de estudios aparecidos anteriormente en distintas revistas especializadas referidos a diversos momentos de la literatura española e hispanoamericana: de Don Juan Manuel a Cervantes; de Góngora a Borges o Neruda. Y aunque, a primera vista, parezcan estudios dispares, en cuanto a épocas y temática, un hilo profundo, digamos retórico, los une: es el que da título general al libro: los códigos del silencio; códigos que, como advierte la autora, «son qui quelli reali, operanti sul piano dell'azione; quelli che il dominatore usa in modo solipsistico riducendo l'altro al silenzio (...)». Entendiendo el silencio de los códigos como una metáfora que indica, a nivel de la comunicación literaria, varias posibles manipulaciones, desde el punto de vista de los códigos mismos, aceptadas éstas, aparentemente, como reglas del juego.

Lore Terracini ha dividido el estudio en cuatro partes. La primera «Premessa» (pp. 7-69), con presupuestos teóricos y metodológicos, principalmente, pero también con aplicaciones prácticas como es el caso del último capítulo de esta parte inicial: «Un lettore d'eccezione: Borges legge Dante». En la segunda, «Narratología» (pp. 73-88), con sólo un capítulo, «Le invarianti e le invariabili dell'inganno», se analizan y relacionan textos de Don Juan Manuel, Cervantes y Andersen. La tercera, la más extensa (pp. 91-180), está dedicada al análisis de textos poéticos del Siglo de Oro (de Góngora principalmente), pero también de Bécquer («Volverán las oscuras golondrinas») y Neruda, en relación a la poesía de la memoria. Remata el libro un apéndice en el que se aborda el tema de la conciencia lingüística y la creación literaria en la España de los Siglos de Oro (pp. 183-196) y el espinoso asunto de lo que la autora considera «incomprensión lingüística en la Conquista española» (pp. 197-232), en el que tal vez hubiese sido conveniente contemplar la determinate, para mí esencial,

de las mentalidades de la época; es decir, matizar el tema abordándolo asimismo a través de la perspectiva de la historia de las mentalidades.

Aunque, como ya advertimos, los diversos estudios que integran el libro se hallan presididos por los llamados «códigos del silencio», éstos, plurales, obedecen a varias relaciones semióticas. Por ejemplo, las consagradas especialmente al emisor y receptor, que evidencian tanto el capítulo titulado «La violencia reale» (pp. 13-23), como «L'incomprensione linguistica nella Conquista spagnola» (pp. 193-231); junto a las muy sugerentes que atañen al diálogo interior (yo-yo) entre tiempo presente y pasado recuperado por la memoria, ejemplificadas en versos de Neruda (pp. 145-180); mientras que otras se circunscriben a casos de transgresión y desviación de códigos establecidos y esperados por el lector, y por ahí sorprendentes, como sucede en los análisis de la poesía gongorina (pp. 91-131), a los que la autora dedica un hermoso capítulo «Premessa alle Solitudini in italiano» (pp. 91-100) y, de manera especial, «Góngora e i codici del 'carpe diem'» (pp. 101-131). Pero igualmente se contemplan, y realmente en profundidad, las conexiones entre emisores y códigos de lenguaje literario y poético en el marco de la tradición y la innovación (intertextualidad e interdiscursividad, a la manera de Cesare Segre) o de memoria de los poetas y sistema literario (según las prescripciones de Gian Biagio Conte). En este sentido, es necesario hacer mención de las páginas ejemplares que la profesora Terracini dedica a Cervantes y a sus modelos folklóricos (pp. 73-90); Góngora y la tradición petrarquista representada por textos de Bembo, Bernardo Tasso, Veniero, Garcilaso, Herrera, entre otros menores (101-131) ¡pero entrelazados asimismo por una no menos evidente presencia de los clásicos latinos!. Del mismo modo que, siempre en ámbito gongorino, se estudian problemas de recepción, como sucede en el capítulo «Premessa alle Solitudini in italiano» (pp. 91-100), atendiendo, naturalmente, a la doble dificultad que, en este caso, presenta la interpretación de la poesía de Góngora.

La autora, sin embargo, quiere hacer hincapié en que, por encima de todo, su interés máximo se orienta, a lo largo de las páginas que integran su obra, hacia los «rapporti reali tra essere umani, il cui silenzio viene imposto ai destinatari non solo costringendoli a tacere ma estromettendoli dalla comunicazione umana e rendendoli vittime». En este sentido, como en los estrictamente literarios, ya señalados, el libro consigue ampliamente sus propósitos, ejemplificando dignamente los últimos diez años de la fructífera, importante y siempre inteligente labor investigadora de la profesora Lore Terracini.

María Pilar Manero Sorolla

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

- AA.VV., *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. por P. Jauralde, D. Noguera y Alfonso Rey, London, Tamesis Books Limited, 1990, pp. 495.
- AA.VV., *Estabilidad en el empleo, solución de conflictos de trabajo y concertación social (Perspectiva Iberoamericana)*, Introducción de Alfredo Montoya Melgar. Universidad de Murcia, 1989.
- AA.VV., *Estudios onomásticos biográficos de Al-Andalus*, ed. por M. Luisa Ávila, C.S.I.C., Sevilla, Escuela de Estudios Árabes, 1990, vv. III e IV, pp. 360 e 324.
- AA.VV., *Grammatiche, grammatici, Grammatisti*. Per una storia dell'insegnamento delle lingue in Italia dal Cinquecento al Settecento. Saggi coordinati da Carla Pellandra. Presentazione di Edoardo Vineis. Editrice Libreria Goliardica, Pisa 1989, pp. 273.
- AA.VV., *El teatro Cervantes de Alcalá de Henares: 1602-1866. Estudios y documentos*, London, Tamesis Books Limited, 1989, pp. 388.
- Juan Bautista Alberdi. Edición a cargo de Aníbal Iturrieta y Eva García Román, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Quinto Centenario, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1988.
- José María Álvarez, *Desolada Grandeza*. Universidad de Murcia, 1986, pp. 200.
- Luis de Arrigoitia, *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989, pp. 408.
- Manuel Josef de Ayala, *Diccionario de Gobierno y Legislación de Indias*. Edición de Milagros del Vas Mingo. Tomo I (de Abadía a Astilleros); Tomo II (de Audiencias a Cañones); Tomo III (de Capelán a Comercio Libre), Instituto de Cooperación Iberoamericana. Quinto Centenario. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1988.
- Carmen Bravo Villasante, *Ensayos de Literatura Infantil*, Universidad de Murcia, 1989. «Ensayos sobre Literatura Infantil», n. 1.
- Casa de las comedias de Córdoba: 1602-1694. Reconstrucción documental* a cura di Angel María García Gómez, Tamesis Books Limited en colaboración con la Junta de Andalucía, London, 1990, pp. 169.
- «Fuentes para la Historia del Teatro en España». XV.
- Diane Chaffee-Sorace, *Gongora's poetic textual tradition. An analysis of selected variants, versions and imitations of his shorter poems*, Tamesis Books Limited, London, 1988, pp. 82.

- Luciana Cocito - Giovanni Farris, *Manoscritto Franzoniano 56. Leggende Agiografiche (cc. 269 v - 297 v)*, Facoltà di Magistero, Istituto di Lingue e Letterature Straniere, Genova, 1990, pp. 77. Biblioteca di «Letterature». Inediti o rari n. 4.
- Consiglio Nazionale delle Ricerche. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Hispano-Americanos, *Presencia Italiana en Andalucía. Siglos XIV - XVII. Actas del III Coloquio Hispano-Italiano*, Escuela de Estudios Hispano-americanos, Sevilla, 1989, pp. 533.
- Los Corrales de Comedias de Madrid: 1632-1745. Reparaciones y Obras Nuevas. Estudio y documentos* a cura di N.D. Shergold, Tamesis Books Limited in colaboración con la Comunidad de Madrid, London, 1989, pp. 335. «Fuentes para la Historia del Teatro en España». X.
- Ernesto Coy - María de Carmen Martínez, *Desviación Social: Una aproximación a la teoría y la intervención*. Universidad de Murcia, 1988, pp. 152.
- J. María Díez Borque, *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. por..., London, Tamesis Books, Limited, 1989, pp. 193.
- John Dowling, *José Zorrilla y la retórica de la muerte*, estratto da «Hispanic Review», vol. 57, n. 4, Autumn 1989, pp. 437-456.
- John Dowling, *The Madrid theatre public in the eighteenth century: transition from the popular audience to the bourgeois*, estratto da *Actes du Septième Congrès international des Lumières*, Budapest, 1987, The Voltaire Foundation, 1989, pp. 1358-1362.
- John Dowling, *José Zorrilla en el Parnaso mexicano*, estratto da *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlino, 18-23 agosto 1986, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1989, Vol. II, pp. 527-533.
- John Dowling, *La mujer becqueriana: «Diera, alma mía/cuanto poseo...»* (Rima XXV), estratto da *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, División de Ciencias Humanas y Sociales, Universidad de Barcelona, 1989, vol. II, pp. 199-206.
- John Dowling, *Don Juan and Carmen*, estratto da «The Comparatist». SGLA, vol. XIII, may 1989, pp. 37-52.
- Carlo Emilio Gadda, *El aprendizaje del dolor*. Introducción de Gianfranco Contini. Premisa de Gian Carlo Roscioni. Traducción de los capítulos I-VII de Juan Petit y Juan Ramón Masoliver. Traducción de los capítulos VII y IX, anotación y coordinación general de María Nieves Muñiz. Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.
- José Antonio García Luján, *Mercaderes italianos en Córdoba (1470-1515)*, Cappelli Editore, Bologna, 1988, pp. 196. «Studi e Ricerche Colombiani. Collana diretta da Alberto Boscolo». 3.
- Víctor Raúl de la Torre. Edición a cargo de Milda Rivarola y Pedro

- Planas. Prólogo de Antonio Lago Carballo. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Quinto Centenario. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1988.
- Encarnación Juárez, *Italia en la vida y obra de Quevedo*. Peter Lang, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris, 1990, pp. 249.
- Celeste Kostopulos-Cooperman, *The lyrical vision of Maria Luisa Bombal*, Tamesis Books Limited, London, 1988, pp. 84.
- Joseph L. Laurenti, *Bibliografía de Alberto Porqueras Mayo*, in *Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*. Estudios en los Siglos de Oro y Literatura Moderna. Varia Hispanica. Kassel - Edition Reichenberger, 1989.
- Joseph L. Laurenti, *La colección Hispánica (siglo XVII) de ediciones colonienses en la biblioteca de la Universidad de Illinois*. Estratto da «Anales de Literatura Española», Universidad de Alicante, 6 (1988).
- Joseph L. Laurenti, *Hispanic Rare Books of the Golden Age (1470-1699) in the Newberry Library of Chicago and in Selected North American Libraries*, Peter Lang, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris, 1989. «American University Studies». Series II. Romance Languages and Literature.
- Joseph L. Laurenti, *José de Acosta, S.J. (1542-1600). Fondos raros localizados para la investigación sobre temas americanistas*, separata de «Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica», Fundación Universitaria Española, Seminario «Menéndez Pelayo», n. 12, Madrid, 1990, pp. 105-124.
- José López Hernández, *La Ley del Corazón (Un estudio sobre J.-J. Rousseau)*. Universidad de Murcia, 1989, pp. 285.
- Román López Tamés, *Introducción a la literatura infantil*, Universidad de Murcia, 1990. «Ensayos sobre Literatura Infantil», n. 3.
- Alberto Moncada, *Norteamérica con acento hispano*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Quinto Centenario, Madrid, 1988.
- P.L. Moreno - A. Viñao (eds), *Alfabetización y Educación de adultos en Murcia. Pasado, presente y futuro*. Universidad de Murcia, 1988, pp. 250.
- Victorino Polo García (Edición), *Borges y la Literatura. Textos para un homenaje*. Universidad de Murcia, 1989, pp. 278.
- Alberto Porqueras Mayo - Joseph L. Laurenti, *La colección en lengua castellana de retóricas y poéticas (Ediciones de los siglos XVI y XVII) en la biblioteca de la Universidad de Illinois*. Estratto da *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*. Universidad de Barcelona, 1989.
- Phil Powrie, *René Daumal and Roger Gilbert-Lecomte: a bibliography*, Grant & Cutler Ltd, London, 1988, pp. 172.
- Horacio Quiroga, *L'oltre*. A cura di Giuliano Soria. Solfanelli Editore, Chieti, 1989, pp. 125.
- Antonio Rodríguez Almodóvar, *Los cuentos populares o la tentativa de*

- un texto infinito*, Universidad de Murcia, 1989. «Ensayo sobre Literatura Infantil», n. 2.
- José María Rodríguez Méndez, *Literatura Española*, Universidad de Murcia, 1989. «Antología Teatral Española», n. 11.
- Geraldine M. Scanlon, *Critical Guides to Spanish Texts: Pérez Galdós, Marianela*, Grant & Cutler Ltd/Tamesis Books Ltd, London, 1988, pp. 89.
- Traducción castellana anónima de los Cánones de Juan de Sajonia. Las tablas de los movimientos de los cuerpos celestiales del Iluxtrísimo Rey don Alonso de Castilla seguidas de su Additio*. Edición y edición de José Martínez Gázquez. Universidad de Murcia, 1989, pp. 155.
- Alfonso Vallejo, *La espalda de círculo*. Universidad de Murcia, 1989, pp. 67.
- J.E. Varey - N.D. Shergold, con la colaboración de Charles Davis, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Tamesis Books Limited, London, 1989 en colaboración con la Comunidad de Madrid, pp. 251.
- Juan Bautista Vilar, *Los españoles en la Argelia Francesa (1830-1914)*. Prólogo de José M. Jover Zamora. Centro de Estudios Históricos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Murcia, 1989, pp. 435.
- Iris M. Zavala, *Rubén Darío bajo el signo del cisne*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989, pp. 153.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO

- «Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae». Budapest, vol. XXX (1988), nn. 1, 2; vol. XXXI (1989), nn. 1-2.
- «Aevum». Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, vol. LXIII (1989), nn. 1, 2, 3; vol. LXIV (1990), n. 1.
- «Alfa». Universidade Estadual Paulista, 38 (1989).
- «Anales de Filología Hispánica». Universidad de Murcia, 4 (1989).
- «Analele Universitatii București». Limbasi Literatura Romana, vol. XXXVII (1988); vol. XXXVIII (1989).
- «Analele Universitatii București». Filosofie. Vol. XXXVIII (1989).
- «Annali della Fondazione Luigi Einaudi». Torino, vol. XXII (1988).
- «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa». Serie III, vol. XVIII (1988), nn. 3, 4; vol. XIX (1989).
- Anuario de Estudios Filológicos». Universidad de Extremadura, vol. XII (1989).
- «Anuario de Letras». Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XXVI (1988).
- «Archivum». Universidad de Oviedo. Tomo XXXIV-XXXV (1984-1985).
- «Bolétim de Bibliografia Portuguesa». Vol. LIII (1988), nn. 1-2-3.
- «Boletim de Filologia». Lisboa. Tomo XXIX (1984); Tomo XXX (1985).
- «Boletín de la Academia Nacional de la Historia». Caracas, vol. LXXII (1989), nn. 286-287-288.
- «Boletín de la Real Academia de Córdoba, Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes». Año LIX (1988), n. 114. Año LX (1989), nn. 116-117.
- «Bollettino». Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 16 (1990).
- «Bulletin Hispanique». Bordeaux, Faculté des Lettres, XCI (1989), nn. 1-2.
- «Bulletin of Hispanic Studies». Liverpool University Press, LXVI (1989), n. 4.
- «Cadernos des Estudos Linguísticos». Universidade Estadual Campinas, 15 (1989); 16 (1989).
- «Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien (Caravelle)». Université de Toulouse - Le Mirail, 53 (1989); 54 (1990).
- «Casa de las Américas». La Habana, Ministerio de Cultura, vol. XXX (1989), nn. 176-177.
- «Colóquio - Letras». Lisboa, Fundação Gulbenkian, nn. 108-109-110-111 (1989); nn. 113-114-115-116 (1990).

- «Comparative Literature». Eugene, University of Oregon, XLI (1989), nn. 3-4; XLII (1990), nn. 1-2.
- «Filología». Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, año XXIII (1988), nn. 1-2.
- «Forum for Modern Language Studies». University of St. Andrews, XXV (1989), n. 4.
- «Grial». Vigo, XXVII (1989), n. 104.
- «História». São Paulo, 5-6 (1986/87); 7 (1988); 8 (1989).
- «Ibero-Romania». Tübingen, n. 30 (1989); n. 31 (1990).
- «Incipit». Buenos Aires, Seminario de Edición y Crítica Textual, vol. VIII (1988).
- «Italian Quarterly». Rutgers University, New Brunswick, Summer-Fall 1987; Winter 1988..
- «Latin-American Theatre Review». Lawrence, University of Kansas, XXIII (1989), nn. 1, 2.
- «Letras de Deusto». Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, 45 (1989); 46, 47 (1990).
- «Letras de Hoje». Porto Alegre, Pontificia Universidade. Rio Grande do Sul, Centro de Estudos de Língua Portuguesa, 76 (1989); 77, 78, 79, 80 (1989).
- «Les Lettres Romanes». Université Catholique de Louvain, tome XLIII (1989), nn. 1, 2, 3, 4.
- «Limba Româna». Ed. Academiei Republicii Socialiste Româna, Bucaresti, XXXVIII (1989), nn. 1, 2, 3.
- «Mélanges de la Casa de Velásquez». Madrid, vol. XXIII (1987), XXXIV (1988); XXV (1989).
- «Montalbán». Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 18, 19 (1987); 21 (1989).
- «Nueva Revista de Filología Hispánica». El Colegio de México, México, XXXVI (1988), nn. 1, 2; XXXVII (1989), nn. 1, 2; XXXVIII (1990), nn. 1-2.
- «Neuphilologische Mitteilungen». Helsinki, (1989), nn. 3, 4; XCI (1990), nn. 1-2.
- «Quaderni di Filologia romanza». Fac. di Lettere, Bologna, 7 (1990).
- «Rassegna Iberistica». Università di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, nn. 34, 35, 36 (1989).
- «Reseña de literatura, arte y espectáculos». Madrid, XXVIII (1990).
- «Revista Chilena de Literatura». Universidad de Chile, 33 (1989); 34 (1989).
- «Revista da Faculdade de Letras». Lisboa, nn. 9-10 (1988).
- «Revista de filología románica». Univ. Complutense de Madrid, 1 (1983); 2 (1984); 4 (1986).
- «Revista de Letras». Universidade Estadual Paulista, 29 (1989).
- «Revista do Instituto de Estudos Brasileiros». Universidade de São Paulo, 30 (1989); 31 (1990).
- «Revista Iberoamericana». University of Pittsburgh, Centro Internacio-

- nal de Literatura Ibero-americana, LV (1989), nn. 148-149; LVI (1990), nn. 150, 151.
- «Revue Roumaine de Linguistique». Bucaresti, Ed. Academiei Republicii Socialiste Româna, Cahiers de Linguistique theorique et appliquee, Tome XXVI (1989), nn. 1, 2.
- «Revue Romaine de Linguistique». Bucaresti, Ed. Academiei Republicii Socialiste Româna, XXXIII (1988), nn. 5, 6; XXXIV (189), nn. 4, 5, 6.
- «Revue Romane». Université de Copenhague, XXIV (1989), nn. 1, 2; XXV (1990), n. 1.
- «Studi di Letteratura ispano-americana». Univ. di Venezia, (1986), 17, 18; (1987), 19; (1988), 20; (1989), 21.
- «Studi Urbinati». LVII (1984); LVIII (1985); LIX (1986); LX (1987).
- «Studium Ovetense». Oviedo XVI (1988); XVII (1989).
- «Thesaurus». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, XLIV (1989), nn. 1-2-3.
- «Universitas Humanística». Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Filosofía y Letras, XVI (1988), n. 28; XVII (1988), n. 29; XVIII (1989), n. 30; XIX (1990), n. 31.
- «Verba». Universidad de Santiago de Compostela, 15 (1988); 16 (1989).



Sec. 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 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 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
Cecom s.n.c. Bracigliano (SA)