

ANNALI  
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Raffaele Sirri

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

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXXIII,2

Luglio 1991

INDICE

Articoli:	p.
Dario Cecchetti, <i>Un innamoramento esemplare: Yvain e Laudine</i> . . . . .	317
Giuseppe Grilli, « <i>Tirant lo Blanc</i> » <i>novela de caballeria. Interferencia y duplicación en el género</i> . . . . .	403
Jean-Claude Margolin, <i>Virgile, impulseur poétique de Valery</i> . . . . .	425
Raffaele Sirri, <i>Improvvisando su Moravia</i> . . . . .	449
Contributi:	
Clara Borrelli, <i>Lingua e stile della novella poetica dell'Ottocento</i> . . . . .	467
Maria Teresa Cabello, <i>El 'mozo adivino': un motivo recurrente en la literatura española desde el «Libro de Buen Amor»</i> . . . . .	491
Anna Cerbo, <i>Ragioni e virtù del comico. Il «Prologo in dialogo fra Momo e la verità» di Giovanni Battista Andreini</i> . . . . .	501
Domenico Antonio Cusato, <i>Le memorie di Pascual Duarte ovvero l'ultima opportunità di un condannato a morte</i> . . . . .	523
Bianca Maria Nonno, <i>Vladimir Jakovlevic Propp e Marie Luise von Franz: due ipotesi a confronto nell'interpretazione delle fiabe</i> . . . . .	541
Recensioni:	
Annamaria Annicchiarico, cur., <i>Fronchino e Brisona</i> , Bari 1990 (Giuseppe Grilli) . . . . .	555
Vittore Branca-Carlo Ossola, <i>Gli universi del fantastico</i> , Firenze 1988 (Daniele Barca) . . . . .	556
Manuel Ferreira, <i>50 poetas africanos</i> , Lisboa 1989 (Livia Apa) . . . . .	557
Manuel Ferreira, <i>O discurso no percurso africano</i> (Livia Apa) . . . . .	558
Giuseppe Gigliozzi, cur., <i>Studi di codifica e trattamento automatico di testi</i> , Roma 1987; Giovanni Adamo, cur., <i>Trattamento, edizione e stampa di testi con il calcolatore</i> , Roma 1989 (Maria Luisa Cusati) . . . . .	560
Luigi Gullo, <i>Conversazione a Macchia</i> , Cosenza 1991 (Raffaele Sirri) . . . . .	563
António Lobo Antunes, <i>Tratado das paixões da alma</i> , Lisboa 1990 (Luca Sammarco) . . . . .	565
Antonio Machado, <i>Solitudini; Lettere a Guiomar; Desde el Mirador</i> . Notiziario dell'Anno Machadiano, 1; <i>Desde el Mirador</i> . Notiziario dell'Anno Machadiano, 2, tutti pubblicati a Firenze nel 1990 (Giuseppe Grilli) . . . . .	567
Gérard de Nerval, <i>Aurélia</i> , Paris 1990 (Maria Rosaria Ansalone) . . . . .	569
Horacio Quiroga, <i>L'Oltre</i> , Chieti 1989 (Claudio Bagnati) . . . . .	571
Mario Rapisardi, <i>L'odio di Francesco Petrarca e altre lezioni di poetica e di critica</i> , Catania 1990 (Michela Sacco Messineo) . . . . .	572
Franco Rella, <i>L'enigma della bellezza</i> , Milano 1991 (Maria Antonietta Vito) . . . . .	575
Giacinto Spagnoletti, <i>Poesie raccolte 1940-1990</i> , Milano 1990 (Angela Giannitrapani) . . . . .	578
<i>Libri ed estratti ricevuti</i> . . . . .	583
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i> . . . . .	585

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 - Mariantonia Liborio -  
Gian Carlo Menichelli - Giampiero Posani - Maria Simonelli -  
Raffaele Sirri - Cristina Vallini

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXXIII, 2

Luglio 1991

SOMMARIO

ARTICOLI

Dario Cecchetti (Prof. straordinario di Lingua e Letteratura Francese, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Un innamoramento esemplare: Yvain e Laudine* (attraverso la lettura del brano dell'*Yvain di Chrétien de Troyes* che descrive l'incontro-innamoramento della coppia protagonista [vv. 1360-2039], se ne individuano le tematiche e se ne analizza la struttura, verificando in un testo rappresentativo il comporsi dei differenti influssi che agiscono sull'immaginario cortese), pp. 317-401.

Giuseppe Grilli (Prof. ordinario di Lingua e Letteratura Catalana, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), «*Tirant lo Blanc*» *novela de caballería. Interferencia y duplicación en el género* (si analizza la struttura del grande romanzo del XV secolo in relazione alla discussione sul genere [Novel/Romance], anche con riferimento alla ricezione e fortuna letteraria. In questa luce è riesaminato il complesso tema del rapporto dell'opera di Martorelli con il *Quijote*), pp. 403-423.

Jean-Claude Margolin (Prof. de philosophie de la Renaissance et d'Histoire de l'Umanisme, Université de Tours — Centre d'Etudes supérieures de la Renaissance —; Centre de la Renaissance, 59 rue Néricault-Destouches, 37000 Tours), *Virgile, impulseur poétique de Valery* (lecteur et traducteur de Virgile, Paul Valery a puisé la force imageante de sa création poétique dans la profondeur et la matérialité des éléments naturels qui sont à la source de l'impulsion poétique de l'auteur des *Géorgiques*. Le fil directeur de l'essai sera emprunté à la conception bachelardienne de l'imagination de la matière ou de la poétique des éléments), pp. 425-448.

Raffaele Sirri (Prof. ordinario di Letteratura Italiana, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Improvvisando su Moravia* (l'articolo sottolinea i tratti più vigorosi della narrativa di Alberto Moravia lungo il dispositivo critico tracciato dallo stesso autore nella introduzione ai *Promessi Sposi*, si sofferma sul nuovo e sul ripetitivo delle sue creazioni d'arte, sulla perfezione della sua lingua), pp. 449-465.

#### CONTRIBUTI

Clara Borrelli (Ricercatore confermato di Letteratura Italiana, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Lingua e stile della novella poetica dell'Ottocento* (il lavoro mette in luce il ruolo che i novellieri in verso hanno avuto nell'evoluzione del linguaggio poetico ottocentesco), pp. 467-489.

María Teresa Cabello (Lectora de Lengua Española, Instituto Universitario Oriental de Nápoles, Facultad de Filosofía y Letras; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Nápoles), *El 'mozo adivino'; un motivo recurrente en la literatura española desde el «Libro de Buen Amor»* (a la luz de diversos testimonios literarios, esta contribución intenta dar una nueva interpretación del 'mozo adivino', un motivo recurrente en la literatura española desde el *Libro de Buen Amor*), pp. 491-499.

Anna Cerbo (Ricercatore confermato di Letteratura Italiana, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Ragioni e virtù del comico. Il «Prologo fra Momo e la Verità» di Giovanni Battista Andreini* (si studia la teoria del comico nel *Prologo* dell'Andreini, versione in forma dialogica del trattato *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi* di Bernardo Pino da Cagli. Si indicano le affinità col *Prologo* dell'aportiano della *Furiosa*), pp. 501-521.

Domenico Antonio Cusato (Ricercatore confermato di Letteratura Ispanoamericana, Università di Messina, Facoltà di Magistero, Istituto di Lingue e Letterature Romanze; via Concezione 6, 98100 Messina), *Le memorie di Pascual Duarte ovvero l'ultima opportunità di un condannato a morte* (l'analisi dell'apparato pseudo-paratestuale e delle tecniche narrative induce a pensare che Pascual Duarte — considerato da tutti un povero diavolo — è invece un uomo che ha fatto i dovuti calcoli per tentare la via della salvezza), pp. 523-540.

Bianca Maria Nonno (Prof. ordinario di Storia e Filosofia nei licei. Attualmente utilizzato presso l'Istituto Universitario di Magistero «Suor Orsola Benincasa», cattedra di Letteratura Italiana; via Pietro Castellino 10, 80128 Napoli), *Vladimir Jakovlevic Propp e Marie Luise von Franz: due ipotesi a confronto nell'interpretazione delle fiabe* (interpretazione delle fiabe come condensato della storia plurimillennaria dell'Umanità e dei suoi contenuti archetopici; manifestazioni, nel racconto fiabesco, di comportamenti individuali icasticamente fissati ed immutabili nel tempo in cui ciascuno di noi, ancor oggi, riesce a riconoscere una parte assai profonda del proprio io), pp. 541-553.

#### RECENSIONI

Annamaria Annicchiarico, cur., *Fronchino e Brisona*, Bari 1990 (Giuseppe Grilli), pp. 555-556.

Vittore Branca - Carlo Ossola, *Gli universi del fantastico*, Firenze 1988 (Daniele Barca), pp. 556-557.

Manuel Ferreira, *50 poetas africanos*, Lisboa 1989 (Livia Apa), pp. 557-558.

Manuel Ferreira, *O discurso ne percurso africano*, (Livia Apa), pp. 558-560.

Giuseppe Gigliozzi, cur., *Studi di codifica e trattamento automatico di testi*, Roma 1987; Giovanni Adamo, cur., *Trattamento, edizione e stampa di testi con il calcolatore*, Roma 1989 (Maria Luisa Cusati), pp. 560-563.

Luigi Gullo, *Conversazione a Macchia*, Cosenza 1991 (Raffaele Sirri), pp. 563-565.

António Lobo Antunes, *Tratado das paixões da alma*, Lisboa 1990 (Luca Sammarco), pp. 565-567.

Antonio Machado, *Solitudini; Lettere a Guiomar; Desde el Mirador*. Notiziario dell'Anno Machadiano, 1; *Desde el Mirador*. Notiziario dell'Anno Machadiano 2, tutti pubblicati a Firenze nel 1990 (Giuseppe Grilli), pp. 567-569.

Gérard de Nerval, *Aurélia*, Paris 1990 (Maria Rosaria Ansalone), pp. 569-570.

Horacio Quiroga, *L'Oltre*, Chieti 1989 (Claudio Bagnati), p. 571.

Mario Rapisardi, *L'odio di Francesco Petrarca e altre lezioni di poetica e di critica*, Catania 1990 (Michela Sacco Messineo), pp. 572-575. Franco Rella, *L'enigma della bellezza*, Milano 1991 (Maria Antonietta Vito), pp. 575-578.

Giacinto Spagnoletti, *Poesie raccolte 1940-1990*, Milano 1990 (Angela Giannitrapani), pp. 578-581.

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI, pp. 583-584.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO, pp. 585-586.



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 Balseyro*. Napoli 1964, pp. 110. L. 15.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza» VI, 2)
- IV. Alfonso De Valdés, *Due Dialoghi*. Traduzione italiana del sec. XVI a cura di Giuseppe De Gennaro. Napoli 1968, pp. XCIII-444. L. 30.000
- V. Silvio Pellegrini, *Il Canzoniere di D. Lopo Liáns*. Napoli 1969, pp. 40. L. 7.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza», XI, 2)
- VI. Diego de San Pedro, *La pasión trobada*. Edition and introduction by Dorothy Sherman Severin. Napoli 1973, pp. 224. L. 25.000
- VII. Vincenzo Minervini, *Le poesie di Ayra Carpancho*, Napoli 1974, pp. 100. L. 15.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza», XVI, 1)
- VIII. Giambattista della Porta, *Teatro*, a cura di Raffaele Sirri, vol. I. - *Le tragedie*. Napoli 1978, pp. 488. L. 50.000
- IX. Id., *Teatro*, vol. II - *Le commedie* (primo gruppo). Napoli 1980, pp. 672. L. 60.000
- X. Id., *Teatro*, vol. III - *Le commedie* (secondo gruppo). Napoli 1985. L. 60.000

STUDI

- I. Giuseppe Carlo Rossi, *La «Gazeta Literaria» del Padre Francisco Bernardo de Lima (1761-1762)*, Napoli 1963, pp. 117. L. 15.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza», III, 1, IV, 1, e IV, 2)
- II. Claudia Liver, *Theater auf dem Theater in der italienischen Literatur, besonders bei Goldoni und Pirandello*, Napoli 1964, pp. 82. (fuori commercio)  
(Da «Annali - Sezione Romanza», VI, 2)
- III. Cecil H. Clough, *Machiavelli Researches*. Napoli 1967, pp. 119. (esaurito)  
(Da «Annali - Sezione Romanza», IX, 1)
- IV. Erilde Melillo Reali, *Itinerario nordestino di Graciliano Ramos*, Napoli 1973, pp. 160. L. 30.000
- V. *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. *Studi di Iberistica in memoria di Giuseppe Carlo Rossi*, a cura di Giovanni Battista De Cesare e di Erilde Melillo Reali, Napoli 1986, pp. 294. L. 25.000
- IX. *Cronache iberiche di viaggio e di scoperta. Tra storia e letteratura. In memoria di Erilde Melillo Reali*, a cura di Giovanni Battista De Cesare, Napoli 1987, pp. 276. L. 35.000
- X. *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 Costriota*. (fuori commercio)  
(Da «Annali - Sezione Romanza», XXXI, 1)
- XIII. *Il Terzo Zola. Emile Zola dopo i «Rougemacquart»*. Atti del Convegno Internazionale (Napoli-Salerno 27-30 maggio 1987) a cura di Gian Carlo Menichelli e con la collaborazione di Valeria De Gregorio Cirillo «Studi e Ricerche di Letteratura e Linguistica Francese», III. Napoli 1990, pp. 670

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 1991



ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

UN INNAMORAMENTO  
YUAN TUNG  
**ANNALI**

SEZIONE ROMANZA

XXXIII, 2



SOCIETÀ EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO  
NAPOLI 1991



DARIO CECCHETTI

UN INNAMORAMENTO ESEMPLARE:  
YVAIN E LAUDINE

Per Paolo Aschieri

1. L'intrecciarsi di tematiche e fonti di varia ascendenza è un fatto comune e costante dell'immaginario cortese e può essere puntualmente documentato nella letteratura che si rifà ai modelli della *courtoisie*<sup>1</sup>. Il *roman* in particolare, fra tutti i generi letterari, offre esempi che forniscono la tipologia più completa del fenomeno amoroso.

Vale forse la pena di verificare il comporsi dei differenti temi e influssi attraverso un testo-campione tratto da un romanzo del XII secolo. La scelta cade su quello che è stato considerato il capolavoro di Chrétien de Troyes<sup>2</sup>, *Yvain*, redatto

<sup>1</sup> Il problema delle fonti della letteratura cortese — che è poi il problema dell'interpretazione della *courtoisie* e, più specificamente, della *fin'amor* — è argomento di un'enorme indagine compiuta dalla critica, dall'Ottocento a oggi. Non sarà affrontato in questo lavoro, che si presenta come una semplice analisi testuale di un brano, sia pur esemplare. Per un'informazione aggiornata sulla bibliografia della questione si rimanda alla sintesi, che presenta lo stato attuale delle ricerche, di Mario Mancini, *Il punto su: I trovatori*, Laterza, Bari 1991. Cfr. anche la vasta bibliografia, non ragionata, di Ursula Liebertz-Grün, *Zur Soziologie des «amour courtois». Umriss der Forschung*, C. Winter-Universitätsverlag, Heidelberg 1977, pp. 195-222.

<sup>2</sup> Cfr. P.A. Becker, *Der gepaarte Achtsilber in der französischen Dichtung*, S. Hirzel, Leipzig 1934, p. 107; J. Frappier, *Étude sur Yvain ou le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*, S.E.D.E.S., Paris 1969, p. 12. Nello studio di Frappier si troverà una bibliografia esauriente su Chrétien e l'*Yvain* (importante il complemento bibliografico, pp. 277-300), cui si aggiungeranno, anche per ulteriori indicazioni di bibliografia, T. Hunt, *Chrétien de Troyes. Yvain*, Grant & Cutler, London 1986; B. Woledge, *Commentaire sur «Yvain» de Chrétien de Troyes*, Droz, Genève 1986-1988, 2 voll.; J. Dufournet (éd.), *Le Chevalier au Lion*

dopo il 1176 e prima del 1181<sup>3</sup>, di cui si intende analizzare il brano (vv. 1360-2039) che descrive l'incontro-innamoramento della coppia protagonista, dal momento in cui la dama appare al cavaliere a quello in cui essa accetta la profferta amorosa. Il testo è esemplare, per densità e ricchezza, sul piano del linguaggio, delle immagini e delle formulazioni concettuali, tanto da poter essere letto come una sintesi delle componenti e dei dati concernenti l'*amour courtois*. Inoltre, per quanto si sia fatto riferimento a questo brano<sup>4</sup> o lo si sia riassunto nel quadro di un sommario dell'intera opera<sup>5</sup>, esso non è mai stato oggetto di un'analisi precisa che, mettendone in rilievo la molteplicità dei temi, nello stesso tempo svolgesse una lettura d'insieme.

I 680 versi che qui isoliamo occupano una posizione chiave nella vicenda dell'*Yvain*, che segue il doppio filone dell'avventura e dell'amore: è in seguito all'avventura che Yvain conosce, ama e sposa una bellissima donna; è a causa dell'avventura che il rapporto amoroso entra in crisi, perché la donna si sente trascurata; è dopo una serie di avventure, le quali segnano presa

de Chrétien de Troyes. *Approches d'un chef-d'œuvre*, Champion, Paris 1988; Ph. Walter, *Canicule. Essai de mythologie sur «Yvain» de Chrétien de Troyes*, S.E.D.E.S., Paris 1988.

<sup>3</sup> Cfr. J. Frappier, *op. cit.*, p. 16.

<sup>4</sup> Cfr. almeno L. Maranini, *Cavalleria, amore coniugale e amore cortese nel «Chevalier au Lion»*, «Saggi di Umanesimo Cristiano», n° 2, Pavia 1949, pp. 3-22, ora in Id., *Personaggi e immagini nell'opera di Chrétien de Troyes*, Ist. Edit. Cisalpino, Milano-Varese 1966, pp. 97-116 (in particolare pp. 101-105); J. Coppin, *Amour et mariages dans la littérature française du Nord au Moyen-Âge*, Librairie d'Argences, Paris 1961, pp. 76-77; E. Spielmann, *Chrétien's and Hartmann's Treatment of the Conquest of Laudine*, «Comparative Literature», XVIII (1966), pp. 242-263; G.J. Halligan, *Marriage in Chrétien's «Yvain»*, «AUMLA. Journal of Australasian Universities Modern Language and Literature Association», 34 (1970), pp. 264-285; J. Bednar, *La spiritualité et le symbolisme dans les œuvres de Chrétien de Troyes*, Nizet, Paris 1974, pp. 119-120; M. Accarie, *Faux mariage et vrai mariage dans les romans de Chrétien de Troyes*, «Annales de la Faculté des Lettres de Nice», 38 (1979), pp. 25-35; P.S. Noble, *Love and Marriage in Chrétien de Troyes*, University of Wales Press, Cardiff 1982, pp. 48-52; F. Bogdanow, *The Tradition of the Troubadours and the Treatment of the Love in Chrétien de Troyes' «Chevalier au Lion»*, «Arthurian Literature», 2 (1982), pp. 76-91.

<sup>5</sup> Cfr. J. Frappier, *op. cit.*, pp. 30-37 e 160-176, ove peraltro è predominante un'analisi di tipo psicologico.

di coscienza e approfondimento del senso della missione cavalleresca, che l'eroe riconquista l'amore perduto.

La storia prende avvio nella corte di re Artù, ove dopo aver ascoltato il racconto del cugino Calogrenant che alcuni anni prima era tornato sconfitto da un'avventura nella foresta di Broceliande, Yvain decide di ripercorrere l'itinerario del cugino per vendicarne l'onta. Si allontana, quindi, dalla corte e giunge, dopo alcune tappe, ad una fontana incantata nella foresta, le cui acque hanno la caratteristica di scatenare tempeste di inaudita violenza: è questa la meta dell'avventura, che già Calogrenant aveva tentato. Yvain, mediante le magiche acque scatena la furia degli elementi e, come il cugino, deve affrontare il cavaliere custode della fontana, che lo sfida in un duello accanito. Il combattimento termina con la vittoria di Yvain che insegue l'avversario ferito a morte fino al suo castello, ove rimane prigioniero. Sarebbe la fine dell'eroe, se una damigella, Lunete, che in passato era stata trattata con cortesia da Yvain, non lo nascondesse. Intanto il signore, custode della fontana, è morto. Si svolgono i funerali, cui Yvain assiste di nascosto dall'alto di una finestra, restando profondamente colpito dalla vista della vedova in pianto. *Inizia qui il passo che sarà oggetto della nostra analisi*. Dalla contemplazione della dama deriva in Yvain amore dolce e violento: così intenso è il desiderio di poter almeno guardare la donna, che la prigionia nel castello gli è indifferente e preferirebbe morire piuttosto che partire. Lunete, che appare al lettore come damigella d'onore della castellana, si impegna a convincere la propria signora ad accogliere l'amore di Yvain e, addirittura, a sposarlo. Le parole di Lunete e una riflessione personale convincono la castellana, Laudine, dell'opportunità di sposare Yvain per dare un difensore sicuro alla fontana, e quindi ai propri beni feudali, scegliendo nello stesso tempo un uomo di tale valore e prestigio che le nozze nuove ed affrettate non tornino a disonore. Yvain, dopo un'accurata toletta ad opera di Lunete, è condotto alla presenza di Laudine: con la dichiarazione d'amore a Laudine, da lei accettata, con la discolpa formale per l'uccisione del primo marito e con l'assunzione degli obblighi di difesa del patrimonio (la fontana magica) termina il brano qui esaminato. Approvate le nozze dal consiglio dei valvassori, esse vengono celebrate con gran pompa e le feste durano sino all'arrivo della corte di re Artù. Nell'ambiente di corte, ricostituito presso il castello di Laudine, sorge un conflitto fra l'amore e il valore. La maldicenza cortigiana e l'aspettativa dei confratelli d'arme spingono Yvain a riprendere l'avventura per non essere tacciato di viltà (*recreantise*). Laudine riconosce giusta l'esigenza del marito e lo lascia partire, sebbene a malincuore, a condizione che l'assenza non duri più di un anno, pena la trasformazione dell'amore in odio. Yvain, con l'amico Gauvain, passa da un torneo all'altro, dimenticando la scadenza stabilita. Un messaggio di Laudine, imputante slealtà, tradimento e furto d'amore, rende edotto Yvain che il rapporto con la sposa è finito. Scoppiata la crisi. Yvain, disperato, sprofonda



nella follia, da cui solo più tardi sarà guarito con un unguento magico da una nobile dama, la signora di Norison. A partire da questo momento Yvain attraversa una serie di *aventures*, tutte eccezionali, alcune in un contesto magico e fiabesco. Alla fine di questo itinerario avventuroso, Laudine si riconcilia con Yvain e la coppia esemplare è ricomposta: «Messer Yvain è ora perdonato... è venuto a buon fine, ché è amato e tenuto caro dalla sua dama, ed essa lo è da lui. Di nessun dolore si ricorda più, ché la gioia di avere con sé la sua dolce amica glielo fa dimenticare» (vv. 6789 e 6793-98).

A una prima lettura, la vicenda appare legata alla tradizione fiabesca medievale — in questo caso celtica<sup>6</sup> — e a motivi folklorici. In effetti, il nucleo primitivo dell'*Yvain*, la storia della fontana magica, ricorda la lotta di un eroe con un essere sacrale rappresentante le forze della natura, e le nozze con la signora della fontana, personificazione antropomorfica della sorgente stessa, sono le nozze con una fata. Giustamente il Frappier ha sottolineato come i due principali personaggi femminili, Laudine e Lunete, «sono in realtà delle fate più o meno adattate alla società feudale e cortese»<sup>7</sup>. Così, molti altri sono gli elementi meravigliosi e fiabeschi (luoghi e oggetti incantati, giganti, esseri demoniaci, ecc.).

Ma è anche vero che Chrétien ha fuso dati provenienti da culture diverse e la presenza della tradizione classica è particolarmente forte. Anzitutto il mito classico agisce nell'*Yvain* attraverso la mediazione dei *romans* del ciclo antico, in primo luogo del *Roman de Thèbes* (1150 c.), che precedono di pochi decenni l'opera di Chrétien. Già il Köhler notava come la storia di Laudine che sposa l'uccisore del marito — su cui ruota la prima parte dell'*Yvain* — ha un'ascendenza facilmente riconoscibile e «restituisce tutta la sua verità al motivo letterario di Giocasta e della vedova di Efeso»<sup>8</sup>. Effettivamente anche la

<sup>6</sup> Cfr. J. Frappier, *op. cit.*, pp. 23-69.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 75. Cfr. anche, sui rapporti fra letteratura cortese e mitologia delle fate, L. Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge*, Champion, Paris 1984, e, su testi non di Chrétien, J.-Cl. Aubailly, *La fée et le chevalier*, Champion, Paris 1986.

<sup>8</sup> E. Köhler, *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 283 (ediz. orig.: *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1970).

Giocasta del *Roman de Thèbes*, come avverrà per Laudine, sposa l'uccisore del marito, sapendo che questi è tale; anch'essa, come Laudine, ricerca l'assenso dei suoi vassalli, anzi finge di cedere alle loro insistenze, quando la supplicano di prendere in sposo l'eroe che ha ucciso la Sfinge<sup>9</sup>. Quest'ultimo particolare fa pensare all'influsso del *roman* medievale, ma la stessa *Tebaide* di Stazio era testo che circolava nelle scuole e poteva offrire un modello<sup>10</sup>. E proprio in quei decenni il *Policraticus* di Giovanni di Salisbury<sup>11</sup> riportava e diffondeva il frammento petroniano della matrona di Efeso, che probabilmente contribuiva alla fortuna del tema della vedova presto consolata.

Nell'*Yvain* inoltre, come nei *romans courtois* in genere, si possono rintracciare numerosi echi e spunti ovidiani<sup>12</sup>. Cosa che non stupisce, non solo per l'eccezionale diffusione di Ovidio nel XII secolo, ma per l'indubbia frequentazione di questo poeta da parte di Chrétien, che condusse a termine un volgarizzamento, oggi perduto, dell'*Ars amatoria*. In un discorso che è esaltazione della forza d'amore, pochi versi prima di una descrizione idealizzante della bellezza di Laudine, l'eroe ormai coinvolto dall'innamoramento cortese introduce, stranamente dato il contesto, il tema della mutevolezza femminile: *que fame a plus de cent corages* (v. 1440). Il Frappier<sup>13</sup> ha analizzato il verso e il topos di Chrétien, indicandone la derivazione quasi testuale da Ovidio (*Ars amat.*, I, 755-756):

Finiturus eram; sed sunt diversa puellis  
pectora (= *corages*); mille animos excipe mille modis.

<sup>9</sup> Cfr. *Le Roman de Thèbes*, vv. 223 sgg. (ed. G. Raynaud de Lage, Champion, Paris 1966-1968).

<sup>10</sup> Cfr. E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Champion, Paris 1913 (rist. anast. 1967), pp. 399-409.

<sup>11</sup> Cfr. Ioannis Saresberiensis, *Policraticus*, VIII, 11, ed. Cl. C.I. Webb, Clarendon Press, Oxford 1909, t. II, pp. 301-304.

<sup>12</sup> Cfr. F.E. Guyer, *The Influence of Ovid on Chrestien de Troyes*, «The Romanic Review», XII (1921), pp. 97-134 e 216-247; J. Frappier, *op. cit.*, pp. 72-76.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 74.

Ovidiana può essere l'ispirazione della situazione d'avvio nella vicenda d'innamoramento. Laudine che offre, per quanto inconsapevole, spettacolo di sé al futuro sposo, durante i funerali del primo marito (vv. 1300-1304 e 1410-1423), ricorda una situazione maliziosamente descritta nell'*Ars amatoria* (III, 431-432):

Funere saepe viri vir quaeritur; ire solutis  
crinibus et fletus non tenuisse decet.

Come pure ad Ovidio (*Ars amat.*, I, 351-358 e versi sgg.) il Frappier<sup>14</sup> ha riportato la raffigurazione di Lunete come mezzana d'amore presso la sua signora, di cui è consigliera e confidente:

Sed prius ancillam captandae nosse puellae  
cura sit; accessus molliet illa tuos;  
proxima consiliis dominae sit ut illa videto,  
neve parum tacitis conscia fida iocis.  
Hanc tu pollicitis, hanc tu corrumpe rogando;  
quod petis, ex facili, si volet illa, feres.  
Illa leget tempus (medici quoque tempora servant),  
quo facilis dominae mens sit et apta capi.

Altre testimonianze e altri riferimenti classici possono essere indicati, anche puntuali<sup>15</sup>, e soprattutto la fusione di motivi disparati e la loro rielaborazione.

Per comprendere tale fusione e rielaborazione, nell'esame del testo-campione proposto, verranno anzitutto analizzate le diverse tematiche d'amore e l'influsso su di esse del quadro storico-sociale; infine, il loro comporsi nella struttura testuale. Per la migliore comprensione dell'analisi viene riportato, in appendice, il brano integrale, dall'edizione di Mario Roques<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 73.

<sup>15</sup> Frappier (*ibid.*, p. 77 n.) cita una rassomiglianza fra un passo di Claudiano (*In Eutropium*, II, 370-375) e l'episodio del «Château de Pesme Aventure» nell'*Yvain*.

<sup>16</sup> I testi che non hanno altra indicazione sono citati dalle seguenti edizioni e con le seguenti sigle: *Les romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot: I. Erec et Enide*, par M. Roques, Champion, Paris 1952 (=

2. Il tema, riscontrabile in tutta la tradizione classica, risalendo alle origini della letteratura greca, di amore-forza invincibile — l'ἔρως λυσιμελής di Esiodo e Saffo, la *tota ruens Venus* di Orazio o il *saevus puer* ovidiano<sup>17</sup> —, è quello che domina l'episodio dell'innamoramento e intorno a cui si sviluppa ogni discorso definitorio sull'amore. «Io debbo amare ciò che Amore vuole» (*Ce qu'Amors vialt doi je amer*, 1457): è l'affermazione emblematica di Yvain che esprime il completo spossessamento della volontà<sup>18</sup>.

La forza dell'amore è tale che vince la paura di morte (vv. 1513-19): Yvain preferisce rimanere bloccato nel castello ostile e morire piuttosto che allontanarsi (vv. 1540-44); tutto gli è indifferente, se non può vedere la donna amata (vv. 1732-33). Ma la paura si fa sentire in presenza della dama, come è sottolineato dal ripetersi della parola-chiave, *peor*:

Molt grant *peor*, ce vos creant,  
ot mes sire Yvains a l'entree  
de la chanbre, ou il ont trovee  
la dame qui ne li dist mot;  
et por ce grant *peor* en ot,  
si fu de *peor* esbaiz (1952-57);

anche se quello che diventerà il *tremore stilnovista*<sup>19</sup>, è qui

EE); II. *Cligés*, par A. Micha, *ibid.*, 1957 (= C); III. *Le Chevalier de la Charrete*, par M. Roques, *ibid.*, 1958 (= L); IV. *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, par M. Roques, *ibid.*, 1960 (= Y); Chrétien de Troyes, *Le roman de Perceval*, par W. Roach, Droz-Minard, Genève-Paris 1959 (= P); *Eneas. Roman du XII<sup>e</sup> siècle*, par J.-J. Salverda de Grave, Champion, Paris 1925-1929 (= E).

<sup>17</sup> Cfr. Hes., *Theog.*, 120-121; Sapph., 137 Diehl; Hor., *Carm.*, I, 19, 9; Ovid., *Ars amat.*, I, 18. Per le fonti originarie dell'immaginario classico raffigurante Eros come forza invincibile cfr. l'introduzione di Claude Calame ad AA.VV., *L'amore in Grecia*, Laterza, Bari 1983, pp. XXVIII-XXXI.

<sup>18</sup> Cfr. anche per la rappresentazione, in Chrétien, della forza e violenza d'Amore e dello spossessamento della volontà dell'amato: C 925-28; 982-83, 2852-53, 4366-68, 4376-87, 6663; L 365-77, 712-13; Y 1988-91.

<sup>19</sup> Cfr. E. Savona, *Repertorio tematico del Dolce Stil Novo*, Adriatica, Bari 1973 (cfr. anche W. Pagani, *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana*, *ibid.*, 1968). Come sarà poi il *tremore* degli stilnovisti, *peor* è termine plurivalente che significa sia un fenomeno fisico che un atteggiamento spirituale, sia



subito ironizzato attraverso l'intervento di Lunete (*ne peor n'aez / de ma dame qu'el ne vos morde*, 1968-69)<sup>20</sup>.

Soggiogato da Amore e da questo timore, l'amante si ritrova in potere completo della donna, che vuole possedere la sua persona nella totalità fisica e affettiva (corpo e cuore: *cors e cuers*):

Ne vos grevera rien, .....  
 fors tant .....  
 .....  
 qu'avoir vos vialt en sa prison,  
 et si i vialt avoir le cors  
 que nes li cuers n'an soit defors (1921-26).

Yvain non soltanto accetta l'imposizione, ma desidera diventare prigioniero: il motivo della cattività d'amore è messo in particolare rilievo dal martellare ossessivo del termine *prison*, nell'accezione di prigione, prigionia e prigioniero:

«— Certes, fet il, ce voel je bien,  
 que ce ne me grevera rien,  
 qu'an sa *prison* voel je molt estre.  
 — Si seroiz vos, par la main destre  
 don je vos teing! Or an venez,  
 mes a mon los vos contenez  
 si sinplemant devant sa face  
 que male *prison* ne vos face.  
 Ne por ce ne vos esmaiez:  
 ne cuit mie que vos aiez  
*prison* qui trop vos soit grevainne».  
 La dameisele ensi l'en mainne;  
 si l'esmaie, et sel raseüre,  
 et parole par couverture  
 de la *prison* ou il jert mis,  
 que sanz *prison* n'est nus amis,

timore che reverenza. Il motivo di Amore che suscita paura nell'amante è di ascendenza ovidiana (*Her.*, I, 12: «res est solliciti plena timoris amor»).

<sup>20</sup> Sul nesso amore-timore C 3855-56: «Qui amer vialt, criembre l'estuet, / ou autrement amer ne puet»; cfr. anche C 3847-48: «Amors sanz criemme et sanz peor / est feus ardanç et sanz chalur».

por ç'a droit se *prison* le claimme  
 que sanz *prison* n'est qui ainme (1927-44).

Questo tema della prigionia, illustrando quello più generale della forza d'amore, ne è un'interpretazione che si adatta molto bene al contesto feudale, in quanto si riallaccia al tema del *servitium* vassallatico. Così pure viene evidenziato che nessuna forza è forte come quella che costringe Yvain ad acconsentire senza riserve al volere della dama, e quindi a sottoporsi al suddetto servizio:

Dame, nule force si forç  
 n'est come cele, sanz mantir,  
 qui me comande a consantir  
 vostre voloir del tot an tot (1988-91).

All'interrogativo di Laudine sul modo e sulla misura del suo amore, Yvain risponde dichiarando la dismisura della propria passione (— *An quel meniere?* / — *An tel que graindre estre ne puet*, 2026-27)<sup>21</sup>, e la domanda di fondo, da cui si sviluppa un questionario sulla fenomenologia d'amore, è donde venga questa forza irresistibile (*Et ce molt volentiers savroie / don cele force puet venir*, 2010-11).

Alla concezione di amore-forza invincibile sono connesse, o ne dipendono, alcune immagini anch'esse tradizionali. In primo luogo la personificazione dell'amore in Amore vendicatore (*vangence en a feite greignor, / que ele panre n'an seüst, / s'Amors vangiee ne l'eüst*, 1368-70), personificazione di violenza e di sangue diffusa nell'immaginario poetico<sup>22</sup>, o la raffigurazione di

<sup>21</sup> Cfr. EE 6254-55: «Il m'ainme molt, et je lui plus, / tant qu'amors ne puet estre graindre».

<sup>22</sup> Citiamo, almeno, dai *Carmina Burana*, 78, 3 (ed. A. Hilka e O. Schumann, C. Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, Text 2, 1971<sup>2</sup>): «Venus me telo vulneravit / aureo, quod cor penetravit, / Cupido faces instillavit»; 154: «... Amor... est pharetratus /.../ vulnificus pharetra signatur... / ... temeraria tela cruentans / mittit pentagonas nervo stridente sagittas»; 155, 2: «... venenea / traiecit Amor iacula / ob hoc in mei viscera / cordis»; 165, 1: «Amor telum est insignis Veneris».

Amore predatore, che fa incursione (*a fet un cors*, 1362) e riporta bottino (*proie*, 1363).

L'immagine di Amore vendicatore e predatore si collega con quella di Amore che ferisce e infligge piaga d'amore che non guarisce:

... par les ialz el cuer le fiert;  
et cist cos a plus grant duree  
que cos de lance ne d'espee:  
cos d'espee garist et saine  
molt tost, des que mires i painne;  
et la plaie d'Amors anpire  
quant ele est plus pres de son mire.  
Cele plaie a mes sire Yvains,  
dom il ne sera ja mes sains,  
qu'Amors s'est tote a lui randue (1372-81).

Amore è malattia e pena (*duel*, 1465) che si soffre per la bellezza della donna, è follia (*por fos me puis tenir*, 1432; *amast an si fole maniere*, 1517) nella misura in cui è volere anche ciò che non si avrà (vv. 1432-33 e 1513-19). La tradizione dell'*aegritudo amoris*, espressa a volte con un linguaggio che fa ricorso alla terminologia medica e all'immagine stessa del medico (*mire*), è d'uso larghissimo nella letteratura cortese<sup>23</sup>. Chrétien, al di fuori del brano esaminato, se ne serve ampiamente<sup>24</sup>.

Anche in questo caso a monte sta la fonte classica. L'idea che la passione d'amore sia una malattia è diffusa nei poeti erotici latini, soprattutto in Ovidio, che parla dell'innamorato come di un ammalato (*aeger*, *languidus*) e definisce l'amore

<sup>23</sup> Cfr. M. Ciavolella, *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*, Bulzoni, Roma 1976, pp. 97-130.

<sup>24</sup> Amore è sofferenza e malattia, malattia mortale (C 544, 658, 3774-76, 3866-68, 4304-07, 5012-13, 5043-44, 5196-97), amore è follia (Y 1513-19; C 1621), anche se a volte è presentato come malattia dolce e desiderata (C 3023-54, 3061-62, 3067-80). Ritornano altrove le immagini del medico, *mire*, e della medicina, *mecine* (C 638-58). Minuziosamente rappresentata è la sintomatologia dell'*aegritudo amoris* (EE 3701-23; C 4310-18, 4398-4407). Così pure ritroviamo l'immagine di Amore che ferisce e risana (Y 5368-85; L 1336-43). Come frequente è la raffigurazione di Amore arciero che ferisce e del dardo d'amore (C 454-57, 610-13, 684-86, 838-39, 845-52).

*malum e morbus*<sup>25</sup>. Sempre negli erotici latini è corrente la raffigurazione di Amore-arciero che infligge ferite d'amore<sup>26</sup>. Attraverso un'interpretazione mediata di Ovidio, secondo il Faral<sup>27</sup>, nascerebbe la stessa immagine di Amore quale arciero che ferisce e medico che sana, ed ovidiano è il paragone col fiele e col miele per individuare le amarezze e le dolcezze d'amore, in una prospettiva per così dire medica<sup>28</sup>. Il Faral nella sua attenta indagine sulle fonti ovidiane del romanzo cortese si riferisce soprattutto al *Roman d'Eneas*<sup>29</sup>, ma quanto egli dice dell'*Eneas* può benissimo applicarsi a Chrétien e al *roman* in generale.

L'essenza violenta dell'amore viene rappresentata come contraddizione, come alternanza e coesistenza di amore e odio. Yvain è consapevole di quanto sia assurdo il fatto che egli ami Laudine, mentre essa a buon diritto lo odia (vv. 1434-38); ma è proprio della forza d'amore costringerci a volere quello che non si può avere:

toz jorz amerai m'anemie,  
que je ne la doi pas hair  
se je ne voel Amor traïr.  
Ce qu'Amors vialt doi je amer.  
Et doit me ele ami clamer?  
Oil, voir, por ce que je l'aim.  
Et je m'annemie la claim  
qu'ele me het, si n'a pas tort,  
que ce qu'ele amoit li ai mort (1454-62).

La situazione è connessa anche al tema della mutevolezza femminile, ma esprime la contraddittorietà dell'amore: non per nulla questo dato viene messo immediatamente in evidenza in apertura del brano dell'innamoramento (*son cuer a o soi s'anemie, l' s'aimme la rien qui plus le het*, 1364-65)<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> Cfr. E. Faral, *op. cit.*, p. 135 e note.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 143 sgg.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 144-146; cfr. Ovid., *Rem.*, 43.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 146 n. 2; cfr. Ovid., *Ars amat.*, II, 520, e *Amores*, I, 8, 104.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, pp. 73-157.

<sup>30</sup> Cfr. anche C 516-17 e 2243, e, in situazione diversa, Y 6015-52 e P 8932-43.



Tale contraddittorietà appare dalla descrizione della realtà d'amore come *coincidentia oppositorum*. All'inizio del nostro passo (vv. 1360-72) Chrétien aveva introdotto la contrapposizione dolcezza-amarezza, servendosi dell'immagine dell'amore-miele. Ma in pochissimi versi le opposizioni si moltiplicano (vv. 1402-06: *cendre-poudre / basme; het enor / ainme blasme; suie / miel; çucre / fiel*)<sup>31</sup>.

La dialettica amore-odio e il gioco delle opposizioni non è solo una maniera di rappresentare per immagini la passione — come lo era già l'uso della raffigurazione mitica ed allegorica —, ma è anche un tentativo di cogliere alcuni meccanismi del fenomeno sentimentale. Questi meccanismi sono indagati in alcuni passi che costituiscono una vera e propria fenomenologia amorosa. Di fenomenologia si può parlare in senso lato per ampie sezioni del nostro brano, in quanto tali le rende il fatto che siano una descrizione dell'innamoramento: l'analisi della struttura testuale (*infra*, § 5) dovrebbe chiarire questo aspetto generale. Ma vi è un passo che, introdotto probabilmente per riassumere e definire le caratteristiche dell'innamorarsi al termine dell'episodio, offre un compendio della fenomenologia del fatto amoroso ridotto a quei termini essenziali, quali erano considerati universalmente validi a partire dalla tradizione classica. Si tratta dell'esame-questionario cui Laudine sottopone Yvain:

Et ce molt volentiers savroie  
don cele force puet venir  
qui vos comande a consentir  
a mon voloir, sanz contredit;  
toz torz et toz mesfez vos quit,  
mes seez vos, si me contez  
comant vos iestes si dontez.  
— Dame, fet il, *la force vient  
de mon cuer*, qui a vos se tient;  
an ce voloir m'a mes cuers mis.  
— Et *qui le cuer*, biax dolz amis?

<sup>31</sup> Cfr. *Carmina Burana*, 87, 1, ed. cit.: «Amor melle dulcior, / felle fit amarior» (*ibid.*, 87, 5: «Amor simplex, callidus; / rufus Amor, pallidus; / truculens in omnibus, / Amor est placabilis, / constans et instabilis»).

— Dame, *mi oel*. — Et *les ialz*, qui?  
— *La granz biautez* que an vos vi.  
— Et *la biautez qu'i a forfet*?  
— Dame, tant que *amer me fet*.  
— Amer? *Et cui?* — Vos, *dame chiere*.  
— Moi? — *Voire voir*. — *An quel meniere?*  
— An tel que *graindre estre ne puet*;  
en tel que de vos ne se muet  
mes cuers, n'onques aillors nel truis;  
an tel qu'aillors pansser ne puis;  
en tel que toz a vos m'otroi;  
an tel que plus vos aim que moi;  
en tel, s'il vos plest, a delivre  
que por vos vuel morir ou vivre (2010-34).

La descrizione del meccanismo amoroso come passione che procede dalla vista della persona amata, secondo la formula di Andrea Capellano «amor est passio quaedam innata procedens ex visione»<sup>32</sup>, articola il fenomeno in una successione di elementi che formano quasi una concatenazione di impulsi verso lo scatenarsi finale della forza d'amore (*biautez, ialz, cuers, force*). Punto di partenza è la bellezza della donna: essa agisce sugli occhi che agiscono sul cuore, e dal cuore proviene la *force* d'amore.

Il topos della bellezza che suscita la passione attraverso il passaggio graduale dalla percezione sensoriale (*mi oel, ialz*) all'interiorizzazione del sentimento (*cuers*) ha una sua filière classica, che risale perlomeno al romanzo greco. Si può citare un testo interessante, già segnalato dal Rousset<sup>33</sup>, da *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio:

<sup>32</sup> Cfr. Andrea Capellano, *De amore*, I, 1, a cura di S. Battaglia, Perrella, Roma 1947, p. 4. Sulla *Rezeption* del *De amore* nelle letterature volgari dal Medioevo al Rinascimento cfr. A. Karnein, «*De amore*» in *volkprachlicher Literatur. Untersuchungen zur Andreas Capellanus Rezeption in Mittelalter und Renaissance*, C. Winter, Heidelberg 1985. La definizione del rapporto *amor-visio*: diventa topos corrente e punto fermo dei *débats* sull'essenza di amore: cfr., per un esempio, la tenzone di Giacomo da Lentini con Jacopo Mostacci e Pier della Vigna («Amor è uno desio che ven da core / per abbondanza di gran piacimento; / e li occhi in prima generan l'amore / e lo core li dà nutrimento», in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, t. I, p. 90).

<sup>33</sup> Cfr. J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Corti, Paris 1981, p. 204.

Non appena la vidi, fui perduto: giacché la bellezza infligge una ferita più profonda di quella di una freccia e, passando attraverso gli occhi, penetra nell'anima; è attraverso l'occhio che passa la ferita d'amore. Io fui posseduto contemporaneamente da tutte le emozioni: ammirazione, stupore, timore, timidezza, impudenza. Ammiravo la sua alta statura, ero stupefatto dinanzi alla sua bellezza, tremavo nel mio cuore<sup>34</sup>.

Il rapporto occhi-cuore, il passaggio dalla vista al sentimento, è ricorrente in Chrétien<sup>35</sup>, ove ritroviamo pure altrove la gradualità di emozioni suscitate dalla contemplazione della bellezza<sup>36</sup> e viene sottolineata la consuetudinarietà dello sguardo d'amore<sup>37</sup>. Anzi, sempre per Chrétien, nell'innamoramento gli occhi sono il mezzo di comunicazione per eccellenza: il linguaggio dello sguardo è il linguaggio dell'amore e, dove lo sguardo manca, vien meno anche la possibilità di questo linguaggio<sup>38</sup>.

Al tema dello sguardo, o meglio della prima *visio*, è collegato quello del timore, dello smarrimento interiore di fronte alla donna amata alla cui presenza ci si trova per la prima volta, secondo la tradizione cortese<sup>39</sup> che troviamo espressa nella XVI regola d'amore di Andrea Capellano: «In repentina coamantis visione cor contremescit amantis»<sup>40</sup>. Yvain, come abbiamo già visto (vv. 1952-57), prova *peor* quando è introdotto dinanzi a Laudine. La riduzione a pura visualità del rapporto è evidenziata dal silenzio di Laudine: mentre Yvain *a trovee* la

<sup>34</sup> *Leucippe e Clitofonte*, I, 4, 4-5 (traduco dal testo della Loeb Classical Library, a cura di S. Gaselee).

<sup>35</sup> Cfr. Y 1372 e, soprattutto, i vv. 4338-47, che descrivono le reazioni di Yvain quando si trova in presenza di Laudine, per la prima volta dopo essere stato da lei ripudiato: «et lui est molt tart que il voie / des ialz celi que ses cuers voit / en quelque leu qu'ele onques soit; / as ialz la quiert tant qu'il la trueve, / et met son cuer an tele esprueve / qu'il le retient, et si l'afreinne / si com an retient a grant painne / au fort frain son cheval tirant. / Et ne por quant an sospirant / la regarde molt volantiers». Cfr. anche L 3749-51 e 3970-71.

<sup>36</sup> Cfr. EE 3276-83.

<sup>37</sup> Cfr. C 584-86: «mes de toz amanz est costume / que volantiers peissent lor ialz / d'esgarder, s'il ne pueent mialz».

<sup>38</sup> Cfr. C 3789: «Des ialz parolent par esgart»; C 1565-68: «mes il n'a tant de hardemant / qu'il l'ost regarder seulemant, / einz li est toz li sans foiz, / si que pres an est amuiz».

<sup>39</sup> Cfr. H.-I. Marrou, *Les troubadours*, Éd. du Seuil, Paris 1971<sup>2</sup>, p. 151.

<sup>40</sup> *De amore*, II, 8, ed. cit., p. 358.

dama, questa *ne li dist mot*. La legge della sottomissione cortese, richiamata qui dal senso di *peor*, costringe l'amante al silenzio, almeno per un momento rituale, e in questo silenzio è lo sguardo — magari sottinteso dal poeta — a creare l'unica comunicazione possibile, che peraltro meglio si accorda alla situazione di «tremore»<sup>41</sup>.

Al tema dello sguardo è in qualche modo qui connesso anche quello della dismisura d'amore. L'esame concernente il meccanismo sentimentale si conclude (vv. 2027-34) con la solenne definizione, da parte di Yvain, di questo amore suscitato dalla vista della bellezza. Sua caratteristica è appunto l'incommensurabilità e l'eccezionalità: non vi può essere amore più grande, il cuore dell'amante non si staccherà mai dall'amata, a nessun'altra Yvain potrà pensare, a lei si abbandonerà senza riserva, l'amerà più di se stesso, ad ogni suo cenno si sottometterà per la vita e per la morte<sup>42</sup>.

La bellezza della donna, dalla cui contemplazione prende avvio l'innamoramento, è descritta con insistenza. Anche nel brano in questione troviamo sia una descrizione fisica di Laudine sia una riflessione platonizzante sulla sua bellezza, perfezione di Natura. In entrambi i *loci* abbiamo una rappresentazione fortemente idealizzata. Già in precedenza (vv. 1146-49), al suo primo apparire, Laudine era raffigurata come donna di eccezionale beltà:

vint une des plus beles dames  
c'onques veïst riens terriene.  
De si tres bele crestiene  
ne fu onques plez ne parole;

e più oltre (vv. 2361-69), dopo il matrimonio con Yvain, quando si fa incontro a re Artù per accoglierlo nel suo castello, essa è descritta come *plus bele que nule contesse*:

Et la dame rest fors issue,

<sup>41</sup> Possiamo, qui, applicare al testo di Chrétien alcune osservazioni di Jean Rousset a proposito della *Vita nova* dantesca (*op. cit.*, pp. 137-141).

<sup>42</sup> Cfr. EE 6254-55 (già citato *supra*, nota 21); cfr. anche EE 2430-38.



d'un drap emperial vestue,  
robe d'ermine tote fresche,  
an son chief une garlendesche  
tote de rubiz atriee;  
ne n'ot mie la chiere iriee,  
einz l'ot si gaie et si riant  
qu'ele estoit, au mien esciant,  
plus bele que nule contesse<sup>43</sup>.

In quest'ultimo caso il dato straordinario della bellezza è segnato non tanto dal particolare fisico — peraltro presente nell'indicazione della *chiere gaie et riant* — quanto dai particolari dell'abbigliamento, a sottolineare il carattere sociale di una bellezza che è anche qualificazione di classe e distinzione rispetto ai ceti inferiori.

Ma il passo che offre una *summa* vera e propria della tipologia descrittiva cortese, per quanto concerne la bellezza femminile, è quello bipartito, cui si è fatto cenno. È una sezione abbastanza ampia di 46 versi, che si articola in due parti. La prima è una descrizione fisica di questa donna definita *merveille fine a esgarder*:

Grant duel ai de ses *biax chevox*  
c'onques rien tant amer ne vox,  
que *fin or passent*, tant reluisent.  
D'ire m'espranent et aguissent,  
quant je les voi ronpre et tranchier;  
n'onques ne pueent estanchier  
*les lermes*, qui des ialz li chieent:  
totes ces choses me dessieent.  
A tot ce qu'il sont plain de lermes  
si qu'il n'en est ne fins ne termes,  
ne furent onques si *bel oel*.  
De ce qu'ele plore me duel,  
ne de rien n'ai si grant destrece  
come de *son vis* qu'ele blece,  
qu'il ne l'eüst pas desservi:

<sup>43</sup> L'edizione Foerster (v. 2567) in luogo di *contesse*, lezione di Guiot, reca *deesse* che si legge in tutti i manoscritti tranne A (*ducesse*): in questo caso, salve restando le connotazioni sociali connesse all'abbigliamento, è accentuato il processo di idealizzazione.

onques si *bien taillié* ne vi,  
ne si *fres*, ne si *coloré*;  
mes ce me par a acoré  
que ele est a li enemie.  
Et voir, ele ne se faint mie  
qu'au pis qu'ele puet ne se face,  
et *nus cristauz ne nule glace*  
n'est si *clere* ne si *polie*.  
Dex! Por coi fet si grant folie  
et por coi ne se blece mains?  
Por coi detort ses *beles mains*,  
et fiert *son piz* et esgratine?  
Don ne fust ce *mervuille fine*  
a *esgarder*, s'ele fust liee,  
quant ele est or si bele iriee? (1465-94);

la seconda è una digressione concettuale sul rapporto bellezza-Natura-Dio, che continua su un piano filosofico il discorso idealizzante dell'immagine della donna:

Oïl voir, bien le puis jurer,  
onques mes si *desmesurer*  
ne se pot *an biauté Nature*,  
que *trespassee i a mesure*,  
ou ele, espoir, n'i ovra onques.  
Comant poïst ce estre donques?  
*Don fust si grant biauté venue?*  
*Ja la fist Dex*, de sa main nue,  
por Nature feire muser.  
Tot son tans i porroit user  
s'ele *la voloit contrefere*,  
que *ja n'en porroit a chief trere*  
*nes Deus*, s'il s'an voloit pener,  
ce cuit, ne porroit asener  
que *ja mes nule tel feïst*,  
por poinne que il i meist (1495-1510).

Come si è detto, si tratta, anche nella prima parte, di una raffigurazione idealizzante<sup>44</sup>. Né i dati fisici — capelli, lacri-

<sup>44</sup> Sul ritratto di Laudine cfr. A.M. Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature*, Droz, Genève 1965, pp. 159-164, e la recensione di questo lavoro fatta da Jean Frappier in «Cahiers de Civilisation Médiévale», IX (1966), fasc. 1, pp. 71-73. Cfr. anche J. Frappier, *op. cit.*, 161-162.

me, occhi, volto, lineamenti, colorito, mani, seno —, né in fondo le indicazioni d'abbigliamento dei citati vv. 2361-69, evocano una figura concreta, la cui immagine si stagli chiaramente per il lettore, ma richiamano soltanto il livello di bellezza, al di sopra della norma, della dama oggetto del *roman*. D'altronde abbiamo qui una *descriptio personae* che segue rigorosamente lo schema delle *artes scolastiche*<sup>45</sup>. Mathieu de Vendôme nella sua *Ars versificatoria* offre come esempio di *descriptio formae pulchritudinis* una descrizione di Elena in cui, nell'ordine, si susseguono questi elementi: *coma, frons, visus, supercilia, oculi, color, linea naris, oscula, risus, dentes, collum, mamilla*<sup>46</sup>. Le *artes* più illustri, come quella di Mathieu de Vendôme (1170 c.) o quella di Geoffroi de Vinsauf (1210 c.), sono posteriori ai primi *romans* cortesi, quelli del ciclo antico, ma già nel *Roman de Thèbes* e nell'*Eneas* noi troviamo rappresentazioni della bellezza femminile e *descriptions* che seguono lo schema scolastico<sup>47</sup>. Valga quale esempio questa descrizione di Camilla, dall'*Eneas*, opera che ha profondamente influenzato Chrétien:

De biauté n'ert o li igaus  
 nule feme qui fust mortaus;  
 lo front ot blanc et bien traitiz,  
 la greve droite an la vertiz,  
 le sorciz noirs et bien dolgiez,  
 les ielz rianz et trestoz liez;  
 biaux ert li nes, anprés la face,  
 car plus blanche ert que nois ne glace;  
 entremellee ert la color  
 avenalment o la blanchor;  
 molt ot bien faite la bochete,  
 n'ert gaires granz, mes petitete,  
 menu serrees ot les denz,

<sup>45</sup> Come altro esempio di *blason du visage* (cfr. J. Rousset, *op. cit.*, p. 16) in Chrétien, ricordiamo il brano dell'*Erec et Enide* (vv. 411-49) che qui citiamo (cfr. pp. 373-74) ove abbiamo la successione in *crins, front, vis, color, oel, nes, boche*.

<sup>46</sup> Cfr. Mathieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, I, 56, in E. Faral, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Champion, Paris 1924, pp. 129-130; Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, 562-621, *ibid.*, pp. 214-216.

<sup>47</sup> Cfr. E. Faral, *Recherches etc.*, cit., pp. 101-105.

plus reluisent que nus argenz.  
 Que diroie de sa bialté?  
 An tot lo plus lonc jor d'esté  
 ne diroie ce qu'en estoit,  
 de la biauté que ele avoit,  
 ne de ses mors, de sa bonté,  
 qui vallent mielz que la bialté<sup>48</sup> (3987-4006).

Tale *descriptio*, inesistente nell'*Eneide* e precedente l'*Ars versificatoria* di Mathieu, dimostra che gli schemi descrittivi e la precettistica su cui si basano esistevano già nelle scuole e risalivano molto nel tempo. Il Faral<sup>49</sup> ricorda come antecedente significativo un'elegia di Massimiano (prima metà del VI sec.), che presenta la successione di dati che diventerà canonica nelle *artes*:

Aurea caesaries demissaque lactea cervix  
 vultibus ingenuis visa sedere magis.  
 Nigra supercilia, frons libera, lumina clara  
 urebant animum saepe notata meum.  
 Flammea dilexi modicumque tumentia labra,  
 quae gustata mihi basia plena darent<sup>50</sup>.

Sempre il Faral<sup>51</sup> ha notato come una delle ragioni per cui l'autore dell'*Eneas* — ma noi potremmo dire del romanzo cortese in genere — fa così largo uso della *descriptio formae pulchritudinis*, sia femminile che maschile, è probabilmente da ricercare nel fatto che secondo le *artes* «la descrizione può spiegare il succedersi degli avvenimenti, e la bellezza dell'eroe giustifica l'amore della donna o la bellezza della donna l'amore dell'eroe». È ciò che si può dedurre da precetti come quelli di Mathieu de Vendôme circa l'utilità o l'inutilità della *descriptio*

<sup>48</sup> Si possono considerare, dell'*Eneas*, anche i versi che seguono (4007 sgg.), con la descrizione dell'abbigliamento di Camilla raffrontabile a quella data come esempio nella *Poetria nova* di Geoffroi de Vinsauf (cfr. E. Faral, *Les arts etc.*, cit., pp. 215-216, vv. 601 sgg.).

<sup>49</sup> Cfr. E. Faral, *Recherches etc.*, cit., p. 105.

<sup>50</sup> Massimiano, *Elegie*, I, 93-98, a cura di T. Agozzino, Silva, Bologna 1970, pp. 100 e 102. Massimiano era uno degli *auctores* consigliati dalle *artes*: cfr. Évrard l'Allemand, *Laborintus*, 612, in E. Faral, *Les arts etc.*, cit., p. 358.

<sup>51</sup> Cfr. E. Faral, *Recherches etc.*, cit., p. 101.



*personae*, in particolare quando si tratti della forza d'amore (*de amoris efficacia*):

Amplius, non praetermittendum est, utrum persona de qua agitur debeat describi an eius descriptio praetermitti. Plerumque descriptio personae est tempestiva, plerumque superflua... Amplius, si agatur de amoris efficacia, quomodo scilicet Iupiter Parasis amore exarserit, praelibanda est puellae descriptio et assignanda puellaris pulchritudinis elegantia, ut, audito speculo pulchritudinis, verisimile sit et quasi coniecturale auditori Iovis medullas tot et tantis insudasse deliciis. Praecipua enim debuit esse affluentia pulchritudinis quae Iovem impulit ad vitium corruptionis<sup>52</sup>.

Mathieu de Vendôme nella sua *Ars versificatoria* considera due tipi possibili di *descriptio personae*<sup>53</sup>, uno che raffigura la *membraorum elegantia* e uno che rappresenta le *interioris hominis proprietates*, ma nel modello vero e proprio di descrizione di donna bella, quello di Elena, si limita ad elencare i dati fisici, come le *artes* dell'epoca in genere. Dipende forse anche da questa tradizione scolastica di rappresentazione il fatto che la poesia cortese, a partire dai trovatori, non dichiara quasi mai le qualità spirituali e le virtù morali come ispiratrici. Bensì «l'amore nasce dalla contemplazione del corpo della dama, dalla fulgida bianchezza della sua pelle, dalla dolcezza conturbante del suo sguardo, ecc. Il trovatore fa ben di rado menzione delle qualità morali della donna amata. Non vi è quasi canzone, invece, in cui almeno una strofa non sia dedicata all'esaltazione della bellezza fisica della dama»<sup>54</sup>. Non bisogna, però, dimenticare che «per la

<sup>52</sup> *Ars versificatoria*, I, 38-40, in E. Faral, *Les arts etc.*, cit., pp. 118-119.

<sup>53</sup> *Ars versificatoria*, I, 74, *ibid.*, p. 135: «Et notandum quod cuiuslibet personae duplex potest esse descriptio: una superficialis, alia intrinseca; superficialis, quando membraorum elegantia describitur vel homo exterior, intrinseca, quando interioris hominis proprietates, scilicet ratio, fides, patientia, honestas, iniuria, superbia, luxuria et cetera epitheta interioris hominis, scilicet animae, ad laudem vel ad vituperium exprimuntur». Mathieu come esempio di *descriptio* morale offre la descrizione di Marcia, cui fa seguire, come esempio di *descriptio* di bellezza fisica, quella di Elena. La citata descrizione di Camilla nell'*Eneas* fa riferimento anche alle qualità morali (vv. 4005-06).

<sup>54</sup> M. Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*, Klincksieck, Paris 1964, p. 64.

mentalità medievale il bello e il bene si identificano; somma bellezza vuol già dire sommo valore morale»<sup>55</sup>. Nella poesia trovadorica la donna bella è capolavoro della Natura ed è creazione diretta della mano di Dio che ha modellato l'oggetto perfetto d'amore<sup>56</sup>. Anche nei versi dell'*Yvain* la descrizione fisica è in funzione del concetto di *mervoille* di Natura.

In questa concezione emergono elementi platonici e dionisiani, assorbiti attraverso la riflessione filosofica dell'agostinismo e platonismo che la scuola di Chartres aveva reso di gran moda, ma soprattutto, almeno per quanto concerne Chrétien, attraverso l'influsso di un lessico derivato dagli autori di teologia e spiritualità — recepito magari indirettamente tramite quel veicolo di volgarizzazione di nozioni filosofiche che è la preghiera liturgica, la predicazione e il testo devozionale. Questi elementi sono principalmente l'identificazione bello-bene, il concetto che la bellezza delle creature proviene dal Verbo ed in essa si manifesta la Sapienza divina, il valore simbolico di realtà trascendente attribuito alla bellezza corporea e il ruolo di mediazione tra il mondo materiale e il mondo spirituale e Dio, che sarebbe proprio del corpo umano. Ruolo di mediazione unico, che fa sì che la bella donna sia *mervoille* di quella Natura nella cui economia simbolica essa è integrata nella sua fisicità. Robert Javelet, studiando il tema dell'*imago* e della *similitudo* nel XII secolo<sup>57</sup>, offre una messe ricchissima di testi che illustrano l'importanza e le divergenti interpretazioni di tale tema:

<sup>55</sup> Cfr. E. Köhler, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, Liviana, Padova 1987<sup>2</sup>, p. 124. Sempre Köhler ricorda come «viceversa le mancanze morali si riflettano negativamente sulla bellezza» (*ibid.*) e cita da Sordello: «Que, pos dopna a tort si cambia / vas son aman per leujaria, / pert del tot sa fama e son nom / e sa beltat: e sabez com? / Quar la res, que plus desadorna / beutat de dopna e desagensa, / es avols fama, e greu failenza» (*Aissi col tesaurs*, vv. 1105-11). Cfr. anche E. Köhler, *Trobadorlyrik und höfischen Roman*, Rütten und Loenig, Berlin (Ost) 1962, pp. 21-27.

<sup>56</sup> Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, ed. crit. a cura di N. Pasero, S.T.E.M. Mucchi, Modena 1973, p. 221 (IX, 13-15: «anc mais no poc hom faissonar / cors, en voler ni en dezir / ni en pensar ni en consir»). Cfr. anche M. Lazar, *op. cit.*, p. 64.

<sup>57</sup> R. Javelet, *Image et ressemblance au douzième siècle de saint Anselme à Alain de Lille*, Letouzay et Ané, Paris 1967, 2 voll.

da questo vasto panorama risulta chiara — al di là di un discorso teologico specifico, che può anche non coincidere con le concezioni cortesi o perlomeno procedere su piani e dimensioni spirituali diverse — la diffusione di una terminologia e di un immaginario che spiega alcune formulazioni di base della *courtoisie*, quale è appunto quella della rappresentazione idealizzata della bellezza femminile. Considerazioni come questa, dalle *Moralitates in Cantica*, di autore sconosciuto:

Intuere, o homo, temetipsum et, te considerato, invenies inter te per figuram totum mundum et, ut audacius loquar, si bene vixeris, ipsum Creatorem tuum. Si ergo tantae dignitatis est homo ut non solum totius orbis, verum etiam ipsius Dei similitudinem quodammodo teneat in seipso...<sup>58</sup>

ed altre che riportano al tema dell'uomo microcosmo — insistendo sul significato dello sguardo (*intuere*) che scopre nella persona umana le immagini di Dio e della Natura —, oppure a quello dell'uomo punto d'incontro nella creazione in quanto nodo di relazioni ed immagini<sup>59</sup>, possono ulteriormente spiegare la fortuna del linguaggio della *descriptio personae*, quale era offerto dalle *artes*, ma quale poteva altresì connettersi ad ideologie e riflessioni filosofiche diffuse, per non dire volgarizzate. E ciò sempre a partire da concezioni che in qualche modo hanno a monte il discorso platonico, come attesta, fra molti altri, un *locus* del *De septem septenis*, attribuito a Giovanni di Salisbury, che fa esplicito riferimento al *Fedone*, definendo l'anima fatta, benché incorporea, *ad similitudinem corporis*<sup>60</sup>. O un altro *locus*, di Guillaume de Saint-Thierry, ove Dio viene rappresentato intento a cesellare il corpo dell'uomo, mentre l'anima durante quest'opera di cesello è in armoniosa corrispondenza con il corpo<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> *Moralitates in Cantica*, PL 203, 5000 A.

<sup>59</sup> Cfr. R. Javelet, *op. cit.*, I, p. 232 e II, p. 202 n. 502.

<sup>60</sup> PL 199, 952 C. Per altri invece il rapporto è inverso: per Pietro Lombardo l'anima è modello del corpo, *exemplar exterioris hominis* (inedito cui fa riferimento Javelet, *op. cit.*, II, p. 204 n. 507), per san Bernardo il corpo è *mentis simulacrum* (*Serm. in Cant.*, 85, 11, PL 183, 1193 B).

<sup>61</sup> Cfr. Guillaume de Saint-Thierry, *De natura corporis et animae*, II, PL 180, 710 BC.

L'influsso, se non della tradizione filosofica, quanto meno del lessico filosofico e teologico appare forse meglio dalla seconda parte della *descriptio* di Laudine (vv. 1495-1510). Infatti, dopo aver fatto culminare l'elogio della *grant biauté*, passando da un particolare all'altro del corpo, nell'identificazione *Laudine-mervoille fine*, Chrétien si sposta su di un piano diverso che vede Natura e Dio quasi entrare in concorrenza per creare la bellezza della donna, la quale sembra qui diventare la bellezza assoluta, il capolavoro unico, inimitabile (*Tot son tans i porroit user / s'ele la voloit contrefere*) e irripetibile (*nes Deus... / ... ja mes nule tel feïst, / por poinne que il i meist*).

In realtà, se in questo rapporto Natura-Dio, gerarchizzato e concorrenziale, vi è un'indubbio eco di concezioni filosofiche, è anche vero che ancora una volta vi è una precisa tradizione retorica, quella del genere epidittico<sup>62</sup> cui, fin dai classici<sup>63</sup>, risale la tecnica della *descriptio-laudatio*. L'epidittica classica aveva stabilito uno schema per cui, fra le qualità da lodare nell'oggetto di un panegirico, avesse parte rilevante la bellezza. Ora, si era collegato il tema della bellezza a quello della Natura e si erano formati i topoi della «Natura che crea la persona bella» e della «bellezza capolavoro di Natura»<sup>64</sup>. Nella poesia latina dell'XI e XII secolo il riferimento alla Natura nella descrizione della bellezza compare di frequente. Quale esempio possiamo citare Hildebert de Lavardin, che così elogia una badessa di stirpe regale:

Parcius elimans alias Natura puellas,  
distulit in dotes esse benigna tuas.  
In te fudit opes, et opus mirabile cernens,  
est mirata suas hoc potuisse manus<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> Cfr. E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, A. Francke Verlag, Bern 1948 (si cita dalla trad. francese di J. Bréjoux, P.U.F., Paris 1956, pp. 223-225).

<sup>63</sup> Cfr. *Rhet. ad Her.*, IV, 51; Cic., *De inv.*, II, 59; Quintil., *Inst. orat.*, III, 7.

<sup>64</sup> Cfr. E.R. Curtius, *op. cit.*, pp. 223-225.

<sup>65</sup> Hildeberti Cenomanensis, *Carmina minora*, 46, 7-10, rec. A.B. Scott, Teubner, Leipzig 1969, p. 37. Così pure per esaltare la bellezza dell'opera d'arte, Hildebert fa ricorso al topos della Natura creante: «Non potuit Natura deos hoc ore creare, / quo miranda deum signa creavit homo» (*ibid.*, 36, 33-34).



Mathieu de Vendôme, proprio in quella *descriptio Helenae* che abbiamo citato come esemplare, inizia il suo elogio con queste parole: «Pauperat artificis Naturae dona venustas / Tindari-dis»<sup>66</sup>. Così, nei *romans courtois* appare innumerevoli volte il topos «la Natura ha creato un essere bello come la luce del giorno»<sup>67</sup>. In uno dei *Carmina Burana* si afferma, di una fanciulla, che essa è particolarmente bella perché nel formarne l'aspetto hanno collaborato Dio e la Natura:

... meque traxit cura  
insignite virginis, in cuius figura  
laboravit Deitas et mater Natura.

Facies est nivea, miranda decore,  
os eius suffunditur roseo rubore.  
Consurgenti cernitur similis aurore,  
irriganti climata matutino rore<sup>68</sup>.

Il testo è interessante ed evidenzia il ripetersi di schemi retorici, giacché segue esattamente la struttura, invertendone le parti, del passo di Chrétien: riflessione sull'intervento di Dio e della Natura, elogio-descrizione della bellezza secondo il modello delle *artes*.

3. Fra le tematiche d'amore del brano dell'*Yvain* ve ne sono alcune che, in parte tradizionali, dimostrano un forte condizionamento del contesto storico, ed altre addirittura che sono comprensibili soltanto alla luce di tale contesto<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> *Ars versificatoria*, I, 56, 1-2, in E. Faral, *Les arts etc.*, cit., p. 129. L'anonimo autore di un poemetto elegiaco su Piramo e Tisbe (*Consulte teneros non claudit tutor amantes*), non databile con precisione ma sicuramente posteriore al XII secolo, dopo aver definito Tisbe *speculum Naturae* (v. 14) indica l'impegno attivo della Natura nel creare la bellezza: «Huic operi laetas iurasses apposuisse / Naturam tota sedulitate manus» (vv. 15-16, in E. Faral, *Les arts etc.*, cit., p. 331).

<sup>67</sup> Cfr. E.R. Curtius, *op. cit.*, p. 224.

<sup>68</sup> *Carmina Burana*, 170, 1-2, ed. cit.

<sup>69</sup> Sulla rete di immagini e metafore connesse al contesto feudale, di cui è argomento in questo paragrafo, la bibliografia è molto vasta: la si ritroverà in M. Mancini, «*Tan volh sa senhoria*». Sulla metafora feudale nei trovatori, in *Studi in onore di Alberto Limentani*, «Medioevo Romanzo», XII-2 (1987), pp. 241-260.

Ad esempio, il tema del nesso fra amore e nobiltà:

s'est granz diax quant Amors est tex  
et quant ele si mal se prueve  
qu'el plus despit leu qu'ele trueve  
se herberge ele autresi tost  
com an tot le meillor de l'ost.

Mes or est ele bien venue,  
ci iert ele bien maintenue  
et ci li fet boen sejourner.

Ensi se devroit atoner

Amors qui est molt haute chose,  
car mervoille est comant ele ose  
de honte an malvés leu descendre.

Celui sanble qui an la cendre  
et an la poudre espant son basme  
et het enor, et ainme blasme,  
et destranpre suie de miel,  
et mesle çucre avoeques fiel.

Mes or n'a ele pas fet ceu,

logiee s'est an franc aleu,

dom nus ne li puet feire tort (1390-1409);

nesso qui rappresentato mediante un'immagine, quella della dimora, che avrà una grande fortuna. Lo testimonia ancora Boccaccio, che nel *Decameron* ne fa uso come di un luogo comune:

... quantunque Amor volentieri le case de' nobili uomini abiti, esso per ciò non rifiuta lo 'mperio di quelle de' poveri, anzi in quelle sì alcuna volta sue forze dimostra, che come potentissimo signore da' più ricchi si fa temere (IV, 7, 4);

... quantunque Amore i lieti palagi e le morbide camere più volentieri che le povere capanne abiti, non è egli per ciò che alcuna volta esso fra' folti boschi e fra le rigide alpi e nelle diserte spelunche non faccia le sue forze sentire (III, 10, 3)<sup>70</sup>;

interpretando peraltro la nobiltà e ricchezza della suddetta dimora in chiave non morale, ma puramente di classe sociale, e considerando fenomeno positivo l'abbandono temporaneo, da parte di Amore, dell'abitazione consueta.

<sup>70</sup> *Decameron*, a cura di V. Branca, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, vol. IV, Mondadori, Milano 1976, pp. 406 e 332. Così pure cfr.: *Decameron*, II, 8, 12, e le note di Branca ai passi qui citati.

Chrétien, deprecando che Amore talora prenda alloggio (*se herberge*) in un luogo indegno (*despit leu, malvés leu*) e affermando che, al contrario, dovrebbe sempre, data la sua nobile natura, stabilirsi su terreno idoneo (*franc aleu*, il possesso libero da servitù feudali), proclama chiaramente la legge inviolabile del rapporto necessario e indistruttibile fra Amore e il cuore nobile. Il problema è di definire che cosa si debba qui intendere per *despit leu*: se una persona indegna moralmente o socialmente.

Il Curtius, in un paragrafo della sua *Letteratura europea*<sup>71</sup>, ha indicato le tappe successive della storia del topos del «cor gentile». Risale al mondo classico — alla Grecia dei sofisti — l'idea che la vera nobiltà sia quella dello spirito. I latini riprendono e diffondono i concetti *animus facit nobilem*<sup>72</sup> e *nobilitas sola est atque unica virtus*<sup>73</sup>, che diventeranno un motivo frequente nel Medioevo. Mathieu de Vendôme elenca il topos fra i *proverbia* o *communes sententiae* con cui consiglia di iniziare in *exercitio disciplinae versificatoriae*:

Vel, quia sine virtute nulla est nobilitas personae, sic:

Virtus nobilitat animum; virtute remota  
migrat in exilium nobilitatis honor.

Unde Claudianus:

virtus decet, non sanguine, niti:  
nobilitas animi sola est atque unica virtus<sup>74</sup>.

E nei *Carmina Burana* leggiamo:

Nobilis est ille, quem virtus nobilitavit;  
degener est ille, quem virtus nulla beavit<sup>75</sup>.

<sup>71</sup> *Op. cit.*, pp. 221-222.

<sup>72</sup> Senec., *Ad Lucil.*, 44, 5.

<sup>73</sup> Juven., *Sat.*, VIII, 20.

<sup>74</sup> *Ars versificatoria*, I, 27, in E. Faral, *Les arts etc.*, cit., p. 116. Mathieu fonde in un'unica citazione Claudiano, VIII, 220 e Giovenale, VIII, 20.

<sup>75</sup> *Carmina Burana*, 7 (IV), ed. cit., Text 1, 1978<sup>2</sup>; sebbene il distico iniziale del *carmen* («Postquam nobilitas servilia cepit amare, / cepit nobilitas cum servis degenerare») riporti il concetto di nobiltà anche al fatto sociale.

Gli stilnovisti, pertanto, sviluppando e teorizzando metodicamente la teoria di Amore che *al cor gentile rempaira sempre*, «rinnovano un luogo comune che ha ormai millecinquecento anni»<sup>76</sup>, anche se la generalizzazione di questa teoria avverrà sotto la spinta della borghesia cittadina che da un lato si oppone all'ordine feudale, dall'altro assume in proprio l'ideale cavalleresco.

I trovatori si pongono il problema della scelta fra nobiltà dell'animo e nobiltà della nascita<sup>77</sup>. La loro risposta in parte riprende il topos classico e diffuso che sia preferibile la nobiltà d'animo, sulla scorta anche di un argomento caro alla tradizione cristiana, quello dell'unica origine di tutti gli uomini. In parte, però, risente del condizionamento sociale. Un testo particolarmente interessante, cui fa riferimento il Köhler<sup>78</sup>, il *partimen* fra Dalfin d'Alvernha e Perdigon (*Perdigos, ses vassalatge*, composto verso il 1200), pone questo problema: una donna deve preferire, quando è stretta da amore, un uomo di ignobile condizione dotato di tutte le virtù cortesi oppure un nobile di animo volgare? Due sono le posizioni messe a confronto. Se Dalfin difende la tesi secondo cui la dama deve lasciarsi guidare nella sua scelta soltanto da considerazioni d'ordine morale, indipendentemente da condizionamenti di classe sociale — anche perché molti di bassa estrazione meriterebbero una situazione più elevata —, Perdigon argomenta diversamente. Egli afferma che la nobiltà è un fatto di stirpe e chi non è nobile di sangue non può avere autentiche qualità nobili: come il gatto in presenza del topo lascia prevalere il suo istinto, in qualunque modo sia stato allevato, così non esiste villano tanto valente che al momento critico non perda la nobiltà, mentre il più vile dei cavalieri mostra il suo valore quando una dama gli viene in aiuto<sup>79</sup>.

<sup>76</sup> Cfr. E.R. Curtius, *op. cit.*, p. 222.

<sup>77</sup> Per la posizione della poesia trobadorica su questo problema fondamentale è E. Köhler, *I trovatori e la questione della nobiltà*, in Id., *Sociologia ecc.*, cit., pp. 139-162.

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp. 142-144.

<sup>79</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 143-144: «C'uei non es vilans tan bos / c'als ops non perda·l barnage; / aissi co·l chatz gen noiritz / s'esperdet per la suritz, / s'esperdon lai on mais d'ops an, / e·l plus vils cavailhiers c'uei an, / val, pos donna·l vol far socors» (vv. 48-54).



Se «nel nuovo ideale cortese il valore di una persona non dipende più dalla nascita, ma dal grado di perfezionamento etico-sociale che essa ha raggiunto nel processo suscitato dalla *fin'amor*, e al posto del rango e della ricchezza si impone la nobiltà dell'animo, essa resta un'esclusiva dello stato cavalleresco»<sup>80</sup>. L'influsso dell'ordine gerarchico feudale per «stati» è ancora fortissimo nella letteratura cortese del XII e XIII secolo, in particolare della Francia del Nord<sup>81</sup>: pertanto «l'uguaglianza resta limitata all'ambito dell'amore, e questo fatto neutralizza in parte la carica rivoluzionaria del concetto. Inoltre l'abolizione delle barriere sociali viene propugnata solo all'interno dello stato cavalleresco, anche se poi emerge la tendenza ad andare al di là e a contrastare le pretese egemoniche che questo stato, che si vuole unitario, rivendica»<sup>82</sup>.

In Chrétien il mondo non cavalleresco sembra quasi non esistere. Il mondo mercantile cittadino è ignorato, se non negli attacchi violenti che nel *Perceval* abbiamo contro i «borghesi» della città (*Vilenaille, l chien anragié, pute servaille*, 5955-56) o nella descrizione del disprezzo di Gauvain per la *comune* della città (vv. 5894-95 e 5091 sgg.)<sup>83</sup>. È evidente, perciò, che il nesso, affermato nell'*Yvain*, tra amore e nobiltà deve essere inteso come nesso con una nobiltà d'animo che non può non

<sup>80</sup> M. Mancini, *Introduzione* a E. Köhler, *Sociologia ecc.*, cit., p. XXIV.

<sup>81</sup> Questi brevi cenni non hanno un valore univoco per l'intera area della letteratura cortese. Come ha sottolineato Köhler (*ibid.*, pp. 151-153), occorre distinguere per aree geografiche: mentre nel Sud della Francia la distanza fra i due stati, feudale e borghese, è presto superata, nel Nord la letteratura continua più a lungo a esprimere l'avversione del cavaliere per il borghese. Occorre inoltre distinguere per generi letterari: sempre all'interno della letteratura cortese, il conflitto cavaliere-borghese si delinea nel *roman* piuttosto che nella lirica.

<sup>82</sup> E. Köhler, *Sociologia ecc.*, cit. p. 149.

<sup>83</sup> In *Yvain* abbiamo la rappresentazione del contadino come di un uomobestia (vv. 286-305), rappresentazione del tutto priva di realismo con tratti accentuatamente grotteschi, comune a una tradizione cortese che vede nel contadino l'espressione della ferinità (cfr. Andrea Capellano, che al *rusticus* nega la capacità di vero amore: «Dicimus enim vix contingere posse, quod agricolae in amoris inveniantur curia militare, sed naturaliter sicut equus et mulus ad Veneris opera promoventur», *De amore*, I, 11, ed. cit., p. 272).

essere anche nobiltà di sangue. D'altra parte, sempre nel brano dell'innamoramento, ciò viene nettamente evidenziato quando Chrétien illustra la crisi interiore di Laudine e il suo disporsi all'accettazione di un nuovo sposo. Il problema preliminare che si pone la dama è quello della nobiltà del suo pretendente, ma per certo si tratta della nobiltà di casato e in nessun modo appare altra preoccupazione al di fuori di quella che l'uomo abbia la stessa posizione sociale. La signoria d'amore (*seignor de moi*) si unisce, anzi si identifica col possesso terriero feudale (*seignor de ma terre*):

mes or li voldra.....

... del chevalier demander

le non, et l'estre, et le linage;

.....

Mes dites moi, se vos savez,

del chevalier don vos m'avez

tendue a plet si longuemant

quiex hom est il, et de quel gent.

Se il est tex qu'a moi ateigne,

mes que de par lui ne remaigne,

je le ferai, ce vos otroi,

seignor de ma terre et de moi (1793-95; 1801-08).

In Yvain nobiltà di sangue, cortesia e bellezza coincidono (*Seignor avroiz le plus gentil, l et le plus gent, et le plus bel*, 1814-15), e Laudine riconosce immediatamente in lui, come elemento di merito che scioglie i suoi dubbi, il lignaggio regale (*s'est filz au roi Urien*, 1820), in virtù del quale l'eroe può essere con tutta tranquillità difeso dall'eventuale sospetto di appartenenza a classe sociale inidonea (*c'ist n'est mie vilains*, 1818).

La dipendenza dal contesto storico è manifesta in un altro motivo ricorrente nella rappresentazione del rapporto uomodonna: quello del servizio d'amore. Neppure questo tema è invenzione, come si è detto, della civiltà cortese. La concezione del legame sentimentale come *servitium*, *foedus*, *militia* compariva già in Ovidio e negli elegiografi latini<sup>84</sup>. Ora, però, il servi-

<sup>84</sup> Cfr. Ovid., *Amores*, I, 9, 1-2: «Militat omnis amans et habet sua castra Cupido; / Attice, crede mihi, militat omnis amans». Per il tema del *servitium*

zio viene interpretato in chiave propriamente vassallatica: la *domina* dei poeti classici diventando la *domna*, il *midons* o la *dame* della letteratura cortese d'oc e d'oïl, l'amante — l'ovidiano *miles, qui in arma venit*<sup>85</sup> — diventando il *sers*, l'*om* o l'*hom lige* della stessa letteratura, trasformano il rapporto amoroso nel vassallaggio feudale, regolato da un codice che non ammette trasgressioni e da un'etichetta di corte che si esprime in gesti e formule fisse, databili storicamente.

«*Obediensa* deu portar / a maintas gens, qui vol amar»<sup>86</sup>, e *obediensa* «significa l'adattamento dell'uomo cortese all'ordine sociale, che è un ordine di *stati*»<sup>87</sup>. La stretta dipendenza del servizio d'amore — e di quell'etica che si sviluppa da una concezione dell'amore legata alla vita della corte — dalla situazione della società feudale nel XII secolo, in particolare della piccola nobiltà che, priva di potere, gravita intorno a questa vita di corte, è stata a sufficienza studiata<sup>88</sup>.

Nell'*Yvain* al tema del *servitium*<sup>89</sup> riportano alcuni atteggiamenti di cui si è già detto: quello della prigionia d'amore e quello della paura provata dinanzi alla donna amata, che sottolineano la condizione di soggezione dell'amante rispetto all'a-

cfr. di Ovidio, *Ars amat.*, II, 223-234, e *Amores*, II, 17, 1-4; I, 2, 20; I, 3, 5-6; ecc. Pergli gli altri elegiografi, peraltro non molto conosciuti nel Medioevo, si può citare almeno di Tibullo, *Eleg.*, II, 4, 1-4 e 52 (anche Tib., I, 5, 40; Prop., I, 17, 15). La nozione di *foedus* ritroviamo in Properzio, *Eleg.*, IV, 7, 21-22; II, 15, 29-36. La nozione di *militia Amoris* è ricorrente nei *Carmina Burana*, come pure quella di *obsequium*.

<sup>85</sup> *Ars amat.*, I, 36.

<sup>86</sup> Guglielmo IX d'Aquitania, *op. cit.*, p. 197 (VII, 31-32).

<sup>87</sup> Cfr. E. Köhler, *Sociologia ecc.*, cit., p. 102.

<sup>88</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 130 sgg. (anche pp. 1-37).

<sup>89</sup> Da un passo dell'*Yvain* appare come il *servise* cortese sia per Chrétien un valore assoluto, addirittura indipendente dai rapporti di conoscenza interpersonale. Nell'ultima *aventure*, che precede la riconciliazione di Yvain con Laudine, l'eroe affronta un duello giudiziale in difesa dei diritti ereditari di una nobile damigella. Questa, prima che il duello inizi, invoca la protezione di Dio sul suo campione che «per bontà d'animo si è offerto al suo servizio, benché non sapesse chi la fanciulla fosse, né la conoscesse, come neppure lei lo conosceva» («Dex et li droiz que je i ai, / en cui je m'an fi, et fiai, / en soit en aïde celui, / e se lou deffende d'enui, / qui par amors et par frainchise / se poroffri de mon servise, / si ne set il qui ge me sui, / n'il ne me conoist, ne ge lui!», 5977-84).

mata. Ma, soprattutto, è nel riferimento al servizio d'amore e nella sua descrizione che ritroviamo un linguaggio feudale espresso mediante il formulario dell'obbligo vassallatico. Laudine, conchiusa la vicenda dell'innamoramento, la pubblicizza e la trasferisce a livello istituzionale comunicando ai suoi baroni la volontà, da parte di Yvain, di sottomettersi al «servizio» e il riconoscimento e l'accettazione, da parte di lei, di tale fatto:

cil chevaliers qui lez moi siet  
m'a molt proiee, et molt requise,  
de m'enor, et an mon servise  
se vialt metre, et je l'an merci (2116-19).

In questo caso è il matrimonio, su cui verte l'assenso ufficiale dei vassalli, ad essere identificato col servizio d'amore, ed è forse un modo per far coincidere due realtà diverse quali il rapporto amoroso e il rapporto matrimoniale.

Tutta la scena del primo incontro fra Yvain e Laudine si svolge secondo il cerimoniale vassallatico. Invitato dall'intermediaria Lunete ad avvicinarsi alla dama per domandare pace e concordia (*querez la pes et l'acorde*, 1970), il cavaliere inizia un rituale che consiste in gesti e formule:

Mes sire Yvains maintenant joint  
ses mains, si s'est a genolz mis  
et dit, come verais amis:  
«Dame, voir, ja ne vos querrai  
merci, einz vos mercierai  
de quan que vos me voldroiz feire,  
que riens ne me porroit despleire.  
— Non, sire? Et se je vos oci?  
— Dame, la vostre grant merci,  
que ja ne m'an orroiz dire el.  
— Einz mes, fet ele, n'oï tel,  
que si vos metez a devise  
del tot an tot en ma franchise  
sanz ce que nes vos en esforz.  
— Dame, nule force si forz  
n'est come cele, sanz mantir,  
qui me comande a consantir  
vostre voloir del tot an tot.



Rien nule a feire ne redot  
 que moi vos pleise a comander,  
 et, se je pooie amander  
 la mort don j'ai vers vos mesfet,  
 je l'amanderoie sanz plet (1974-1996).

I gesti sono quelli dell'omaggio feudale: l'*immixtio manuum* e l'inginocchiarsi. Le formule esprimono l'impegno a tutto accettare, come grazia, dalla *domina*, anche la morte, e ad eseguire qualsiasi ordine<sup>90</sup>. La conclusione del rito toccherà alla dama che, accogliendo l'offerta, proclamerà l'accordo (*Sachiez donc, bien acordé somes*, 2038).

Un linguaggio legato all'esperienza feudale è, comunque, ricorrente nel nostro brano, come nella letteratura cortese in genere: a volte si tratta di semplici riferimenti lessicali, come l'uso già ricordato di *franc aleu* (1408) o quello specifico dei termini indicanti difesa (*desfandra*, 1619; *desfandre*, 1628, 1851, 2003 e 2036; *garantir*, 1739). Altre volte il riferimento lessicale diventa concettuale.

Così, nell'introdurre alcuni vocaboli esprimenti lealtà e slealtà, tradimento e fellonia, Chrétien non soltanto si serve di una terminologia usuale nel contesto feudale, ma rappresenta la nozione di fedeltà amorosa con immagini che si ricollegano a quelle del servizio vassallatico. Fellonia e tradimento sono addirittura il non rispondere all'invito di Amore:

Qui Amor en gré ne requialt  
 des que ele an tor li l'atret  
*felenie et traïson fet* (1448-50);

toz jorz amerai m'anemie,  
 que je ne la doi pas haïr  
 se je ne voel *Amor traïr* (1454-56);

proprio perché Amore, costituito *dominus* dalla forza di

<sup>90</sup> Cfr. L 3798-3801: «Molt est qui ainme obeïssanz, / et molt fet tost et volentiers, / la ou il est amis antiens, / ce qu'a s'amie doie plaire»; P 8774-8776: «Se j'amoie pucele ou dame, / por la soie amor ameroie / tot son lignage et serivoie».

Natura, da questa forza trae diritti di sovranità, e in termini feudali pertanto viene raffigurato il tentativo colpevole di opporsi a questo invincibile impulso. Ma, in particolare, il lessico in questione è usato per indicare l'osservanza o la violazione degli obblighi della fedeltà, cui costringe il servizio d'amore<sup>91</sup>.

In un brano successivo a quello dell'innamoramento, là dove viene descritto lo scoppiare della crisi fra Laudine e Yvain, quest'ultimo è definito *desleal* e contrapposto ai *leal amant*<sup>92</sup>, e la dimenticanza dell'impegno preso con la moglie viene bollata quale tradimento:

mes tant dit que *traïz nos a*  
 qui a ma dame trespasa (2767-68);

tradimento non solo verso la dama, ma verso il clan (*nos*), il che accentua il carattere di fellonia istituzionale del comportamento di Yvain.

Appartengono alla mentalità feudale i riferimenti all'onore in connessione col tema dell'amore (*infra*, § 5). In un momento critico dell'innamoramento Yvain (v. 1535) e Laudine (vv. 1809-10) sono condizionati dalla preoccupazione dell'onore e della *bienséance*. D'altra parte, anche nella tradizione trobadorica valore e onore, *valor* e *pretz*, coincidono e devono essere tenuti di mira nella vicenda amorosa<sup>93</sup>; così pure nella letteratura cortese d'*oïl* il tema dell'onore si accompagna a quello del-

<sup>91</sup> Nell'*Yvain*, pur trattandosi di obblighi *all'interno* del matrimonio, ci si riferisce pur sempre ai doveri del *servitium* vassallatico cavaliere-dama. Altrove Chrétien applica i concetti di lealtà, fellonia e tradimento al comportamento della moglie nei confronti del marito: EE 5009-11: «Dame, ne tamez. / Bien voi que *lëaumant amez* / vostre seignor»; EE 3328 e 3331-33: «Hé! mialz fusse je or a nestre / ... / que j'eüsse de rien faussé / vers mon seignor, ne mal pansé / *felenie ne traïson*».

<sup>92</sup> «Yvain, / le mançongier, le guileor, / le *desleal*, le tricheor, / qu'il l'a guilee et deceüe; / bien a sa guile aparceüe / qu'il se feisoit *verais amerres*, / s'estoit *fos, souduianz et lerres*», 2720-26; «Ensi li *leal amant* font / contre le tans et la seïson», 2762-63.

<sup>93</sup> Cfr. E. Köhler, *Sociologia ecc.*, cit., pp. 142-143.

l'amore e del matrimonio<sup>94</sup>. Nell'*Yvain* alla vicenda d'amore si intreccia il motivo dell'onore e della *recreantise*<sup>95</sup>. Sempre nel nostro brano, ad Amore, se si abbassa a frequentare luoghi infami, viene mosso rimprovero di odiare l'onore e amare il biasimo (*et het enor, et ainme blasme*, 1404).

Anche il ricorrere del motivo del diritto, come essenziale e discriminante nelle scelte esistenziali, è caratteristico del contesto storico. *Droit* (1757, 1774, 1776, 1777 e 2007) e *tort* (1771, 2003) sono termini e nozioni che hanno un peso determinante nel far procedere verso la realizzazione del rapporto il dibattito interiore, ed altre espressioni che riportano all'ambito giuridico (*la querele / dom ele l'a tant pleidoiee*, 1784-85; *Por la costume maintenir*, 1850) hanno particolare rilievo e significato. Così pure ad una prospettiva giuridica ci ricollega il tema della singolar tenzone quale mezzo di valutazione del valore cavalleresco, oltre che affermazione del diritto:

quant dui chevalier sont ansamble  
venu a armes en bataille,  
li quex cuidiez vos qui mialz vaille,  
quant li uns a l'autre conquis?  
An droit de moi doing je le pris  
au veinqueor... (1698-1703).

Non motivo tematico ma struttura letteraria — riconduci-

<sup>94</sup> Nel *Tristan* di Thomas l'ira di Brangien si scatena per essere stata spinta a un matrimonio disonorevole con un codardo, che essa aveva creduto valoroso cavaliere: cfr. *Le «Tristan» de Thomas*, in *Tristan et Yseut*, éd. J.C. Payen, Garnier, Paris 1974, pp. 186-191, vv. 1265-1424, in particolare vv. 1420-24: «Quant vus me vulez marier, / pur quei ne me dunastes vus / a un hume chevalerus? / Mais al plus cüart qu'unc fud né / m'avez par vostre engin duné».

<sup>95</sup> Cfr. Y 2486-2501: «Comant! seroiz vos or de çax, / ce disoit mes sire Gauvains, / qui por leur fames valent mains? / Honiz soit de sainte Marie / qui por anpirier se marie! / Amander doit de bele dame / qui l'a a amie ou a fame, / que n'est puis droiz que ele l'aint / que ses los et ses pris remaint. / Certes, ancor seroiz iriez / de s'amor, se vos anpiriez; / que fame a tost s'enor reprise, / ne n'a pas tort, s'ele despise / celui qui devient de li pire / el rëaume dom il est sire. / Or primes doit vostre pris croistre». Cfr. anche, per il motivo d'onore connesso al tema matrimoniale, EE 529-36, C 2266-67 («Par *mariage* et par *enor* / vos antre aconpaigniez ansamble»), C 3105-20.

bile anch'essa ad una precisa consuetudine medievale — è l'uso dell'*altercatio* e della *disputatio* come forma retorica per esprimere concetti, chiarire situazioni, giungere a decisioni. L'*altercatio* simulata (vv. 1762-74) con cui Laudine *par li meïsmes prueve* (1775) la giustizia, il buon senso e la razionalità di una scelta in favore di Yvain e la lunga *disputatio* (vv. 1977-2038) tra i due protagonisti, soprattutto la sezione (vv. 2010-34) che concerne l'esame sull'essenza di amore cui il cavaliere è sottoposto dalla dama, hanno dei modelli e dei paralleli sia nei generi letterari sia nelle esercitazioni di scuola. Già il Wechsler<sup>96</sup> indicava come all'esposizione della dottrina dell'amor cortese fosse stata applicata la tecnica delle dispute scolastiche, di cui ci si serviva nel Medioevo per delucidare una teoria qualsiasi e per sostenerne la verità con un'argomentazione rigorosa. D'altronde, il *partimen* e il *juec d'amor* provenzale, i *iudicia amoris*, il cui esempio maggiore è offerto da Andrea Capellano (II,7), sono testimonianze parallele dell'influsso della *disputatio* scolastica nella letteratura cortese<sup>97</sup>.

4. Nei passi, infine, che identificano il rapporto interpersonale col legame matrimoniale e in quelli che descrivono l'attuazione di tale legame, il condizionamento del *background* sociale appare completo, al punto che una tematica d'antica tradizione, classica e cristiana, quella dell'amor coniugale, è totalmente reinterpretata e diventa testimonianza di una mentalità storica concretamente individuabile e specchio di un preciso contesto istituzionale.

<sup>96</sup> Cfr. E. Wechsler, *Das Kulturproblem des Minnesangs: I. Minnesangs und Christentum*, Niemeyer, Halle 1909, p. 400.

<sup>97</sup> Cfr. E. Ilvonen, *Les demandes d'amour dans la littérature française du moyen âge*, «Neuphilologische Mitteilungen», 5-6 (1912), pp. 128-144. Sull'*altercatio* simulata di Laudine-Yvain cfr. anche F. Whitehead, *Yvain's Wooing*, in *Medieval Miscellany presented to Eugène Vinaver*, ed. by F. Whitehead, A.H. Diverres and F.E. Sutcliffe, University Press, Manchester 1965, pp. 321-336, qui p. 331. Faral (*Recherches etc.*, cit., pp. 414-415) indica nel *Roman d'Eneas*, in particolare nella storia di Lavinia, il modello sulla falsariga del quale «il sera de style désormais... de montrer des amants occupés à disputer en eux mêmes sur la conduite qu'ils doivent tenir, de les faire dissertar, d'un ton didactique voisin du pédantisme, sur des questions de psychologie et de casuistique amoureuse».



Modelli classici, quali l'*Eneide* e le *Metamorfosi*<sup>98</sup> o gli elegiografi<sup>99</sup>, offrivano immagini di amore coniugale. Soprattutto la tradizione biblica forniva materiale abbondante concernente la tematica nuziale<sup>100</sup>; così pure la successiva tradizione spirituale, patristica e medievale<sup>101</sup>. I testi liturgici del rito matrimoniale sono un'altra fonte di immaginario per ricostruire la fortuna dell'amore sponsale quale oggetto di rappresentazione letteraria<sup>102</sup>.

Tuttavia, i *romans courtois*, e in particolare, qui, il testo dell'*Yvain*, danno del rapporto matrimoniale — anche del suo sorgere in forme che vengono riportate alla fenomenologia dell'innamoramento — una descrizione che lascia filtrare, quasi sempre scopertamente, la realtà storica al di sotto di schemi letterari o di formule idealizzanti. In primo luogo appare evidente, proprio in un testo sull'innamoramento, che nella vita reale con l'innamoramento il matrimonio non era connesso<sup>103</sup>.

<sup>98</sup> Cfr. *Aen.*, II, 673-78 e 768-94, per il personaggio di Creusa, e *Metam.*, VIII, 611-724, per Filemone e Bauci (cf. anche, di Ovidio, *Her.*, I, XIII, XIV: Penelope e Ulisse, Laodamia e Protesilao, Ipermestra e Linceo). Sulle rappresentazioni classiche dell'amore coniugale cfr. AA.VV., *L'amore in Grecia*, cit., in particolare R. Flacelière, *Amore e matrimonio*, ibid., pp. 41-59 e S. Durup, *L'espressione tragica del desiderio amoroso*, ibid., pp. 143-157.

<sup>99</sup> Ricordiamo almeno i *Tristia* di Ovidio.

<sup>100</sup> Nell'AT il carattere personale del rapporto con Dio è reso con il riferimento nuziale. L'amore celebrato nell'AT è l'amore geloso che sceglie il suo oggetto fra migliaia e non ammette infedeltà. Dio ha posto molti popoli nel mondo, ma soltanto il popolo eletto ha il suo amore. Con questo popolo ha stipulato l'alleanza, che osserva fedelmente e difende gelosamente come legame nuziale (*Hos.*, 1 sgg.). La trasgressione del patto è infedeltà, l'adorazione di altre divinità è adulterio. Il *Cantico dei Cantici*, attraverso anche il moltiplicarsi di commenti dal periodo patristico al Medioevo, offrirà un preciso immaginario alla letteratura (per l'elenco dei commenti cfr. l'introduzione di G. Nolli al *Cantico dei Cantici*, Marietti, Torino 1968, pp. 52 sgg.).

<sup>101</sup> Cfr. J. Leclercq, *Le mariage vu par les moines au XII<sup>e</sup> siècle*, Éd. du Cerf, Paris 1983, e Id., *L'amour vu par les moines au XII<sup>e</sup> siècle*, Éd. du Cerf, Paris 1983, ove si troverà bibliografia.

<sup>102</sup> Cfr. J.-B. Molin-P. Mutembé, *Le rituel du mariage en France du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Beauchesne, Paris 1974; P. Daquino, *Storia del matrimonio cristiano alla luce della Bibbia*, Elle Di Ci, Leumann (Torino) 1984.

<sup>103</sup> Non si vuol qui affermare che il Medioevo cristiano abbia ignorato, per quanto concerne il matrimonio, il desiderio e la tenerezza e riservato

Come bene sintetizzò il Bloch, esso «era spesso soltanto un'associazione di interessi e, per le donne, un istituto di protezione»<sup>104</sup>. Sempre il Bloch<sup>105</sup> citava un passo di un'opera illustre del feudalesimo europeo, il *Poema de Mio Cid*, steso intorno al 1200, che esprime chiaramente la concezione matrimoniale dell'epoca. In uno dei momenti culminanti del poema, il Cid annuncia alle figlie le nozze con gli infanti di Carrion:

«Yernos vos adugo de que avremos ondrança;  
¡ gradídmelo, mis fijas, ca bien vos he casadas!»  
Besáronle las manos la mugier e las fijas amas  
e todas las dueñas que las sirven:  
«¡Grado al Criador e a vós, Çid, barba vellida!  
Todo lo que vós feches es de buena guisa;  
non serán menguadas en todos vuestros días».  
«Quando vós nos casáredes bien seremos ricas»<sup>106</sup>.

L'interesse evidente delle future spose è per l'aspetto economico e per il prestigio sociale. Il matrimonio con gli infanti di Carrion fallisce per la malvagità dei mariti che abbandonano le mogli. Alla fine del poema le figlie del Cid verranno chieste nuovamente in spose da due principi, figli ed eredi di re: anche questa volta (vv. 3392-3413) la richiesta è fatta *in absentia*, da due ambasciatori; e anche questa volta è questione di fama, onore e ricchezza (*tierra e onor*, 3413), non certo di amore o di innamoramento. Il matrimonio feudale lodato è quello avven-

l'amore alle relazioni extraconiugali. Jean Leclercq (*Le mariage etc.*, cit., pp. 147-154) entrando in polemica con tale affermazione offre un'ampia bibliografia sul problema, volta a dimostrare il carattere antistorico della «*théorie selon laquelle l'amour entre homme et femme n'aurait trouvé de refuge que dans l'amour courtois, considéré comme un amour dans l'adultère*». Si sottolinea semplicemente la non connessione tra scelta matrimoniale e innamoramento. Su amore e matrimonio cfr. anche *Love and Marriage in the Twelfth Century*, ed. by W. van Hoecke-A. Welkenhuysen, University Press, Leuven 1981.

<sup>104</sup> Cfr. M. Bloch, *La société féodale*, Albin Michel, Paris 1968 (1<sup>a</sup> ed. 1939), p. 199.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> *Cantare del Cid*, 2188-95, a cura di C. Acutis, Einaudi, Torino 1986, pp. 132-134.

duto, secondo le esigenze della politica e le leggi dell'onore cavalleresco.

Nel *Paradiso* dantesco (VI, 133-135) Romeo di Villanova è esaltato come il perfetto amministratore e il perfetto vassallo del suo signore perché ha procurato con sapiente politica matrimoni onorifici alle quattro figlie di Raimondo Berengario di Provenza. In Dante, d'altra parte, si parla di fedeltà e amore coniugale, ma non di innamoramenti che sfociano nel matrimonio.

La grande sintesi di Marc Bloch sulla *Società feudale*, che dedica un breve fondamentale capitolo alle strutture familiari e all'istituto del matrimonio nell'ambito di tali strutture<sup>107</sup>, è del 1939, ma è negli ultimi vent'anni che si moltiplicano le ricerche in questo campo<sup>108</sup>. Si tratta di studi che spesso insistono

<sup>107</sup> *Op. cit.*, pp. 197-208.

<sup>108</sup> Una sintesi chiara delle ricerche in questo campo, con bibliografia aggiornata, è quella offerta da Dominique Barthélemy nel suo articolo *Parenté* in *Histoire de la vie privée*, sous la dir. de Ph. Ariès et G. Duby, t. 2: *De l'Europe féodale à la Renaissance*, sous la dir. de G. Duby, Éd. du Seuil, Paris 1985, pp. 96-161. Così pure utili, come sintesi d'insieme e come riferimento bibliografico, gli articoli di Paulette L'Hermite-Leclercq (*L'ordre féodal*, in *Histoire des femmes en Occident*, sous la dir. de G. Duby e M. Perrot, t. 2: *Le Moyen Âge*, sous la dir. de Ch. Klapisch-Zuber, Plon, Paris 1991, pp. 217-220) e di Georges Duby (*Le modèle courtois*, *ibid.*, pp. 261-276). Nella bibliografia più recente sull'argomento segnaliamo G. Duby, *Hommes et structures etc.*, cit.; L. Génicot, *Les généalogies*, Brepols, Turnhout 1975; *Les domaines de la parenté*, sous la dir. de M. Augé, Maspero, Paris 1975; *Il matrimonio nella società altomedievale*, «Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, XXIV», Presso il Centro, Spoleto 1977, 2 voll.; *Famille et parenté dans l'Occident médiéval*, sous la dir. de G. Duby et J. Le Goff, E.F.R., Paris-Roma 1978, C.B. Bouchard, *Consanguinity and Noble Marriages in the Tenth and Eleventh Centuries*, «*Speculum*», 56-2 (1981), pp. 268-287; F. Héritier, *L'exercice de la parenté*, Éd. du Seuil, Paris 1981; G. Duby, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Hachette, Paris 1981; Ch. Marchello-Nizia, *Amour courtois, société masculine et figures de pouvoir*, «*Annales, E.S.C.*», 36-6 (1981), pp. 969-982; L. Génicot, *La noblesse dans l'Occident médiéval*, Variorum Reprints, London 1983; J. Goody, *The Development of the Family and Marriage in Europe*, University Press, Cambridge 1983 (citiamo dalla trad. franc. *L'évolution de la famille et du mariage en Europe*, Colin, Paris 1985); J. Gaudemet, *Église et société en Occident au Moyen Âge*, Variorum Reprints, London 1984; Id., *Le mariage en Occident*, Éd. du Cerf, Paris 1987 (con ricca bibliografia); D. Rocher, *Le débat autour du mariage chez les clercs et les écrivains «mondains» à la fin du XII<sup>e</sup> et au début du XIII<sup>e</sup> siècle*, «*Cahiers d'études germaniques*», Aix-en-Provence 1987; G. Duby, *Mâle Moyen Âge*, Flammarion, Paris 1988.

— per usare le formule di Claude Lévi-Strauss<sup>109</sup> — sui sistemi di parentela e sul modo in cui gli uomini scambiano le donne. Il problema di fondo è quello «dell'integrazione della sposa nel lignaggio che la riceve e dei legami che essa conserva col lignaggio di provenienza»<sup>110</sup>. Il matrimonio è in funzione del prestigio del lignaggio e serve a stringere alleanze politiche e patrimoniali: per quest'ultimo fine la società feudale tende ad elaborare un complesso sistema di legami per una strategia successorale<sup>111</sup> che conservi e aumenti il patrimonio del clan familiare. Secondo il Goody, le norme della Chiesa contro le unioni tra consanguinei e le prese di posizione sulla necessità del mutuo consenso per la validità del matrimonio, sono affermazione del potere spirituale, ma hanno anche lo scopo economico di favorire la mobilità della terra, di evitare l'accumulo e il cristallizzarsi di immensi patrimoni nei clan, e nello stesso tempo permettere il trasferimento di beni alla Chiesa, rendendo meno ferreo l'uso di concentrare e conservare, anche mediante il controllo totale del matrimonio da parte della casata, le proprietà in un possesso immutabile<sup>112</sup>. Quello che conta per il nostro discorso, è che in tale prospettiva i matrimoni sono affare di uomini e non di donne, e che la posizione di queste ultime è di estrema debolezza, sia in quanto ereditiere, o del padre o del marito, sia nella costrizione cui sono sottoposte dal gruppo familiare.

All'interno di questa situazione abbiamo alcune testimonianze di cronisti che parlano di amore coniugale. Il Barthélemy, citando Orderico Vitale<sup>113</sup>, ricorda il caso di una promessa sposa che muore d'amore perché il padre le ha cambiato il futuro marito: è una figlia di Guglielmo il Conquistatore, che era stata fidanzata ad Aroldo d'Inghilterra e che, dopo la batta-

<sup>109</sup> Cfr. Cl. Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, P.U.F., Paris 1949.

<sup>110</sup> Cfr. D. Barthélemy, *Parenté*, cit., p. 127.

<sup>111</sup> Cfr. J. Goody, *op. cit.*, passim.

<sup>112</sup> Su come leggere l'opera di Goody cfr. la prefazione di Georges Duby alla citata traduzione francese, pp. 5-8.

<sup>113</sup> Cfr. D. Barthélemy, *op. cit.*, p. 131.



glia di Hastings, viene destinata ad un altro principe. Si può, tuttavia, pensare che nell'*Historia ecclesiastica* di Orderico sia determinante il peso della tradizione agiografica. Ancora il Barthélemy<sup>114</sup> sottolinea come nelle cronache si ritrovino narrazioni in cui all'avvicinarsi della morte si manifesta l'amore coniugale. Lo studioso si domanda «se l'unione degli sposi, in questi passi esibita ed esaltata dinanzi alla morte, sia rivelazione dell'essenziale, nell'ora in cui non si mente, o se sia un approfittare dell'ultima occasione di modellare un'immagine ideale, da parte dell'ambiente ecclesiastico cui risalgono tali racconti».

Il fatto è che le forze condizionanti le strutture e l'istituto matrimoniale — nei gruppi sociali, almeno, di cui abbiamo testimonianza — sono essenzialmente politiche ed economiche<sup>115</sup>, e causano «una strana e doppia antinomia tra costumi e leggi religiose»<sup>116</sup>. La Chiesa tenta di imporre una sua concezione e stabilire un controllo sugli usi matrimoniali: l'epistolario di Ivo di Chartres è una testimonianza di primo piano sugli sforzi della Chiesa tra l'XI e il XII secolo per piegare la pratica del matrimonio a una visione compatibile col cristianesimo<sup>117</sup>. Vengono affermati due punti fondamentali — l'unione coniugale è indissolubile ed è di carattere eminentemente spirituale — e nello stesso tempo si insiste sull'importanza del libero consenso. Sostenendo, però, che la volontà degli sposi — anche della sposa — deve potersi esprimere pubblicamente e sconvolgendo in qualche modo le esigenze delle alleanze familiari col'imporre una forte esogamia, la Chiesa turba gli interessi del-

<sup>114</sup> *Op. cit.*, pp. 149-150.

<sup>115</sup> Per Philippe Ariès (*L'amour dans le mariage*, «Communications», 35 (1982), pp. 116-122) solo con la fine del XVIII secolo si assiste all'unificazione dell'amore-passione extraconiugale con l'amore-fedeltà che sta alla base del legame matrimoniale. Al di là di schematismi eccessivi, potremmo forse dire che, malgrado testimonianze diverse su situazioni specifiche, l'amore-innamoramento e l'amore-passione — fenomeni ben diversi dall'amore-fedeltà — non appartenevano, nell'epoca che ci interessa, a quella psicologia collettiva che condiziona i comportamenti e i modelli culturali del gruppo sociale; perlomeno non nella misura, di gran lunga maggiore, del fatto economico e di potere.

<sup>116</sup> Cfr. M. Bloch, *op. cit.*, p. 199.

<sup>117</sup> Cfr. G. Duby, *Le chevalier, la femme etc.*, cit., pp. 173-197.

l'aristocrazia feudale e suscita opposizioni. I rituali liturgici del matrimonio, garanti della dignità della sposa, insistono sull'amore, oltre che sulla fedeltà e sul fine della procreazione, e spesso il tema dell'amore è trattato non soltanto con un linguaggio biblico, ma con un profondo afflato poetico, che rivela paralleli con i testi letterari coevi. Ma se confrontiamo i dati che ricaviamo dagli *ordines* liturgici, con quelli che ci offrono le cronache, le *chansons de geste*, i *romans*, l'agiografia e le produzioni letterarie in genere, che pure nel loro complesso tendono all'idealizzazione, ci rendiamo subito conto dello stacco fra il quadro che vorrebbe offrire, e imporre, la Chiesa e la realtà del vissuto sociale. Senza giungere ad affermare che «l'azione della Chiesa sulle pratiche matrimoniali dell'aristocrazia fino alla fine del XII secolo sarebbe stata superficiale e ambigua»<sup>118</sup>, occorre riconoscere che la prassi sociale rispecchia, per quanto concerne il matrimonio, interessi che hanno ben poco a che fare con le proposte di modelli ideali da parte della tradizione ecclesiastica. E ciò è documentabile anche in quei testi letterari che forniscono una rappresentazione fortemente idealizzata, esemplare, del matrimonio.

Si tratta di quei testi che possiamo definire *romans* d'amore coniugale<sup>119</sup>, paralleli ai *romans* d'adulterio<sup>120</sup>. Testi,

<sup>118</sup> Cfr. D. Barthélemy, *op. cit.*, p. 142.

<sup>119</sup> Cfr. J. Coppin, *op. cit.*

<sup>120</sup> La contrapposizione *fin'amors*-matrimonio e l'identificazione dell'amore cortese con l'amore extraconiugale evidentemente non reggono all'approccio anche superficiale dei testi. Una pagina classica come quella di C.S. Lewis (*The Allegory of Love*, Clarendon Press, Oxford 1936, trad. it. Einaudi, Torino 1969, pp. 14-15), che vale qui la pena di citare perché esempio di tutta una serie di lavori, è contraddetta dalla lettura anche solo dei *romans* di Chrétien: «Due fattori impediscono agli uomini dell'epoca di porre in connessione il loro ideale di amore romantico con il matrimonio. Il primo, naturalmente, è l'usanza stessa della società feudale. Il matrimonio non vi aveva niente a che fare con l'amore, e non si tolleravano «sciocchezze» a questo proposito. Tutte le unioni erano basate sull'interesse e, quel che è peggio, su di un interesse sempre mutevole. Il momento in cui le alleanze che avevano sanzionato non servivano più, lo scopo del marito diventava sbarazzarsi della moglie quanto prima possibile. I matrimoni si scioglievano facilmente e la stessa donna, che era l'amore e l'«adorato pavento» dei vassalli, costituiva spesso, agli occhi del marito, poco più che un oggetto di sua proprietà. Era lui il padrone a casa sua.

della Francia d'oil soprattutto, che pur esaltando l'amore coniugale pongono il problema se amore e matrimonio sia compatibili. Come i *romans* matrimoniali di Chrétien<sup>121</sup>, ove viene affermata — e implicitamente riconosciuta come eccezionale — l'identificazione fra moglie e donna amata, fra *fame / dame* e *amie*. Enide alla domanda se sia moglie o amica di Erec, risponde di essere entrambe:

si li comança a enquerre  
del chevalier, qu'ele li die  
s'ele estoit sa fame ou s'amie:  
«L'un et l'autre, fet ele...» (4648-51);

e di Cligès al termine del *roman* viene detto, in rapporto a Fenice: *De s'amie a feite sa dame* (6633). Per quanto poi i due *romans* coniugali per eccellenza, *Erec et Enide* e *Yvain*, recepiscono l'anomalia del collegamento fra istituzione matrimoniale e amor cortese, e la sottolineano descrivendone il disagio: spostando, è vero, l'attenzione dal nesso matrimonio-passione al nesso matrimonio-onore. Su questo appunto verte il discorso dei due *romans* che pongono entrambi il problema del disonore — la taccia di *recreantise* —, cui viene esposto il cavaliere che, accecato dall'amore per la sposa, si adagia nella vita matrimoniale trascurando l'*aventure* sola fonte di gloria. Il che, tutto sommatò, è un mettere in dubbio la possibilità di vera *fin'amor*

Così, lungi dall'incanalare naturalmente il nuovo tipo d'amore, il matrimonio costituì piuttosto lo scialbo sfondo su cui l'amore potesse stagliarsi per contrasto in tutta la sua tenera delicatezza. La situazione è davvero molto semplice e nemmeno peculiare del Medioevo. Ogni idealizzazione dell'amore sessuale, in una società dove il matrimonio ha scopi solo utilitari, deve cominciare con l'idealizzare l'adulterio. Il secondo fattore è la teoria medievale sul matrimonio... Il punto di vista medievale stabiliva che l'amore passionale era peccaminoso in sé, e non cessava di esserlo per esserne oggetto la moglie legittima. Chi cedeva una volta a questo sentimento non aveva più scelta tra amore «colpevole» o «innocente»: poteva scegliere solo di pentirsi o preferire altre forme di peccato». Il brano e l'interpretazione di Lewis corrispondono, però, bene alla situazione storica e sociale se non alla totalità della rappresentazione offerta dai testi letterari.

<sup>121</sup> Cfr. P.S. Noble, *op. cit.*, soprattutto pp. 12-30.

nella vita coniugale, proprio nel momento in cui si esalta l'amore nuziale come forza profonda e invincibile, non meno possente di quella dell'amore extraconiugale. Il matrimonio, comunque, è fortemente idealizzato in questi *romans* che fondono la topica tradizionale della rappresentazione dell'amore in genere, con le fonti classiche, bibliche, patristiche e teologiche, concernenti l'immaginario sponsale. Ciò non toglie che al di là dell'idealizzazione sia chiarissima l'impronta della consuetudine sociale. In particolare, tale impronta si concretizza in alcuni dati individuabili nel problema della difesa dei beni patrimoniali ereditari, nella descrizione della situazione della vedova e nell'insistenza sul problema della *coutume*.

Nel brano oggetto della nostra analisi Laudine si lamenta e si dispera per la morte del marito ed esprime il desiderio di morire anch'essa (*mes mon vuel / seroie morte d'enui*, 1606-7; cfr. anche vv. 1150-65; 1173-76; 1413-17), ma al suo atteggiamento fa da replica l'affermazione di Lunete, da cui consegue che l'aristocrazia feudale è sottomessa a leggi matrimoniali che non permettono di abbandonarsi ai sentimenti (*a si haute dame ne monte / que duel si longuemant mainteigne*, 1674-75). La stessa Lunete aveva messo in evidenza che preoccupazione fondamentale della donna erede e signora di feudo doveva essere la tutela del patrimonio terriero, di cui nel nostro testo la fontana magica assume la rappresentazione simbolica (*Mes or dites, si ne vos griet, / vostre terre, qui desfandra / quant li rois Artus i vendra?*, 1618-20; *Vos deüssiez or consoil prendre / de vostre fontainne desfandre*, 1627-28), e Laudine, per parte sua, riconosce la giustezza del ragionamento di Lunete, avverte che il problema non è più quello di piangere il morto, ma di trovargli un successore idoneo per la difesa del patrimonio (vv. 1658-63), ed è turbata dal pensiero di questa difesa (*ele estoit en grant cusançon / de sa fonteinne garantir*, 1738-39). Richiamando una prassi che rispecchia rapporti di potere e comportamenti feudali, Lunete invita Laudine a *demander consoil* alla *familia* vassallatica (*vos genz*) circa la situazione che deve sfociare in un nuovo matrimonio; ma il consiglio sarà richiesto in funzione della difesa del possesso patrimoniale, e solo in seconda istanza i vassalli saranno pregati di approvare una scelta matrimoniale che ha la sua unica giustificazione nella



suddetta necessità di difesa:

Et au demain remanderoiz  
 vos genz et si demanderoiz  
 consoil del roi qui doit venir.  
 Por la costume maintenir  
 de vostre fontaine desfandre  
 vos covendroit boen consoil prandre;  
 et il n'i avra ja si haut  
 qui s'ost vanter que il i aut.  
 Lors porroiz dire tot a droit  
 que marïer vos covendroit.  
 Uns chevaliers molt alosez  
 vos requiert, mes vos ne l'osez  
 panre, s'il nel vos loent tuit  
 et s'il nel pranent an conduit:  
 tant les quenuis je a malvés  
 que, por autrui chargier le fes  
 dom il seroient tuit chargié,  
 vos an vanront trestuit au pié,  
 et si vos an mercieront  
 que fors de grant peor seront (1847-66).

Se il dominio terriero, il feudo, è al centro degli interessi e dei meccanismi dell'istituzione matrimoniale, esso appare costantemente sottoposto alla sovranità del re che liberamente ne dispone, al suo controllo, spesso alle sue mire. Il tema della difesa della terra e della fontana è connesso con il richiamo alla minaccia che rappresenta re Artù, la cui venuta in ultima analisi è il pericolo paventato e da cui ci si deve difendere, come si è visto nei versi sopra citati (vv. 1619-20 e 1849).

Il re Artù ha quasi sempre, nell'*Yvain* come negli altri *romans* di Chrétien, un ruolo positivo: è il re *droiturier* che garantisce il rispetto della *coutume*<sup>122</sup>, tutela i diritti dei più deboli ed è giudice imparziale. Ma là dove si pone il problema della salvaguardia di un patrimonio feudale, che ha perso non il feudatario possessore — in quanto è tutt'ora vivente la detentrica femminile dei diritti di proprietà —, ma il protettore maschile, Artù è raffigurato come il sovrano predatore che si

<sup>122</sup> Cfr. E. Köhler, *Le rôle de la «coutume» dans les romans de Chrétien de Troyes*, «Romania», LXXXI (1960), pp. 386-397.

abbatte con l'esercito sulle deboli difese, consistenti peraltro in cavalieri privi di qualsiasi valore:

que certes une chanberiere  
 ne valent tuit, bien le savez,  
 li chevalier que vos avez:  
 ja par celui qui mialz se prise  
 n'en iert escuz ne lance prise.  
 De gent malveise avez vos mout,  
 mes ja n'i avra si estout  
 qui sor cheval monter en ost,  
 et li rois vient a si grant ost  
 qu'il seisira tot, sanz desfansse (1632-41).

Se sempre il matrimonio feudale è un fatto di potere economico e politico, qui i problemi si complicano a causa della condizione di vedovanza in cui si trova Laudine. La vedova che detiene diritti di successione feudale è esposta a offese e pericoli. Non è solo un dato storico, è anche un tema ricorrente nella letteratura cortese. Nell'*Eneas* il discorso di Anna a Didone ricorda per alcuni aspetti quello di Lunete a Laudine. Anche lì la sorella della regina cartaginese cerca di convincere quest'ultima a prendere un marito per fornire difesa ai suoi possedimenti:

Qui maintenra vostre cité,  
 vostre terre, vostre erité?  
 Ne puet estre longue par femme  
 bien maintenu enor ne regne;  
 pou fait an son comandement,  
 s'il n'a altre maintenement;  
 ne puet mie grant fes sofrir,  
 s'il li covient guerre baillir (1347-54).

La situazione della vedova nell'aristocrazia feudale era sempre insicura, in particolare quando questa era entrata in un altro lignaggio, diventando moglie di un feudatario: il Bloch<sup>123</sup> cita un testo del *Garin le Loheren* (fine del XII sec.), in cui l'eroe impone con durezza alla cognata, sposa del fratello assassinato,

<sup>123</sup> Cfr. M. Bloch, *op. cit.*, p. 200.

di smettere i lamenti e i pianti, perché il lutto si addice ai parenti di sangue e non alla vedova, destinata peraltro a risposarsi.

Ma anche la situazione dell'ereditiera di feudo era insicura e in preda a forze esterne. Orfana, era soggetta alle disposizioni del sovrano; vedova, era nuovamente in balia del *suzerain*, che tendeva a disporre delle sue nuove nozze, era minacciata dal clan del marito e doveva ottenere, per eventuali scelte personali, il consenso della sua *familia* vassallatica<sup>124</sup>.

Questi dati ritroviamo nell'*Yvain* che, fra l'altro, consacra un intero episodio ai problemi dell'ereditarietà dei feudi, e proprio a quelli posti dall'ereditarietà in linea femminile. È la storia delle figlie del signore della Noire Espine (vv. 4697-5100 e 5804-6440), che dopo la morte del padre sono in disaccordo per la divisione dell'eredità. La maggiore la vorrebbe tutta per sé, spossessando la minore; questa cerca aiuto alla corte di re Artù. La maggiore riesce a garantirsi l'aiuto di Gauvain, che si impegna a difenderne la causa in singolar tenzone, la minore otterrà che Yvain, da lei fatto ricercare mentre persegue l'*aventure*, accetti di essere suo campione. Il duello si svolgerà alla presenza della corte arturiana e terminerà alla pari; sarà allora il re a decidere e ad obbligare la sorella maggiore a dividere l'eredità con la minore, la quale dovrà però riconoscersi *femme-lige* della più anziana. La vicenda presenta alcuni elementi tipici dell'istituzione feudale: l'intervento del re, garante del diritto, in particolare di quello ereditario, il ricorso al duello giudiziale, la consuetudine della spartizione dei feudi fra i figli, salva restando una gerarchia vassallatica fra gli eredi (*et ele deveingne / vostre fame, et de vos la teingne, / si l'amez come vostre fame, / et ele vos come sa dame*, 6433-36). Ma se qui tutto, alla fin fine, viene regolato e appianato secondo la legge, e il sovrano, adempiendo al suo dovere (*Vos estes rois, si me devez / de tort garder et de mesprendre*, 6394-95), offre garanzia che il diritto del debole sarà tutelato, in modo ben più conforme alla realtà storica la figura del re incombe nella vicenda delle seconde nozze di Laudine come un pericolo per la situazione patrimoniale e dominiale della vedova.

<sup>124</sup> Cfr. G. Duby, *Le chevalier, la femme etc.*, cit., pp. 254-257 e 260-262.

D'altra parte l'episodio dell'innamoramento e delle seconde nozze della *dame* feudale, affrontando il problema matrimoniale, lascia trasparire la casistica dell'epoca e permette di ricollegarsi al contesto sociale. Oltre ai *loci* già citati — soprattutto i vv. 1847-66 — dobbiamo volgere l'attenzione al discorso del *seneschal* di Laudine, dinanzi alla *familia* vassallatica convocata:

*Seignor, fet il, guerre nos sourt:  
n'est jorz que li rois ne s'atourt  
de quan qu'il se puet atorner  
por venir noz terres gaster.  
Ençois que la quinzainne past  
sera trestote alee a gast,  
se boen mainteneor n'i a.  
Quant ma dame se maria,  
n'a mie ancor sis anz parclos,  
si le fist ele par voz los.  
Morz est ses sires, ce li poise.  
N'a or de terre c'une toise  
cil qui tot c'est pais tenoit  
et qui molt bien i avenoit:  
c'est granz diax que po a vescu.  
Fame ne set porter escu  
ne ne set de lance ferir;  
molt amander, et ancherir,  
se puet de panre un boen seignor.  
Einz mes n'en ot mestier graignor;  
loez li tuit que seignor praingne,  
einz que la costume remaingne  
qui an cest chastel a esté  
plus de .lx. anz a passé (2083-2106).*

Questo discorso è una breve *summa* dei problemi di cui abbiamo fatto menzione. In esso viene evidenziato lo *status* sociale di Laudine: essa è la *domina* del feudo, ma in quanto donna si trova in una condizione di intrinseca debolezza. Proprio perché una donna non può portare armi, e non può quindi esercitare le funzioni cavalleresche di combattente, è esposta all'offesa; unico modo per *amander* e *ancherir*, per rimediare a questa situazione e diventare potente, è prendere marito, trasferendo su di un uomo il compito della difesa (vv. 2098-2101). Il che nella realtà comporta uno spossessamento dei diritti



della donna a favore del marito: il fatto che qui Laudine presenti ai *barons* il pretendente come uno che si candida al suo servizio (*de m'enor, et an mon servise / se vialt metre*, 2118-19) è dovuto probabilmente al contesto che sovrappone una storia di innamoramento, nella tradizione dell'*amant-homme lige*, a una vicenda di matrimonio feudale.

Ma in primo luogo, nelle parole del *seneschal*, è evocata la minaccia della guerra che Artù muoverà al feudo indifeso, pronto a devastarlo (vv. 2083-86), tema peraltro che già aveva fatto la sua comparsa. Ed è per porre rimedio a questa minaccia, perché possa sussistere la sovranità sulla fontana, simbolo qui del libero esercizio del potere sulla proprietà feudale, che i vassalli sono pregati di invitare la dama a prendere marito (vv. 2103-6). Abbiamo già accennato — a proposito dei vv. 1847-49 — alla prassi feudale per cui la donna titolare o erede di feudo era sottoposta al consenso della *familia* vassallatica, oltre che a quello dei suoi parenti. Questa prassi viene ribadita dal *seneschal*, che pochi versi prima aveva ricordato come anche la volta precedente Laudine si fosse sposata seguendo i consigli dei suoi baroni (vv. 2090-92).

Tale consuetudine, d'altronde, è sentita vincolante da Laudine:

Et la dame ot son parlemant  
devant tenu a ses barons  
et dit: «De ci nos en irons  
an cele sale ou ces genz sont  
qui loé et conseillié m'ont,  
que mari a prendre m'otroient  
por le besoing que il i voient.  
Ci meïsmes a vos me doing  
ne ge n'en irai ja plus loing  
qu'a seignor refuser ne doi  
boen chevalier et fil de roi» (2040-50).

È chiaro, sulla scorta di questi versi, che Laudine ritiene talmente essenziale l'approvazione dei vassalli da far precedere la cerimonia ufficiale di presentazione di Yvain, ove il consenso deve essere scontato per non umiliare il pretendente, da un effettivo *parlemant* cui la questione è sottoposta *in absentia* del futuro sposo. Ma mentre la dama ricorda ad Yvain la necessità

dell'autorizzazione dei suoi vassalli, nello stesso tempo sottolinea l'autonomia di una libera scelta (vv. 2047-48), promettendo in privato la propria mano e impegnandosi a non mutare parere. L'annotazione è interessante, perché si presta a due interpretazioni, e comunque è un'ulteriore testimonianza dell'intrecciarsi di tematiche culturali e condizionamenti sociali. Potrebbe infatti trattarsi, qui, dell'eco di interventi ecclesiastici nella prassi matrimoniale, volti a imporre la libertà dell'assenso — anche della donna — nel contratto nuziale. Ma potrebbe anche essere un tentativo, da parte di Chrétien, di valorizzare l'aspetto sentimentale e affettivo delle nozze, proprio nel momento in cui richiama un contesto giuridico vincolante, che tale aspetto nega. D'altronde, un po' più oltre nell'*Yvain*, abbiamo un altro *locus* significativo, a conclusione della cerimonia del consiglio vassallatico:

Tant li priënt que ele otroie  
ce qu'ele feïst tote voie,  
qu'Amors a feire li comande  
ce don los et consoil demande;  
mes a plus grant enor le prant  
quant congié en a de sa gent.  
Et les proieres rien n'i grievent,  
einz li esmuevent et soulievent  
le cuer a feire son talant (2139-47);

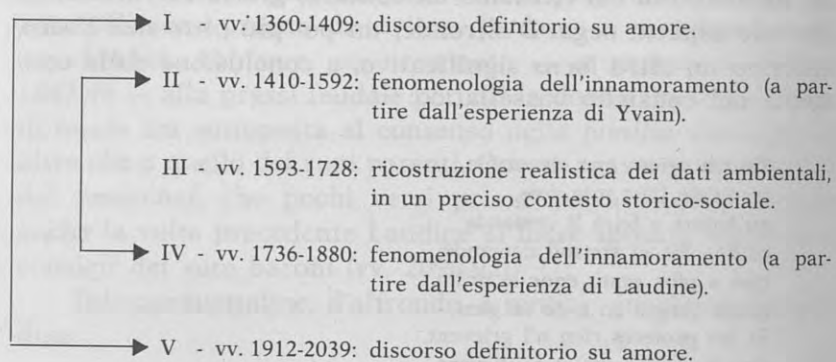
significativo perché non esclude la possibilità dell'amore nel matrimonio fra aristocratici, pur sottolineando come l'onore (*enor*) derivi non dall'innamoramento bensì dall'osservanza delle leggi e consuetudini feudali, dalla *coutume*.

A questo proposito il Köhler, in un suo lavoro sul ruolo della *coutume* nei *romans* di Chrétien, ha suggerito che «i mutamenti interiori di Laudine, così strani per un lettore moderno e per questa ragione oggetto sempre rinnovato di discussioni critiche, perdono qualsiasi carattere di problematicità, se si pensa che per Laudine la difesa della *coutume* è una legge suprema»<sup>125</sup>. È un'ipotesi di lettura in parte accettabile. Appare comunque certo che un'antichissima tradizione letteraria,

<sup>125</sup> Cfr. E. Köhler, *Le rôle etc.*, cit., p. 392.

diffusamente normativa, quella dell'innamoramento, si scontra, nella costruzione del personaggio esemplare di Laudine e delle situazioni in cui esso viene rappresentato, con il dato sociale, in una fusione continua di realismo storico e immaginario classico.

5. Il brano in questione non è soltanto una *summa* di tematiche amorose, ma si presenta con una sua compattezza e unità e ha una indubbia coerenza strutturale. Non solo esso si apre e si chiude con quello che potremmo indicare come un discorso definitorio sull'amore, ma è costruito secondo alcune rigorose corrispondenze che seguono questo schema:



Proprio perché la tematica d'amore, che abbiamo ripercorso nei paragrafi precedenti, assume una precisa funzionalità al discorso cortese anche per le connessioni interne alla struttura dell'episodio, converrà analizzare tale struttura. I punti I-II e IV-V compongono due ampie sezioni, che si fronteggiano in una costruzione per così dire chiastica (A: discorso definitorio - fenomenologia; B: fenomenologia - discorso definitorio), in cui i protagonisti Yvain e Laudine invertono i loro ruoli: nella prima sezione (vv. 1360-1592) è Yvain attore della vicenda amorosa, di cui oggetto e termine passivo è Laudine; nella seconda (vv. 1736-2039) è Laudine l'attrice, e Yvain è l'oggetto delle considerazioni della donna, anche se oggetto meno passivo, giacché nella storia d'amore cortese la dama, in genere, è *amata* in quanto termine di contemplazione — se consapevole o inconsapevole, non importa —, mentre il cavaliere deve rispondere con partecipazione diretta all'attenzione sentimentale

della donna; o se vogliamo l'uomo può solo aspirare, mentre la donna può concedersi e nello stesso esigere corrispondenza.

Il punto III è una specie di intermezzo tra le due sezioni e offre una ricostruzione concreta dei problemi posti, nel contesto feudale, dal matrimonio, qui risolutorio della vicenda dell'innamoramento. Abbiamo già visto (*supra*, § 4) come, proprio in questo caso, l'emergere del dato istituzionale sia esempio rilevante del condizionamento da parte della struttura sociale, per quanto concerne il modo di intendere e incarnare in una realtà storicamente individuabile la tematica letteraria tradizionale (vv. 1619-20, 1627-28, 1674-77). Così pure la problematica intorno alla singolar tenzone, considerata criterio indiscutibile di valutazione di merito (vv. 1698-1701, 1708-10), riporta al quadro aristocratico-feudale. In questa ricostruzione della situazione, rapportata realisticamente alle esigenze del momento storico, il linguaggio muta qua e là di registro e pare spostarsi dal livello cortese a uno quasi anticortese, che ricorderebbe piuttosto la tradizione dei *fabliaux*: in particolare, si tratta di dati antifemministi, la cui presenza peraltro in un testo cortese<sup>126</sup> può avere anche l'antecedente dei poeti classici;

<sup>126</sup> Ricordiamo ancora che il dato antifemminista, ridotto a massima proverbiale, compare anche nel bel mezzo del discorso sull'innamoramento, proprio prima che venga introdotta la grande digressione sull'idealizzazione della donna: cfr. vv. 1439-40 «D'or en droit ai ge dit que sages, / que fame a plus de cent corages». Abbiamo già menzionato, sulla scorta di Frappier, la fonte ovidiana (cfr. *supra*, p. 321). Il tema dell'incostanza della donna è motivo centrale dell'antifemminismo medievale (cfr. E. Faral, *Recherches etc.*, cit., p. 99 n. 3) ed è alla moda anche nella letteratura cortese del XII secolo. Nel *Roman d'Eneas* (vv. 1582-1614), quando si diffonde la voce degli amori tra Didone ed Enea, il testo medievale aggiunge, rispetto all'*Eneide*, una discussione dei principi cartaginesi sulla mutevolezza d'animo della donna («Antr'els dient, et si on droit, / molt par est fous qui feme croit», 1589-90), e la figura di Didone, con uno stravolgimento del testo virgiliano, sembra in questi versi apparentarsi alla matrona di Efeso petroniana. D'altra parte è interessante vedere nell'*Yvain* una consonanza precisa con l'*Eneas*, là dove viene descritto il matrimonio di Laudine. Sia la descrizione della consumazione del rapporto amoroso tra Didone ed Enea, sia quella delle nozze tra Laudine e Yvain, terminano con queste parole: *Molt a le mort tost oblié* (E 1601) e *et li morz est toz obliéz* (Y 2167), a sottolineare il fatto del tradimento verso il primo marito morto, da parte di due donne che sono pur sempre rappresentate come eroine cortesi.



spesso, infatti, questi, mentre idealizzano o esaltano la donna, la rappresentano come crudele, civetta e traditrice<sup>127</sup>.

Ma qui, probabilmente, abbiamo mutamento di registro perché da un discorso astratto o idealizzante si passa a considerazioni concrete su una situazione di fatto in un determinato ambiente sociale. Presi isolatamente i singoli *loci* possono sembrare debitori della tradizione e dello stile comici. A questa tradizione pare collegarsi il dialogo in cui Lunete, intenta a distogliere Laudine dal suo lutto, funge da mezzana:

... Dame, molt me mervoil  
que folemant vos voi ovrer.  
Dame, cuidiez vos recovrer  
vostre seignor por vostre duel?  
— Nenil, fet ele, mes mon vuel  
seroie je morte d'enui.  
— Por coi? — Por aler après lui.  
— Après lui? Dex vos an desfande  
qui ausi boen seignor vos rande  
si com il an est posteïs.  
— Einz tel mançonge ne deïs,  
qu'il me porroit si boen randre.  
— Meillor, se vos le volez prandre,  
vos randra il, sel proverai.  
— Fui! Teis! Ja tel ne troverai.  
— Si feroiz, dame, s'il vos siet (1602-17).

In realtà, a parte il gioco stilistico di contrapposizione anche linguistica fra due donne di rango diverso, Chrétien precisa il significato positivo dell'intervento di Lunete, volto a *reconforter* e *de son bien amonester* (1599-1600) e a *consoiller an foi* (1643). Poco più oltre abbiamo la ripresa di due massime antifemministe:

[...]  
mes une folie a en soi  
que les autres fames i ont:  
trestotes, a bien pres, le font,

<sup>127</sup> È il caso della Lesbia catulliana e della Cinzia properziana: più di queste figure può agire il modello della Corinna degli *Amores* ovidiani.

que de lor folie s'ancusent  
et ce qu'eles voelent refusent (1644-48);

[...]  
bien i pert que vos estes fame,  
qui se corroce quant ele ot  
nelui qui bien feire li lot (1654-56);

ma anche in questo caso non si tratta di un dato anticortese, bensì di una tappa sul percorso della consapevolezza da parte della dama, che chiarisce a se stessa la via e il dovere da seguire, accettando correzione e rimproveri sia dalla sua *mestre* sia dalla propria coscienza, come è evidente dalla conclusione del dibattito Lunete-Laudine nell'intimo di quest'ultima:

et la dame se repansa  
qu'ele avoit si grant tort eü;  
molt volsist bien avoir seü  
comant ele poïst prover  
qu'an porroit chevalier trover  
meillor c'onques ne fu ses sire (1658-63).

Accolto, infatti, fondamentalmente il rimprovero di Lunete, e le sue obiezioni, il *débat* può proseguire spostando l'attenzione su un elemento feudale, qual è la ricerca e la valutazione dello sposo più valoroso, in funzione della difesa dei propri beni.

Si prepara, così, il passaggio alla seconda sezione che se, come abbiamo detto, è costruita in parallelo alla prima, avrà un tono molto più giuridico e legato alle esperienze istituzionali dell'epoca.

Ma analizziamo le due sezioni.

#### A - L'innamoramento di Yvain (vv. 1360-1592).

I - vv. 1360-1409: discorso definitorio su amore.

Il testo si apre con la vicenda di Yvain che passa dallo sconforto, causato dal timore che il suo recente atto di valore non sia divulgato fra gli altri cavalieri, all'amore subitaneo per Laudine appena intravista. Amore che è conforto, anche se, nello

stesso tempo, è violenza:

Mes de son çucre et de ses bresches  
li radolcist novele amors  
qui par sa terre a fet un cors;  
.....  
qui si dolcemant le requiert  
que par les ialz el cuer le fiert;  
et cist cos a plus grant duree  
que cos de lance ne d'espee (1360-62; 1371-74).

È, evidentemente, la situazione sentimentale di Yvain ad essere qui rappresentata, ma nell'insieme i cinquanta versi ad essa consacrati si apparentano a una precettistica d'amore derivata dai trattati, esposta più come un discorso generale, universalmente valido, che come descrizione di un caso individuale. La personalizzazione risulta da alcuni cenni (*li radolcist*, 1361; *bien a vengiee... la dame la mort son seignor*, 1366-67; *que par les ialz el cuer le fiert*, 1372; *cele plaie a mes sire Yvains*, 1379), ma tutt'intorno si sviluppa una riflessione, in assoluto, su Amore e la sua natura, riflessione che vorrebbe individuare una legge fondamentale del comportamento amoroso (*Ensi se devroit atoner / Amors qui est molt haute chose*, 1398-99).

Amore, descritto secondo la tradizione come *coincidentia oppositorum* (dolcezza-violenza, amore-odio, vendetta-conforto) e come morbo insanabile (*la plaie d'Amors anpire / quant ele est plus pres de son mire*, 1377-78), viene qui definito attraverso immagini concrete di luogo e spazio. Sono il movimento in una dimensione spaziale determinata e la rappresentazione dell'*habitat* di Amore ad evocare la legge di cui si è detto, che sarebbe quella dell'indissolubile nesso tra Amore e cuore nobile:

Les leus ou ele (= Amors) ert expandue  
vet reverchant, et si s'an oste;  
ne vialt avoir ostel ne oste  
se cestui non, et que preuz fet  
quant de malvés leu se retret  
por ce qu'a lui tote se doint (1382-87)<sup>128</sup>.

<sup>128</sup> Köhler interpretando (*L'avventura cavalleresca ecc.*, cit., pp. 242-243) questo passo si sofferma soprattutto sui versi che seguono quelli da noi citati (vv. 1390-94): «s'est granz diax quant Amors est tex / et quant ele si mal se

I *leus* e l'*ostel d'Amors* disegnano lo spazio materiale che delimitando l'azione d'Amore — dell'Amore nobile almeno, che è *molt haute chose* — ne condiziona le libere scelte. La terminologia concernente la realtà spaziale è caratteristica di questo passo, che usa la metafora del mutamento di luogo, dall'esterno all'interno e viceversa, per indicare l'insorgere, lo svilupparsi e l'affermarsi della passione: Amore compie incursione nei territori dell'amante e ne ricava bottino (*novele amors ... / par sa terre a fet un cors; / s'a tote sa proie acoillie*, 1361-63), fruga i luoghi ove si è diffuso e da essi si ritira (*vet reverchant, et si s'an oste*, 1383). Ma a caratterizzare la riflessione sul manifestarsi di Amore e sulle esigenze della sua nobile natura è soprattutto un lessico che indica il luogo circoscritto, lo spazio chiuso, la dimora: *ostel*, 1384; *de malvés leu se retret*, 1386; *vix ostex*, 1389; *despit leu*, 1392; *se herberge*, 1393; *le meillor de l'ost*, 1394; *ci li fet boen sejourner*, 1397; *an malvés leu descendre*, 1401; *logiee s'est an franc aleu*, 1408. Questo lessico, e l'immaginario che ne consegue, ci riportano anch'essi al contesto feudale, ove appunto la realtà patrimoniale, consistente nel dominio territoriale e nel castello, è l'elemento su cui si fonda il potere ed è il substrato di ogni valutazione gerarchica, sociale e morale. Non per nulla appartiene esclusivamente al linguaggio giuridico feudale il termine «franco allodio» (*franc aleu*) con cui, a conclusione del brano, viene indicata la dimora ideale d'amore.

## II - vv. 1410-1592: fenomenologia dell'innamoramento.

Dopo un discorso teorico sull'amore abbiamo un'analisi del meccanismo stesso dell'innamoramento, a partire dalla considerazione di un'esperienza individuale, quella di Yvain.

preuve / qu'el plus despit leu qu'ele trueve / se herberge ele autresi tost / com an tot le meillor de l'ost», e segnala non tanto l'affermazione della norma *amore e l'cor gentil sono una cosa*, quanto piuttosto la deplorazione del venir meno di questa norma: «all'amaro lamento perché gli uomini non si aprono più all'amore e non vogliono neppure sentirne parlare si aggiunge l'idea che l'amore si trovi al di sopra degli uomini e li domini con il suo arbitrio assoluto... Ciò che l'amore provoca è in contraddizione con la sua natura sublime, agisce giustamente solo quando si impadronisce di Yvain» (*ibid.*, p. 242).



Prima che questa analisi inizi, dieci versi (1410-19) evocano la figura della donna oggetto dell'innamoramento, e conformemente alla tradizione cortese essa appare separata e inaccessibile. Scomparsa, con la sepoltura, anche la presenza fisica del marito morto, ogni altra persona si allontana e Laudine rimane sola nel dolore:

Quant en ot anfoï le mort,  
s'an partirent totes les genz;  
clers, ne chevaliers, ne sergenz,  
ne dame n'i remest, que cele  
qui sa dolor mie ne cele.  
Mes iqui remest tote sole (1411-15).

La solitudine e il dolore di Laudine creano la distanza che rende difficile il rapporto, anzi quasi sembra distruggerne la possibilità. Ma questo rapporto è istituito dallo sguardo di Yvain che supera la barriera della solitudine, dell'isolamento:

Et mes sire Yvains est ancor  
a la fenestre ou il l'esgarde;  
et quant il plus s'an done garde,  
plus l'ainme, et plus li abelist (1420-23).

L'effetto dello sguardo è subitaneo, secondo uno schema che ha una tradizione persistente dall'antichità ad oggi<sup>129</sup>: l'immedia-

<sup>129</sup> Cfr. J. Rousset, *op. cit.*, pp. 70 sgg.; cfr. anche *ibid.*, p. 14, a proposito delle *Etiopiche* di Eliodoro: «*Dès qu'ils s'aperçurent, les deux jeunes gens s'aimèrent*: la subordonnée est essentielle, le texte souligne à la fois la *soudaineté* de l'effet visuel et le caractère instantané, ici simultané, de l'événement». Oltre al tema dello sguardo e a quello della subitanità del suo effetto (cfr. anche *supra*, pp. 328-30), abbiamo qui il topos antico della *teichoscopia* i cui precedenti più remoti nella letteratura occidentale ritroviamo nell'*Iliade*. In questo caso forse il richiamo più pertinente è al *Roman d'Eneas*, ove tutto l'episodio dell'innamoramento di Lavinia nei confronti di Enea non solo ha origine dallo sguardo con cui la giovinetta coglie per la prima volta dall'alto di una torre la vista dell'eroe (E 8047-51: «*Lavine fu an la tor sus, / d'une fenestre garda jus, / vit Eneam qui fu desoz, / forment l'a esgardé sor toz. / Molt li sanbla et bel et gent*»), ma è successivamente scandito sugli sguardi che Lavinia lancia dall'alto verso Enea o alla ricerca di Enea (E 8381-91, 8666-70, 9119-26, 9205 e 9229-31, 9260-68, 9839-40).

tezza dell'innamoramento, conseguente lo sguardo, è uno stereotipo letterario, come stereotipa è la formula che disegna l'innescarsi, sempre in seguito allo sguardo, del processo irreversibile di una passione rapidamente sempre più intensa. Jean Rousset<sup>130</sup> si è soffermato su di un passo dell'*Erec et Enide*, il primo dei romanzi di Chrétien a noi giunto (composto verso il 1170), per ricostruire questo schema all'interno del *roman courtois*. Si tratta appunto dell'incontro e dell'innamoramento della coppia protagonista, Erec e Enide:

Li vavasors sa fame apele  
et sa fille qui molt fu bele,  
.....  
Molt estoit la pucele gente,  
car tote i ot mise s'antante  
Nature qui fete l'avoit;  
ele meïsmes s'an estoit  
plus de .V<sup>c</sup>. foiz mervelliee  
comant une sole foiee  
tant bele chose fere pot;  
car puis tant pener ne se pot  
qu'ele poïst son essanplaire  
an nule guise contrefaire.  
De ceste tesmoingne Nature  
c'onques si bele criature  
ne fu veüe an tot le monde.  
Por voir vos di qu'Isolz la blonde  
n'ot les crins tant sors ne luisanz  
que a cesti ne fust neanz.  
Plus ot que n'est la flors de lis  
cler et blanc le front et le vis;  
sor la color, par grant mervoille,  
d'une fresche color vermoille,  
que Nature li ot donee,  
estoit sa face anluminee.  
Si oel si grant clarté randoient  
que deus estoiles ressanbloient;  
onques Dex ne sot fere mialz  
le nes, la boche ne les ialz.  
Que diroie de sa biauté?  
Ce fu cele por verité

<sup>130</sup> Cfr. J. Rousset, *op. cit.*, pp. 15-17.

qui fu fete por esgarder,  
 qu'an se poist an li mirer  
 ausi com an un mireor.  
 Issue fu de l'ovreor;  
 quant ele le chevalier voit,  
 que onque mes veü n'avoit,  
 un petit arriere s'estut:  
 por ce qu'ele ne le quenut,  
 vergoigne en ot et si rogi.  
 Erec d'autre part s'esbahi,  
 quant an li si grant biauté vit (397-8; 411-449).

I dati sono simili e corrispondono, con tutta evidenza, ad uno stereotipo. La differenza consiste nel fatto che nell'*Erec* vi è scambio di sguardi, con reciprocità di sentimenti: Enide *scorge* il cavaliere per la prima volta, e prova emozione che si manifesta con rossore e vergogna; Erec è stupefatto quando *vede* la bellezza eccezionale della donna. Nell'*Yvain*, invece, manca la reciprocità, quindi, in un primo momento almeno, la passione è a senso unico. Nel brano, anzi, si moltiplicano le immagini che sottolineano la preclusione, l'esclusione del contatto diretto e sembrano suggerire l'idea di un'apparizione destinata ad essere visione a distanza e nulla più<sup>131</sup>. Yvain ha completa consapevolezza di non riuscire neppure a parlare con la donna

<sup>131</sup> Rousset distingue nello schema-mito dell'incontro d'amore due tradizioni: quella del «franchissement», del superamento delle barriere, superamento che «non è altro che l'annullamento della distanza che, per natura delle situazioni, separa all'origine i protagonisti» (*ibid.*, p. 129); e quella che egli definisce «l'alta tradizione della messa a distanza, del contatto vietato, non differito, il che rientrerebbe nell'ordine, ma escluso senza speranza» (*ibid.*, p. 137). Questa seconda tradizione inizierebbe con Dante e passerebbe attraverso Mme de La Fayette, Gautier, Claudel, Ramuz, Thomas Mann, attraverso «alcune opere rare, nel doppio senso del termine, che vanno controcorrente rispetto al desiderio umano che aspira a possedere il suo oggetto» e sarebbe «una letteratura delle eccezioni che celebra l'assenza e il rifiuto, facendo dell'incontro il segno della separazione» (*ibid.*). In realtà potremmo risalire a monte di Dante, almeno alla letteratura cortese e alla tematica dell'*amor de lonh*. Anche un testo come quello dell'*Yvain* qui esaminato, malgrado la risoluzione felice nel rapporto realizzato, insiste su un immaginario della separazione e dell'incomunicabilità, che perlomeno tende al differimento della soddisfazione.

amata, e di non poter trovare un intermediario che parli per lui:

n'ainz mes ne cuit qu'il avenist  
 que nus hom qui prison tenist,  
 tel com mes sire Yvains la tient,  
 que de la teste perdre crient,  
 amast an si fole meniere,  
 dom il ne fera ja proiere  
 ne autres por lui puet cel estre (1513-19).

L'immagine stessa dell'*hom qui prison tenist* segna una condizione di impotenza. I vv. 1520-44 sovrappongono all'idea del prigioniero d'amore, quella del prigioniero *tout court*. La descrizione delle saracinesche che si abbassano (vv. 1522-23), col risultato di trattenere fisicamente Yvain nel castello, si intreccia con quella degli stati d'animo dell'innamorato che *mialz vialt morir que il s'en aut* (1544). La realizzazione del rapporto, come incontro reale, è impedita da ostacoli concreti, da una prigione materiale, che tuttavia può trasformarsi nel luogo della *visio* d'amore (*ra tel covoitie / de la bele dame veoir / au moins, se plus n'en puet avoir, / que de la prison ne li chaut*, 1540-43) e permettere lo sviluppo della passione a senso unico, di cui si diceva e la cui fenomenologia viene qui accuratamente descritta.

La rappresentazione del meccanismo ripercorre tematiche che abbiamo già enucleato (*supra*, § 2). Lo sguardo accende amore (*a la fenestre ou il l'esgarde*, 1421; *Amors... / qui a la fenestre l'a pris*, 1427-28), un amore ancora una volta descritto come follia (*por fos me puis tenir*, 1432) e contrasto (*son seignor a mort li navrai / et je cuit a li pes avoir*, 1434-35; *toz jorz amerai m'anemie*, 1454; *Et doit me ele ami clamer? / ... / Et je m'anemie la claim*, 1458-60; *Donques sui ge ses anemis? / Nel sui, certes, mes ses amis*, 1463-64).

Lo sguardo è, però, il tramite attraverso cui la bellezza della persona amata agisce sul cuore e dà l'avvio alla passione (*Grant duel ai de ses biax chevox / c'onques rien tant amer ne vox*, 1465-66). Anche qui lo schema è stereotipo. Basta paragonare il brano citato dell'*Erec* con quello dell'*Yvain*: in entrambi i casi il tema dello sguardo si accompagna a quello della *laus* e *descriptio* della bellezza femminile (in ordine inverso nei due



romans). I vv. 1465-1510 contengono, come si è già visto, un *blason* vero e proprio, ma il *blason* si trasforma da una descrizione della bellezza fisica di Laudine in un discorso sulla bellezza assoluta, in una prospettiva platonizzante. E ciò rafforza il senso di *mise à distance* nella vicenda di un innamoramento giocato, in una prima fase, tutto nel cuore dell'amante, che attraverso la *visio* giunge alla contemplazione dell'idea stessa di bello, di un archetipo che la Natura invano cercherebbe di riprodurre (*tot son tans i porroit user / s'ele (= Nature) la voloit contrefere*, 1504-5).

I vv. 1511-92 potrebbero sembrare estranei a questa sezione che abbiamo considerato come una rappresentazione della fenomenologia dell'innamoramento. Essi sono un'affermazione del nesso amore-onore. Quella dell'onore è una preoccupazione che accompagna Yvain per tutto il *roman*. Egli parte all'avventura, ripercorrendo l'itinerario del cugino Calogrenant, per difendere l'onore della famiglia, macchiato dalla sconfitta di un suo membro (*il vangerà, s'il puet, la honte / son cosin, einz que il retort*, 748-9). Dopo aver vinto in duello e colpito a morte il primo marito di Laudine, lo insegue timoroso soltanto di non essere creduto quando racconterà a corte della sua vittoria. Dopo le nozze con Laudine riparte per l'avventura e abbandona la moglie per non essere accusato di viltà — *recreantise*, la peggiore accusa che possa essere mossa a un cavaliere —, e la sposa novella, innamorata, concede che la luna di miele sia interrotta per non contravvenire alle leggi dell'onore:

La dame en a a conseil trete  
qui de ce congié ne se guete,  
si li dist: «Ma tres chiere dame,  
vos qui estes mes cuers et m'ame,  
mes biens, ma joie, et ma santez,  
une chose m'acreatez  
por vostre enor et por la moie».  
La dame tantost li otroie,  
qu'el ne set qu'il vialt demander (2549-57).

Così, nel succedersi delle avventure, Yvain è spesso condizionato e spinto all'azione dai doveri imposti dal codice d'onore cavalleresco.

In particolare, nel passo che stiamo esaminando, *Amors e Honte* sono due forze parallele di egual potenza nell'influire sull'innamorato, che è comunque un cavaliere. In ambito aristocratico-feudale non si può scindere l'impulso all'amore da quello all'onore, anzi in tale contesto sociale il desiderio di non tradire le regole dell'onore fa parte della fenomenologia amorosa: senza il rispetto delle esigenze d'onore — e nel nostro caso delle esigenze della fama — amore stesso viene meno<sup>132</sup>.

In realtà, qui, le due forze agiscono sull'animo di Yvain contemporaneamente, ma separatamente, e più che il nesso fra amore ed onore — peraltro sempre presente — viene descritto l'intrecciarsi di due impulsi che appartengono entrambi alla natura del cavaliere:

... Amors et Honte le retienent  
qui de deus parz devant li vienent:  
il est honiz, se il s'en va  
que ce ne recresroit en ja  
qu'il eüst ensi exploitié;  
d'autre part, ra tel covoitie  
de la bele dame veoir  
au moins, se plus n'en puet avoir,  
que de la prison ne li chaut (1535-43).

Che vergogna, per Yvain, partire, giacché nessuno crederà nel suo exploit; d'altra parte, egli è trattenuto dal desiderio di vedere la bella dama. La prigione, pertanto, che abbiamo già detto essere il luogo della *visio* d'amore, è anche il luogo che mette al riparo dal disonore — in questo caso dalla maldicenza della corte. E su questo tema, non su quello dell'amore, si conclude la sezione, con la solenne affermazione di Yvain a Lunete di non voler abbandonare lo spazio di reclusione, per riconquistare libertà di rapporti interpersonali e sociali, se non quando il «manifesto accorger de le genti» offrirà quel pubblico senza

<sup>132</sup> Cfr. E. Köhler, *Sociologia ecc.*, cit., p. 8: «L'amante cortese spera di arrivare, attraverso l'amore e l'osservanza delle sue leggi, a un riconoscimento sociale, a *pretz e onor*»; cfr. anche G. Duby, *Au XII<sup>e</sup> siècle: les «jeunes» dans la société aristocratique*, «Annales», 19 (1964), pp. 835-846 (poi in Id., *Hommes et structures etc.*, cit., pp. 213-225).

il quale onore/fama non è possibile (vv. 1571-81), e quindi non sarebbe possibile, date le premesse, neppure amore<sup>133</sup>.

#### B - L'innamoramento di Laudine (vv. 1736-2039).

#### IV - vv. 1736-1880: fenomenologia dell'innamoramento.

La sezione B, quella che racconta l'innamoramento della donna, si articola nei due momenti della precedente sezione, invertendone la successione. Precede, infatti, la descrizione di un'evoluzione interiore, che conduce all'accettazione amorosa dell'altro, descrizione anche qui fatta sulla base di un'esperienza individuale, quella di Laudine.

Pochi versi (1729-35) servono di raccordo fra il punto III e il punto IV, riaffermando la condizione di isolamento e di separazione in cui Yvain si trova rispetto alla donna amata (*mes n'i ot chose qui li pleise, / qant la dame veoir ne puet*, 1732-33).

Ed elemento comune fra i due passi che ricostruiscono la sintomatologia del fatto amoroso è appunto la distanza della persona oggetto della considerazione d'amore. Nella precedente sezione Laudine appariva isolata nella sua solitudine e nella intangibilità spaziale; ora, nel brano che stiamo analizzando, è Yvain ad apparire staccato, e inattuabile dal rapporto reale, perché presente soltanto nel pensiero di Laudine.

Se in Yvain fattore dell'innamoramento era la *visio*, in Laudine sarà la *cogitatio*. Si direbbe quasi che nella fenomenologia d'amore della coppia di Chrétien siano ripartiti, e concretizzati in due vicende individuali, i termini chiave della riflessione teorica di Andrea Capellano, là dove questa formula la sua definizione d'amore:

Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata

<sup>133</sup> In E. Köhler, *Sociologia ecc.*, cit., pp. 101-138 (*Il servizio d'amore nel «partimen»*) si possono trovare alcune osservazioni interessanti sull'evoluzione che si opera nella poesia cortese tra un'epoca in cui onore e amore sono indissolubilmente legati e una, più tarda, in cui tale connessione non esiste più, o almeno viene avvertito lo stacco tra ideale e concreta situazione del tempo.

cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri.

... passio illa ex nulla oritur actione subtiliter veritate inspecta; sed ex sola cogitatione, quam concipit animus ex eo, quod vidit, passio illa procedit.

... Postquam vero ad hanc cogitationem plenariam devenerit, sua frena nescit continere amor, sed statim procedit ad actum...

... Est igitur illa passio innata ex visione et cogitatione<sup>134</sup>.

Nel trattato del Capellano il rapporto *visio-cogitatio* è qualcosa di ben diverso, in quanto non si dà *cogitatio* senza *visio*, e la prima è un soffermarsi sulle immagini offerte dalla seconda. Nell'*Yvain* la separazione delle due esperienze psicologiche attribuisce alla *cogitatio* il carattere intellettualistico di creazione e proiezione di fantasmi, frutto di desideri, aspirazioni, sogni. Componente, questa, propria dell'amor cortese che sviluppa ampiamente il tema del sentimento nutrito di immagini prodotte dal pensiero ed evocate dalla memoria<sup>135</sup>; componente che possiamo in parte riconoscere nel personaggio di Laudine, intenta a creare il rapporto amoroso nella sua mente.

Occorre anche dire che, a differenza di Laudine, Yvain non è conosciuto dall'altro membro della coppia attraverso la *visio*: forse perché nella tradizione della poesia d'amore non è l'uomo, ma la donna a fornire un esempio di bellezza ideale. Quello, però, che per la donna è la bellezza, recepita attraverso lo

<sup>134</sup> *De amore*, I, 1, ed. cit., pp. 4, 6 e 8.

<sup>135</sup> Già classico (cfr. Ovid., *Her.*, 16, 36-38: «Te prius optavi, quam mihi nota fores. / Ante tuos animo vidi, quam lumine, vultus: / prima fuit vultus nuntia fama tui»), il tema della mente e della memoria che evocano immagini, stimolo di sentimenti, trova una sua ampia e varia trattazione dai trovatori allo Stil Novo, con un progressivo approfondimento a livello di linguaggio filosofico. Peter Dronke (*Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Clarendon Press, Oxford 1968<sup>2</sup>, pp. 57-112 e 136-158) sviluppa considerazioni sull'argomento richiamando alcuni testi come *Ara·m so del tot conquis* di Raimbaut d'Aurenga o *Per gli occhi fère un spirito sottile* di Cavalcanti. Sulla realizzazione del tema nell'immaginario dell'*amor de lonh* cfr. almeno M. Lazar, *op. cit.*, pp. 86-102, e L. Spitzer, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, in Id., *Études de style*, Gallimard, Paris 1970, pp. 81-133 (già pubblicato in Id., *Romanische Literaturstudien*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1959).



sguardo, per il cavaliere è la fama, recepita attraverso la parola che la diffonde e la illustra: Laudine conosce Yvain per averne sentito parlare (vv. 1817-20) e, quando ancora non sa il nome del candidato che è stato proposto da Lunete, decide di interrogare per essere informata su *le non, et l'estre, et le linage* (1795).

Elemento comune, inoltre, fra le due situazioni è che l'innamoramento precede il concretizzarsi del rapporto, di quello effettivo il cui segno è la parola scambiata. Ci si può chiedere, tuttavia, in che misura nel caso di Laudine sia vero innamoramento. Yvain si innamora, ma non parla di matrimonio. Laudine, invece, pensa e parla subito di matrimonio, collegandolo alla difesa del patrimonio, e ciò stesso, come abbiamo visto (*supra*, § 4), limita fortemente la possibilità di considerare la vicenda innamoramento vero e proprio.

La crisi interiore di Laudine, a differenza di quella di Yvain, ha un aspetto cerebrale-intellettuale, evidenziato non solo dal fatto che la dama crea anzitutto il rapporto nella propria mente, ma anche dalla struttura letteraria che assume il passo, quella dell'*altercatio* simulata, la *grant tançon* (1737) dei versi 1761-86. Questo mutamento si spiega con l'impostazione più giuridica e istituzionale, data a una vicenda che da sentimentale diventa matrimoniale; impostazione preparata, come si è detto, dall'emergere di concreti problemi storici nel punto III e dalla loro risoluzione in una prospettiva feudale. L'aspetto giuridico, d'altronde, si manifesta già nella descrizione dell'innamoramento di Yvain. Qui, però, l'onore è connesso alle leggi del matrimonio che esigono parità di rango fra gli sposi (*Se il est tex qu'a moi ataigne / ... / je le ferai, ce vos otroi, / seignor de ma terre et de moi*, 1805 e 1807-08) e rispetto della consuetudine sociale (*Por la costume maintenir*, 1850).

Fatte queste precisazioni, dovremo riconoscere che pure nel brano in questione viene descritta la nascita di un sentimento e il lettore assiste a un gioco e a uno sviluppo di emozioni. Sono il tono e il linguaggio ad essere profondamente diversi da quelli della sezione con Yvain protagonista.

Chrétien parla di fiamma della passione (*tant que la flame s'i est mise*, 1781), ma questa *flame* non è accesa dal rapporto con la persona amata, da quel rapporto almeno che consiste

nella vista di questa persona, bensì ha un'origine del tutto cerebrale (*par li meïsmes s'alume*, 1779; *nus ne la soufle n'atise*, 1782). E pur facendo ricorso alla terminologia, tradizionale della passione, del fuoco e della fiamma, il testo sottolinea una perfetta rispondenza fra legge, senno e ragione e il desiderio della donna:

Ensi par li meïsmes prueve  
que droit san et reison i trueve  
qu'an lui haïr n'a ele droit,  
si an dit ce qu'ele voldroit (1775-78)<sup>136</sup>.

È vero che il tenore di questi versi è anche ironico, quasi a indicare la volontà di Laudine di provare a se stessa che ciò che essa brama risponde a giustizia — e ciò significherebbe la presenza in lei di passione, sì, ma di una passione legata alla privazione sessuale più che all'amore<sup>137</sup> —; è però innegabile che la fenomenologia d'amore inizia col tentativo di dimostrare *droit, san et reison* nella situazione. D'altra parte questo si accorda con la preoccupazione di Laudine per la *bienséance*, per cui il suo timore è che la gente possa mormorare e metterla alla berlina come colei che ha sposato l'uccisore del marito (vv. 1809-12).

La forza della passione è comunque espressa nel dialogo tra Laudine e Lunete in cui, accettato ormai Yvain come candidato alle nuove nozze, è questione dello spazio temporale che separa il momento dell'assenso formale dall'incontro che darà inizio effettivo al rapporto. Questo dialogo si gioca sulla scansione numerica — cinque giorni, un giorno, tre giorni (vv. 1822-46) — delle proposte e controproposte delle due donne circa la possibile attesa del cavaliere: è pur sempre uno stereo-

<sup>136</sup> Cfr. anche Y 2139-49: «Tant li prient que ele otroie / ce qu'ele feïst tote voie, / qu'Amors a feire li comande / ce don los et consoil demande; / mes a plus grant enor le prant / quant congié en a de sa gent. / Et les proieres rien n'i grievent, / einz li esmuevent et soulievent / le cuer a feire son talant: / li chevax qui pas ne va lant / s'esforce quant an l'esperone».

<sup>137</sup> Sulla rappresentazione dei contrasti e delle contraddizioni interiori di Laudine cfr. J. Frappier, *op. cit.*, pp. 149-155.

tipo della favolistica<sup>138</sup>, ma il desiderio di sopprimere lo spazio temporale esprime la forza della passione che distrugge gli ostacoli all'incontro e annulla il distacco e la separazione. Anche se, una volta di più, il dato così poco passionale dell'istituzione riemerge tanto da fornire la conclusione del punto IV, che termina con gli appelli di Lunete alla consuetudine feudale (vv. 1847-1870) e la decisione di Laudine di convocare i suoi vassalli (v. 1879), decisione con cui si suggella l'accettazione del nuovo rapporto di coppia.

V - vv. 1912-2039: discorso definitorio su amore.

L'ultimo brano della nostra ripartizione è preceduto da un passo di raccordo (vv. 1881-1911), che segna lo stacco temporale di cui era questione nel punto IV (vv. 1822-46). Là era il desiderio di sopprimere la distanza spaziale e temporale; qui uno stacco temporale, creato ingannevolmente (*Cele fet sanblant qu'anvoit querre*, 1881), simula la distanza, l'allontanamento che accresce la passione. In questo spazio illusorio Yvain si prepara alla comparsa dinanzi alla dama, assumendo quelle caratteristiche degne di una *visio* fonte di compiacimento. E ciò avviene attraverso un processo di abbellimento minuziosamente descritto:

si le fet chascun jor baignier,  
son chief laver et apleignier;  
et avoec ce li aparaille  
robe d'escarlare vermoille,  
de veir forree a tot la croie.  
N'est riens qu'ele ne li acroie  
qui coveigne a lui acesmer:  
fermail d'or a son col fermer,  
ovré a pierres precieuses

<sup>138</sup> Nella tradizione occidentale l'archetipo della scansione numerica, che sottolinea una tensione narrativa, potrebbe essere la preghiera di Abramo per salvare Sodoma (*Genes.*, 18, 20-33). Cfr. anche G. Beaujouan, *Le symbolisme des nombres à l'époque romane*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», IV (1961), pp. 159-169, e V.C. Hopper, *Medieval Number Symbolism*, Columbia University Press, New York 1969.

qu'il font leanz molt gracieuses,  
et ceinturete, et aumosniere  
qui fu d'une riche sainiere;  
bien l'a de tot apareillié (1883-95).

Nella dimensione di finzione e simulazione, in cui al momento si situa il personaggio, anche la bellezza — nel nostro caso quella maschile — appare opera di artificio. Ed è qui la fondamentale differenza fra la dama e il cavaliere nella fruizione della *visio*. La bellezza della donna è bellezza innata (*Don fust si grant biauté venue? / Ja la fist Dex, de sa main nue*, 1501-02), la bellezza dell'uomo è eleganza acquisita che richiede tempo e ripetizione di atti (*si le fet chascun jor baignier*, 1883).

La finzione di Lunete è funzionale all'accrescimento della passione, ma l'illusione può essere facilmente dissolta da chi l'ha creata. Una battuta di Lunete è sufficiente per riporre i personaggi nella distanza reale (*Comant, fet ele (= Laudine), quant venra / mes sire Yveins? - Ceanz est ja*, 1899-1900), e così può compiersi la vicenda dell'innamoramento con un incontro-rapporto che è, questa volta, reciproco.

Tuttavia, se è vero che l'*Yvain* può essere letto come un *Bildungsroman*<sup>139</sup> in cui il cavaliere compie imprese susseguentisi secondo una gradualità continua, attraverso la quale viene raggiunto il perfezionamento del personaggio che realizza — e comprende — fino in fondo il suo ruolo morale e sociale, questa gradualità verso la perfezione e la comprensione la ritroviamo anche nella vicenda dell'innamoramento, inteso come processo di autoeducazione e autoperfezionamento. Pertanto la

<sup>139</sup> Cfr. K.H. Halbach, *Französisentum und Deutschtum in der höfischen Dichtung des Stauferzeitalters. Hartmann von Aue und Chrestien de Troyes, Iwein-Yvain*, Junker und Dünnhaupt, Berlin 1939, per cui l'*Yvain* è «la storia di una prova cavalleresca, puramente umana e morale» (p. 45). Cfr. anche E. Köhler, *L'avventura cavalleresca ecc.*, cit., passim, e R.R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, Champion, Paris 1968, che, occupandosi essenzialmente di *Erec et Enide*, così definisce il *roman courtois* tipo: «Le roman courtois en octosyllabes devait, dès ses débuts, présenter le chevalier à la recherche de lui-même, à la fois comme individu et comme membre d'un organisme fondé, non plus sur le pouvoir suprême, mais sur une idée universelle destinée à s'accomplir dans la vie de chacun» (p. 83).



realizzazione del rapporto si accompagna alla dimostrazione che l'eroe ha appreso appieno in che consistono la realtà d'amore e gli obblighi conseguenti. Ciò appare dalla forma che assume l'incontro-rapporto in quest'ultimo brano, quella dell'ammaestramento (vv. 1912-1937) e quella dell'esame (vv. 1997-2034, o meglio, per ciò che concerne il fenomeno amoroso, vv. 2007-2034), basati entrambi su di una serie di definizioni che vogliono avere un valore universale. D'altronde, la forma stessa dialogica dell'esame — ma di un dialogo costruito come un questionario canonico di scuola — riporta al genere del romanzo d'educazione.

Abbiamo già sottolineato in alcuni momenti del punto IV un'impostazione giuridica ed istituzionale: nel punto V il carattere giuridico è dominante, al punto che l'intero passo inizia e conclude come un incontro giudiziale. In apertura Lunete assicura formalmente Yvain che Laudine offre delle garanzie, in funzione di una regolare trattativa tra contendenti apparentemente ostili, e ciò viene espresso con una formula che riporta al linguaggio giuridico:

mes tel seürté m'a donee  
que devant li vos puis conduire  
sanz vos de rien grever ne nuire (1918-20).

Alla fine un'altra formulazione riporta alla nozione di trattativa conclusa, e conclusa con l'assunzione di un impegno — che non è impegno d'amore, quanto piuttosto accettazione di una *corvée* feudale — e con la proclamazione dell'avvenuta pacificazione:

«— Et oseriez vos enprandre  
por moi ma fontaine a desfandre?  
— Oil voir, dame, vers toz homes.  
— Sachiez donc, bien acordé somes».  
Ensi sont acordé briemant (2035-39).

Tra questi due estremi si situano l'ammaestramento e l'esame di cui si è detto. L'ammaestramento, ad opera di Lunete, è un discorso sul servizio d'amore che si articola su alcuni motivi chiave (cfr. *supra*, § 2) ad indicare come l'amante debba essere in potere totale della dama. L'ammaestramento è

accolto da Yvain, che nel comportamento compie gli atti del *servitium* feudale.

L'esame è strutturato in due parti. La prima consiste in alcune domande concernenti un problema giuridico: Yvain si discolpa di avere ucciso Esclados, primo marito di Laudine, sulla base di un'argomentazione che segue il diritto feudale (Laudine: *or le me dites, / ... / se vos de rien me mesfeïstes, / quant vos mon seignor m'oceïstes?*, 1997 e 1999-2000; Yvain: *quant vostre sires m'asailli, / quel tort oi je de moi desfandre?*, 2002-03) e la donna riconosce, sempre nel quadro di tale diritto, le buone ragioni di Yvain (*Nenil, qui bien esgarde droit*, 2007).

La seconda parte dell'esame riguarda l'innamoramento, di cui viene analizzato il meccanismo, secondo una fenomenologia considerata universalmente ricorrente. L'illustrazione tecnica del processo d'amore è fatta mediante un esame-questionario, perché l'amante deve non solo superare la prova del *servitium*, ma dimostrare di conoscere, quasi sotto forma di prontuario, la legge e la sintomatologia d'amore<sup>140</sup>.

Abbiamo già indicato come l'esame si concluda con l'assunzione dei doveri vassallatici, il che riporta al tema del *servitium*. Ma se l'esame di Yvain inizia con una questione di diritto e termina con la dichiarazione, di tipo giudiziale, che la pace è fatta (*Sachiez donc, bien acordé somes*, 2038), esso si svolge come un questionario sull'amore. Tale questionario è pur sempre un discorso definitorio su amore (Laudine: *Et ce molt volentiers savroie / don cele force puet venir / qui vos comande a consentir / a mon voloir, sanz contredit*, 2010-13; Yvain: *la force vient / de mon cuer, qui a vos se tient*, 2017-18) a partire però dall'esperienza individuale. La personalizzazione di un discorso universalmente valido nel definire le varie tappe della fenomenologia dell'innamoramento — e non soltanto *descrivere*, come nel punto II e IV, una situazione individuale specifica — era suggerita nella prima sezione da alcuni accenni; mentre qui, attra-

<sup>140</sup> Già Faral (*Recherches etc.*, cit., pp. 414-415) notava come, a partire dall'*Eneas*, fosse usuale nei *romans courtois* far discutere gli innamorati in tono didattico sulla casistica amorosa. Cfr. anche sulle *demandes d'amour* A. Klein, *Die altfranzösischen Minnefragen*, A. Ebel, Marburg a.L. 1911, ed E. Ilvonen, art. cit.

verso una successione di pronomi e aggettivi, il discorso è continuamente riportato alla vicenda di Yvain e Laudine: *mon cuer*, 2018; *mes cuers*, 2019; *mi oel*, 2021; *biautez que an vos vi*, 2022; *amer me fet*, 2024; *Amer? Et cui? Vos... Moi?*, 2025-26; *de vos ne se muet mes cuers*, 2028-29; *toz a vos m'otroi*, 2031; *plus vos aim que moi*, 2032; ecc. L'esemplarità, pertanto, della storia risulta proprio da questo incarnarsi in una precettistica che può essere ripercorsa in tutta la casuistica tradizionale e affermata con la solennità di un discorso dottrinale enunciato dogmaticamente<sup>141</sup>.

<sup>141</sup> Per la rilettura del testo e per i suggerimenti ringrazio gli amici Alessandro Vitale-Brovarone e Giorgio Ficara dell'Università di Torino, e Maria Teresa Silvestrini Guidi.

## APPENDICE

- Mes de son çucre et de ses bresches  
li radolcist novele amors  
qui par sa terre a fet un cors;  
s'a tote sa proie acoillie;  
son cuer a o soi s'anemie,  
s'aimme la rien qui plus le het.  
Bien a vangiee, et si nel set,  
la dame la mort son seignor;  
vengeance en a faite greignor,  
que ele panre n'an seüst,  
s'Amors vangiee ne l'eüst,  
qui si dolceman le requiert  
que par les ialz el cuer le fiert;  
et cist cos a plus grant duree  
que cos de lance ne d'espee:  
cos d'espee garist et sainne  
molt tost, des que mires i painne;  
et la plaie d'Amors anpire  
quant ele est plus pres de son mire.  
Cele plaie a mes sire Yvains,  
dom il ne sera ja mes sains,  
qu'Amors s'est tote a lui randue.  
Les leus ou ele ert espandue  
vet reverchant, et si s'an oste;  
ne vialt avoir ostel ne oste  
se cestui non, et que preuz fet  
quant de malvés leu se retret  
por ce qu'a lui tote se doint.  
Ne cuit qu'aillors ait de lui point;  
si cerche toz ces vix ostex;  
s'est granz diax quant Amors est tex  
et quant ele si mal se prueve  
qu'el plus despit leu qu'ele trueve  
se herberge ele autresi tost  
com an tot le meillor de l'ost.  
Mes or est ele bien venue,  
ci iert ele bien maintenue  
et ci li fet boen sejourner.  
Ensi se devoit atorner  
Amors qui est molt haute chose,  
car mervoille est comant ele ose  
de honte an malvés leu descendre.  
Celui sanble qui an la cendre
- 1360  
1364  
1368  
1372  
1376  
1380  
1384  
1388  
1392  
1396  
1400



et an la poudre espant son basme  
 et het enor, et ainme blasme, 1404  
 et destranpre suie de miel,  
 et mesle çucre avoeques fiel.  
 Mes or n'a ele pas fet ceu, 1408  
 logiee s'est an franc aleu,  
 dom nus ne li puet feire tort.  
 Quant en ot anfoi le mort,  
 s'an partirent totes les genz;  
 clers, ne chevaliers, ne sergenz, 1412  
 ne dame n'i remest, que cele  
 qui sa dolor mie ne cele.  
 Mes iqui remest tote sole,  
 et sovant se prant a la gole, 1416  
 et tort ses poinz, et bat ses paumes,  
 et list en un sautier, ses saumes,  
 anluminé a letres d'or. 1420  
 Et mes sire Yvains est ancor  
 a la fenestre ou il l'esgarde;  
 et quant il plus s'an done garde,  
 plus l'ainme, et plus li abelist. 1424  
 Ce qu'ele plore et qu'ele list  
 volsist qu'ele lessié etüst  
 et qu'a lui parler li pleüst.  
 An ce voloir l'a Amors mis  
 qui a la fenestre l'a pris; 1428  
 mes de son voloir se despoire,  
 car il ne puet cuidier ne croire  
 que ses voloires puisse avenir,  
 et dit: «Por fos me puis tenir, 1432  
 quant je vuel ce que ja n'avrai,  
 son seignor a mort li navrai  
 et je cuit a li pes avoir! 1436  
 Par foi, je ne cuit pas savoir,  
 qu'ele me het plus or en droit  
 que nule rien, et si a droit.  
 D'or en droit ai ge dit que sages, 1440  
 que fame a plus de cent corages.  
 Celui corage qu'ele a ore,  
 espoir, changera ele ancore;  
 ainz le changera sanz espoir;  
 molt sui fos quant je m'an despoir, 1444  
 et Dex li doint ancor changier,  
 qu'estre m'estuet an son dongier  
 toz jorz mes, des qu'Amors le vialt  
 Qui Amor en gré ne requialt 1448

des que ele an tor li l'atret  
 felenie et traïson fet; 1452  
 et je di, qui se vialt si l'oie,  
 que cil n'a droit en nule joie.  
 Mes por ce ne perdrai je mie, 1456  
 toz jorz amerai m'anemie,  
 que je ne la doi pas haïr  
 se je ne voel Amor traïr.  
 Ce qu'Amors vialt doi je amer.  
 Et doit me ele ami clamer?  
 Oil, voir, por ce que je l'aim.  
 Et je m'anemie la claim 1460  
 qu'ele me het, si n'a pas tort,  
 que ce qu'ele amoit li ai mort.  
 Donques sui ge ses anemis?  
 Nel sui, certes, mes ses amis. 1464  
 Grant duel ai de ses biax chevox  
 c'onques rien tant amer ne vox,  
 que fin or passent, tant reluisent.  
 D'ire m'espranent et aguisent, 1468  
 quant je les voi ronpre et tranchier;  
 n'onques ne pueent estanchier  
 les lermes, qui des ialz li chieent:  
 totes ces choses me dessieent. 1472  
 A tot ce qu'il son plain de lermes  
 si qu'il n'en est ne fins ne termes,  
 ne furent onques si bel oel.  
 De ce qu'ele plore me duel, 1476  
 ne de rien n'ai si grant destrece  
 come de son vis qu'ele blece,  
 qu'il ne l'eüst pas desservi:  
 onques si bien taillié ne vi, 1480  
 ne si fres, ne si coloré;  
 mes ce me par a acoré  
 que ele est a li enemie.  
 Et voir, ele ne se faint mie  
 qu'au pis qu'ele puet ne se face,  
 et nus cristauz ne nule glace  
 n'est si clere ne si polie. 1484  
 Dex! Por coi fet si grant folie  
 et por coi ne se blece mains?  
 Por coi detort ses beles mains,  
 et fiert son piz et esgratine?  
 Don ne fust ce mervoille fine 1492  
 a esgarder, s'ele fust liee,  
 quant ele est or si bele iriee?

- Oïl voir, bien le puis jurer,  
onques mes si desmesurer  
ne se pot an biauté Nature,  
que trespassee i a mesure,  
ou ele, espoir, n'i ovra onques.  
Comant poïst ce estre donques?  
Don fust si grant biauté venue?  
Ja la fist Dex, de sa main nue,  
por Nature feire muser.  
Tot son tans i porroit user  
s'ele la voloit contrefere,  
que ja n'en porroit a chief trere  
nes Deus, s'il s'an voloit pener,  
ce cuit, ne porroit asener  
que ja mes nule tel feïst,  
por poinne que il i meïst.  
Ensi mes sire Yvains devise,  
celi qui de duel se debrise,  
n'ainz mes ne cuit qu'il avenist  
que nus hom qui prison tenist,  
tel com mes sire Yvains la tient,  
que de la teste perdre crient,  
amast an si fole meniere,  
dom il ne fera ja proiere  
ne autres por lui, puet cel estre.  
Tant demora a la fenestre  
qu'il an vit la dame raler,  
et que l'en ot fet avaler  
anbedeus les portes colanz.  
De ce fust uns autres dolanz  
que mialz amast sa delivrance  
qu'il ne feïst la demorance;  
et il met tot autant a oeuvre  
se l'en les clot, con s'an les oeuvre.  
Il ne s'an alast mie certes,  
se eles li fussent overtes,  
ne se la dame li donast  
congié, et si li pardonast  
la mort son seignor boenemant,  
si s'en alast seüremant,  
qu'Amors et Honte le retient  
qui de deus parz devant li vienent:  
il est honiz, se il s'en va  
que ce ne recresroit en ja  
qu'il eüst ensi exploitié;  
d'autre part, ra tel covoiitié

- de la bele dame veoir  
au moins, se plus n'en puet avoir,  
que de la prison ne li chaut:  
mialz vialt morir que il s'en aut.  
Mes la dameisele repeire,  
qui li vialt conpaignie feire,  
et solacier, et deporter,  
et porchacier, et apporter  
quan que il voldra a devise.  
De l'Amor qui en lui s'est mise  
le trova trespasé et vain;  
si li a dit: «Mes sire Yvain,  
quel siegle avez vos puis eü?  
— Tel, fet il, qui molt m'a pleü.  
— Pleü? Por Deu, dites vos voir?  
Comant puet donc boen siegle avoir  
qui voit qu'an le quiert por ocirre?  
Cil ainme sa mort et desirre!  
— Certes, fet il, ma dolce amie,  
morir n'i voldroie je mie,  
et si me plot molt tote voie  
ce que je vi, se Dex me voie,  
et plot et pleira toz jorz mes.  
— Or le leissons a tant an pes»,  
fet cele qui bien set attendre  
ou ceste parole vialt tendre;  
«ne sui si nice ne si fole  
que bien n'entande une parole;  
mes or an venez après moi,  
que je panrai prochein conroi  
de vos gitier fors de prison.  
Bien vos metrai a garison,  
s'il vos plest, enuit ou demain;  
or an venez, je vos an main.»  
Et il respont: «Soiez certainne,  
je n'an istrai fors, de semaine,  
en larrecin ne an enblee.  
Quant la genz iert tote asanblee  
par mi ces rues, la defors,  
plus a enor m'en istrai lors,  
que je ne feroie nuitantre.»  
A cest mot, après li s'en antre  
dedanz la petite chanbrete.  
La dameisele qui fu brete,  
fu de lui servir an espans,  
si li fist creance et despans



- de tot quan que il li covint.  
Et quant leus fu, si li sovint 1588  
de ce que il li avoit dit,  
que molt li plot ce que il vit,  
que par la sale le queroient 1592  
les genz qui de mort le haoient.  
La dameisele estoit si bien  
de sa dame, que nule rien  
a dire ne li redotast,  
a que que la chose montast, 1596  
qu'ele estoit sa mestre et sa garde.  
Et por coi fust ele coarde  
de sa dame reconforter  
et de son bien amonester? 1600  
La premiere foiz a consoil  
li dist: «Dame, molt me mervoil  
que folemant vos voi ovrer. 1604  
Dame, cuidiez vos recovrer  
vostre seignor por vostre duel?  
— Nenil, fet ele, mes mon vuel  
seroie je morte d'enui.  
— Por coi? — Por aler après lui. 1608  
— Après lui? Dex vos an desfande  
qui ausi boen seignor vos rande  
si com il an est posteïs. 1612  
— Einz tel mançonge ne deïs,  
qu'il ne me porroit si boen randre.  
— Meillor, se vos le volez prandre,  
vos randra il, sel proverai. 1616  
— Fui! Teis! Ja tel ne troverai.  
— Si feroiz, dame, s'il vos siet.  
Mes or dites, si ne vos griet,  
vostre terre, qui desfandra 1620  
quant li rois Artus i vendra  
qui doit venir l'autre semaine  
au perron et a la fontaine?  
N'en avez vos eü message  
de la dameisele sauvage 1624  
qui letres vos en anvea?  
Ahi! con bien les anplea!  
Vos deüssiez or consoil prendre  
de vostre fontaine desfandre, 1628  
et vos ne finez de plorer!  
N'i eüssiez que demorer,  
s'il vos pleüst, ma dame chiere;  
que certes une chanberiere 1632

- ne valent tuit, bien le savez,  
li chevalier que vos avez:  
ja par celui qui mialz se prise  
n'en iert escuz ne lance prise. 1636  
De gent malveise avez vos mout,  
mes ja n'i avra si estout  
qui sor cheval monter en ost,  
et li rois vient a si grant ost 1640  
qu'il seisira tot, sanz desfansse.»  
La dame set molt bien et pansse  
que cele la consoille an foi;  
mes une folie a en soi 1644  
que les autres fames i ont:  
trestotes, a bien pres, le font,  
que de lor folie s'ancusent  
et ce qu'eles voelent refusent. 1648  
«Fui! fet ele, lesse m'an pes.  
Se je t'an oi parler ja mes,  
ja mar feras, mes que t'an fuies:  
tant paroles que trop m'enuies. 1652  
— A beneür, fet ele, dame,  
bien i pert que vos estes fame,  
qui se corroce quant ele ot  
nelui qui bien feire li lot.» 1656  
Lors s'an parti, si la leissa;  
et la dame se rapanssa  
qu'ele avoit si grant tort eü;  
molt volsist bien avoir seü 1660  
comant ele poïst prover  
qu'an porroit chevalier trover  
meillor c'onques ne fu ses sire:  
se li orroit volentiers dire, 1664  
mes ele li a desfandu.  
An ce penser a atendu  
jusque tant que ele revint;  
mes onques desfansse n'en tint,  
einz li redit tot maintenant: 1668  
«Ha! dame, est ce ore avenant,  
qui si de duel vos ociez?  
Por Deu, car vos en chastiez,  
si le laissez seviaus de honte: 1672  
a si haute dame ne monte  
que duel si longuemant mainteigne. 1676  
De vostre enor vos resoveigne  
et de vostre grant gentillesce.  
Cuidiez vos que tote proesce

- soit morte avoec vostre seignor?  
 Que autresi boen ou meillor 1680  
 an sont remés par mi le monde.  
 — Se tu ne manz, Dex me confonde!  
 Et ne por quant un seul m'an nome  
 qui ait tesmoing de si preudome 1684  
 con mes sire ot tot son ahé.  
 — Et vos m'an savrïez mal gre,  
 si vos recorrocerïez  
 et m'en remenacerïez. 1688  
 — Nel ferai, je t'en asseür.  
 — Or soit a vostre boen eür,  
 qui vos en est a avenir,  
 se il vos venoit a pleisir. 1692  
 Et ce doit Dex que il vos pleise!  
 Ne voi rien por coi je m'an teise,  
 que nus ne nos ot ne escoute.  
 Vos me tanroiz ja por estoute, 1696  
 mes bien puis dire, ce me sanble,  
 quant dui chevalier sont ansanble  
 venu a armes en bataille,  
 li quex cuidiez vos qui mialz vaille, 1700  
 quant li uns a l'autre conquis?  
 An droit de moi doing je le pris  
 au veinqueur. Et vos, que faites?  
 — Il m'est avis que tu m'agueites, 1704  
 si me viax a parole prandre.  
 — Par foi, vos poez bien entendre  
 que je m'an vois par mi le voir,  
 et si vos pruef par estovoir 1708  
 que mialz valut cil qui conquist  
 vostre seignor, que il ne fist:  
 il le conquist et sel chaça  
 par hardemant anjusque ça,  
 et si l'enclost an sa meison. 1712  
 — Or ai ge oï desreison,  
 la plus grant c'onques mes fust dite.  
 Fui! plainne de mal esperite, 1716  
 ne mes devant moi ne reveingnes,  
 por coi de lui parole teignes.  
 — Certes, dame, bien le savoie  
 que ja de vos gré n'en avroie, 1720  
 et jel vos dis molt bien avant.  
 Mes vos m'eüstes an covant  
 que ja ire n'en avrïez  
 ne mal gré ne m'an savrïez. 1724

- Mal m'avez mon covant tenu,  
 si m'est or ensi avenu  
 et dit m'avez vostre pleisir;  
 si ai perdu un boen teisir.» 1728  
 A tant vers sa chanbre retourne,  
 la ou mes sire Yvains sejourne  
 cui ele garde a molt grant eise;  
 mes n'i ot chose qui li pleise, 1732  
 qant la dame veoir ne puet,  
 et del plet que cele li muet  
 ne se garde, ne n'an set mot.  
 Mes la dame tote nuit ot 1736  
 a li meïsmes grant tançon,  
 qu'ele estoit en grant cusançon  
 de sa fonteinne garantir.  
 Si se comance a repantir 1740  
 de celi qu'ele avoit blasmee,  
 et leidie, et mesaamee,  
 qu'ele est tote seüre et certe  
 que por loier, ne por desserte, 1744  
 ne por amor qu'a celui ait,  
 ne l'en mist ele onques en plait.  
 Et plus ainme ele li que lui,  
 ne sa honte ne son enui  
 ne li loeroit ele mie,  
 que trop est sa leax amie.  
 Ez vos ja la dame changiee: 1752  
 de celi qu'ele ot leidangiee  
 ne cuide ja mes a nul fuer  
 que amer la doie an son cuer,  
 et celui qu'ele ot refusé 1756  
 ra molt læaumant escusé  
 par reison et par droit de plet  
 qu'il ne li avoit rien mesfet,  
 si se desresne tot ensi  
 con s'il fust venuz devant li; 1760  
 lors sel comance a pleidoier:  
 «Viax tu donc, fet ele, noier  
 que par toi ne soit morz mes sire?  
 — Ce, fet il, ne puis je desdire, 1764  
 einz l'otroi bien. — Di donc por coi  
 feïs le tu? Por mal de moi,  
 por haïne, ne por despit?  
 — Ja n'aie je de mort respit 1768  
 s'onques por mal de vos le fis.  
 — Donc n'as tu rien vers moi mespris



- ne vers lui n'eüs tu nul tort,  
car s'il poïst, il t'eüst mort;  
por ce, mien esciant, cuit gié  
que j'ai bien et a droit jugié.»  
Ensi par li meïsmes prueve  
que droit san et reison i trueve 1772  
qu'an lui haïr n'a ele droit,  
si an dit ce qu'ele voldroit,  
et par li meïsmes s'alume 1776  
ensi come li feus qui fume  
tant que la flame s'i est mise,  
que nus ne la souffle n'atise. 1780  
Et s'or venoit la dameïsele,  
ja desresneroit la querele 1784  
dom ele l'a tant pleidoïee,  
s'an a esté bien leidoïee.  
Et cele revint par matin,  
si recomança son latin 1788  
la ou ele l'avoit leïssié,  
et cele tint le chief bessié,  
qui a mesfete se santoit  
de ce que leïdie l'avoit; 1792  
mes or li voldra comander  
et del chevalier demander  
le non, et l'estre, et le linage;  
si s'umelie come sage, 1796  
et dit: «Merci criër vos vuel  
del grant oltrage et de l'orguel  
que je vos ai dit come fole,  
si remanrai a vostre scole. 1800  
Mes dites moi, se vos savez,  
del chevalier don vos m'avez  
tenue a plet si longuemant  
quix hom est il, et de quel gent. 1804  
Se il est tex qu'a moi ataigne,  
mes que de par lui ne remaigne,  
je le ferai, ce vos otroi,  
seignor de ma terre et de moi. 1808  
Mes il le covanra si fere,  
qu'an ne puisse de moi retrere  
ne dire: «C'est cele qui prist  
celui qui son seignor ocist. 1812  
— E non Deu, dame, ensi iert il.  
Seignor avroiz le plus gentil,  
et le plus gent, et le plus bel  
qui onques fust del ling Abel. 1816

- Comant a non? — Mes sire Yvains.  
— Par foi, cist n'est mie vilains,  
einz est molt frans, je le sai bien,  
et s'est filz au roi Urien. 1820  
— Par foi, dame, vos dites voir.  
— Et quant le porrons nos avoir?  
— Jusqu'a quint jor. — Trop tarderoit,  
que, mon vuel, ja venuz seroit. 1824  
Veigne enuit ou demain, seviax.  
— Dame, ne cuit pas c'uns oisiax  
poïst tant en un jor voler.  
Mes je i ferai ja aler 1828  
un mien garçon qui molt tost cort,  
qui ira bien jusqu'a la cort  
le roi Artus, au mien espoir,  
au moins jusqu'a demain au soir, 1832  
que jusque la n'iert il trovez.  
— Cist termes est trop lons assez:  
li jor sont lonc. Mes dites li  
que demain au soir resoit ci 1836  
et voist plus tost que il ne siaut,  
car bien s'esforcera, s'il vialt:  
de deus jornees fera une;  
et anquenuit luira la lune, 1840  
si reface de la nuit jor,  
et je li donrai au retor  
quan qu'il voldra que je li doingne. 1844  
— Sor moi leïssiez ceste besoinge,  
que vos l'avroiz, a tot le mains,  
jusu'a tierz jor antre voz mains.  
Et au demain remanderoiz 1848  
vos genz et si demanderoiz  
consoil del roi qui doit venir.  
Por la costume maintenir  
de vostre fontaine desfandre  
vos covendroit boen consoil prandre; 1852  
et il n'i avra ja si haut  
qui s'ost vanter que il i aut.  
Lors porroiz dire tot a droit  
que marïer vos covendroit. 1856  
Uns chevaliers molt alosez  
vos requiert, mes vos ne l'osez  
panre, s'il nel vos loent tuit  
et s'il ne pranent an conduit: 1860  
tant les quenuis je a malvés  
que, por autrui chargier le fes

- dom il seroient tuit chargié,  
vos an vanront trestuit au pié, 1864  
et si vos an mercieront  
que fors de grant peor seront.  
Car qui peor a de son onbre,  
s'il puet, volentiers se descombre 1868  
d'ancontre de lance ou de dart,  
que c'est malvés jex a coart.»  
Et la dame respont: «Par foi,  
ensi le vuel, ensi l'otroi, 1872  
et je l'avoie ja pansé  
si con vos l'avez devisé,  
et tot ensi le ferons nos.  
Mes ci por coi demorez vos? 1876  
Alez! Ja plus ne delaiez!  
Si faites tant que vos l'aiez,  
et je remanderai mes genz.»  
Ici fine li parlemanz. 1880  
Cele fet sanblant qu'anvoit querre  
mon seignor Yvain en sa terre,  
si le fet chascun jor baignier,  
son chief laver et apleignier; 1884  
et avoec ce li aparaille  
robe d'escarlate vermoille,  
de veir forree a tot la croie.  
N'est riens qu'ele ne li acroie 1888  
qui coveigne a lui acesmer:  
fermail d'or a son col fermer,  
ovré a pierres precieuses  
qu'il font leanz molt gracieuses, 1892  
et ceinturete, et aumosniere  
qui fu d'une riche sainiere;  
bien l'a de tot apareillié.  
Et a sa dame a conseillié 1896  
que revenuz est ses messages:  
si a exploitié come sages.  
«Comant, fet ele, quant venra 1900  
mes sire Yveins? — Ceanz est ja.  
— Ceanz est il? Venez donc tost,  
celeemant et an repost  
demantres qu'avoec moi n'est nus.  
Gardez que n'en i veigne nus, 1904  
que g'i harroie molt le cart.»  
La dameisele a tant s'an part;  
s'est venue a son oste arriere,  
mes ne mostra mie a sa chiere 1908

- la joie que ses cuers avoit,  
einz dit que sa dame savoit  
qu'ele l'avoit leanz gardé, 1912  
et dit: «Mes sire Yvain, par Dé,  
n'a mes mestier neant celee  
tant est de vos la chose alee  
que ma dame ceanz vos set,  
qui molt me blasme et molt me het, 1916  
et molt m'en a acoisonee;  
mes tel seürté m'a donee  
que devant li vos puis conduire  
sanz vos de rien grever ne nuire. 1920  
Ne vos grevera rien, ce croi,  
fors tant, don mantir ne vos doi  
que je feroie traïson,  
qu'avoir vos vialt en sa prison, 1924  
et si i vialt avoir le cors  
que nes li cuers n'an soit defors.  
— Certes, fet il, ce voel je bien,  
que ce ne me grevera rien, 1928  
qu'an sa prison voel je molt estre.  
— Si seroiz vos, par la main destre  
don je vos teing! Or an venez,  
mes a mon los vos contenez 1932  
si simplement devant sa face  
que male prison ne vos face.  
Ne por ce ne vos esmaiez:  
ne cuit mie que vos aiez 1936  
prison qui trop vos soit grevainne.»  
La dameisele ensi l'en mainne;  
si l'esmaie, et sel raseüre,  
et parole par couverture 1940  
de la prison ou il iert mis,  
que sanz prison n'est nus amis,  
pro ç'a droit se prison le claimme  
que sanz prison n'est nus qui ainme. 1944  
La dameisele par la main  
en mainne mon seignor Yvain  
la ou il iert molt chier tenuz;  
si crient il estre mal venuz,  
et s'il le crient, n'est pas mervuille. 1948  
Sor une grant coute vermoille  
troverent la dame seant.  
Molt grant peor, ce vos creant,  
ot mes sire Yvains a l'entree  
de la chanbre, ou il ont trovee 1952



- la dame qui ne li dist mot;  
 et por ce grant peor en ot, 1956  
 si fu de peor esbaiz  
 qu'il cuida bien estre traiz,  
 et s'estut loing cele part la,  
 tant que la pucele parla 1960  
 et dit: «V<sup>c</sup>. dahez ait s'ame  
 qui mainne an chanbre a bele dame  
 chevalier, qui ne s'an aproche,  
 et qui n'a ne langue, ne boche, 1964  
 ne san, dom acointier se sache!»  
 Maintenant par le braz le sache,  
 si li dit: «En ça vos traiez,  
 chevaliers, ne peor n'aiez 1968  
 de ma dame qu'el ne vos morde;  
 mes querez la pes et l'acorde,  
 et g'en proierai avoec vos  
 que la mort Esclados le Ros, 1972  
 qui fu ses sires, vos pardoint.»  
 Mes sire Yvains maintenant joint  
 ses mains, si s'est a genolz mis  
 et dit, come verais amis: 1976  
 «Dame, voir, ja ne vos querrai  
 merci, einz vos mercierai  
 de quan que vos me voldroiz feire,  
 que riens ne me porroit despleire. 1980  
 — Non, sire? Et se je vos oci?  
 — Dame, la vostre grant merci,  
 que ja ne m'an orroiz dire el.  
 — Einz mes, fet ele, n'oï tel, 1984  
 que si vos metez a devise  
 del tot an tot en ma franchise  
 sanz ce que nes vos en esforz.  
 — Dame, nule force si forz 1988  
 n'est come cele, sanz mantir,  
 qui me comande a consantir  
 vostre voloir del tot an tot.  
 Rien nule a feire ne redot 1992  
 que moi vos pleise a comander,  
 et, se je pooie amander  
 la mort don j'ai vers vos mesfet,  
 je l'amanderoie sanz plet. 1996  
 — Comant? fet ele: or le me dites,  
 si soiez de l'amande quites,  
 se vos de rien me mesfeïstes,  
 quant vos mon seignor m'oceïstes? 2000

- Dame, fet il, vostre merci;  
 quant vostre sires m'asailli,  
 quel tort oi je de moi desfandre?  
 Qui autrui vialt ocirre ou prandre, 2004  
 se cil l'ocit qui se desfant,  
 dites se de rien i mesprant.  
 — Nenil, qui bien esgarde droit;  
 et, je cuit, rien ne me vaudroit 2008  
 qant fet ocirre vos avroie.  
 Et ce molt volentiers savroie  
 don cele force puet venir  
 qui vos comande a consentir 2012  
 a mon voloir, sanz contredit;  
 toz torz et toz mesfez vos quit,  
 mes seez vos, si me contez  
 comant vos iestes si dontez. 2016  
 — Dame, fet il, la force vient  
 de mon cuer, qui a vos se tient;  
 an ce voloir m'a mes cuers mis.  
 — Et qui le cuer, biax dolz amis? 2020  
 — Dame, mi oel. — El les ialz, qui?  
 — La granz biautez que an vos vi.  
 — Et la biautez qu'i a forfet? 2024  
 — Dame, tant que amer me fet.  
 — Amer? Et cui? — Vos, dame chiere.  
 — Moi? — Voire voir. — An quel meniere?  
 — An tel que graindre estre ne puet;  
 en tel que de vos ne se muet 2028  
 mes cuers, n'onques aillors nel truis;  
 an tel qu'aillors pansser ne puis;  
 en tel que toz a vos m'otroi;  
 an tel que plus vos aim que moi; 2032  
 en tel, s'il vos plest, a delivre  
 que por vos vuel morir ou vivre.  
 — Et oseriez vos enprandre  
 por moi ma fontaine a desfandre? 2036  
 — Oïl voir, dame, vers toz homes.  
 — Sachiez donc, bien acordé somes.»  
 Ensi sont acordé briemant.

(Yvain, ed. cit., pp. 42-62)





el realismo y la verosimilitud del *Tirant*<sup>4</sup>. Sin embargo me parece que, sin menospreciar aspectos concretos de contenidos determinados que remiten al clima histórico y cultural de la Valencia del siglo XV, lo que determina en primer lugar la apariencia de verdad que el texto comunica es, justamente, esta linealidad de la historia.

Dicho esto, quedan abiertas un buen número de definiciones. Si bien no tengo dudas acerca del adjetivo (caballeresco), ni creo que pueda haberlas, no he afirmado todavía nada respecto al sustantivo.

Tradicionalmente se ha usado el término, omnicomprendido en español, de novela. Ahora bien, si tenemos en cuenta que es aplicado en la literatura catalana, desde los grandes libros en prosa de Lull, hasta los «pastiches» de Villalonga o Perucho, pasando por textos como el *Spill* de Jacme Roig y *My secret life* de Salvador Dalí, quizás tendríamos que dar más importancia al tema. La propuesta, aunque implícita — pero claramente apuntada, según mi parecer — que nos ha llegado de ciertos sectores de la crítica anglosajona (Arthur Terry<sup>5</sup>, sobre todo) de aplicar el paradigma del *Romance* al *Tirant* refleja de hecho una definición que desde hace tiempo se ha introducido en la crítica cervantina para el *Persiles*, calificado como el exponente del nuevo género en el Siglo de Oro español<sup>6</sup>. Ciertamente se

<sup>4</sup> Cfr. por ejemplo Antonio Torres, *El realismo del Tirant lo Blanc y su influencia en el Quijote*, Barcelona 1979 (existe una dura reseña de Lola Badia, *Desgreuge per Tirant*, «Quaderns crema», 2 (1979), pp. 101-106).

<sup>5</sup> Arthur Terry, *Character and Role in 'Tirant lo Blanc'*, en «Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce», Oxford 1982, pp. 177-195 (versión catalana en «L'Espill», 16 (1982), pp. 27-44); con anterioridad Alan Yates, *Tirant lo Blanc: the Ambiguous Hero*, «Hispanic Studies in honour of F. Pierce», Sheffield 1980, pp. 181-198 (versión catalana en «L'Espill», 6-7 (1980), pp. 23-39).

<sup>6</sup> Sobre esto, cfr. el clásico estudio de Edward C. Riley, *Cervantes Theory of the Novel*, Oxford 1962 (existen traducciones al castellano y al italiano) que abrió paso a nuevos enfoques e intereses. Y, naturalmente, el ensayo de Alban K. Forcione, *Cervantes's Christian Romance. A Study of Persiles* y Sigismunda, Princeton 1972. En la actualidad la bibliografía entre lo teórico, a partir de N. Freye, y lo teórico-aplicativo, con R. El Saffar, es bastante extendida. En lo relativo al *Tirant* hay referencias interesantes, si bien esporádicas, en Kathleen McNerney, *Tirant lo Blanc revisited: a critical study*, Detroit 1983. Para una *mise au*

puede argumentar, como ha hecho Carles Miralles<sup>7</sup>, que de alguna manera también el *Tirant* pertenece a la tradición de la narrativa idealista de raíz clásica. Como es sabido, ésta arraiga en España gracias a la moda de las traducciones renacentistas que llegan a aclimatar las novelas griegas y bizantinas, centrándose el éxito especialmente en el modelo que descende de *Las Etiópicas* de Heliodoro<sup>8</sup>.

En este sentido si leyéramos el *Tirant* como una anticipación de cierta clase de novela del XVII, podríamos decir que el itinerario del protagonista es en cierto modo una peregrinación para probar sus virtudes y ganar un premio y que, al mismo tiempo, el camino recorrido va desde el Norte hasta el Sur, hacia Constantinopla, es decir Bizancio, que es la segunda Roma<sup>9</sup>. Así como de Norte a Sur, y con destino Roma, viene

point véase Juan Bautista Avallé-Arce, *Amadis de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México 1990, en particular el cap. I (*Algo de nomenclatura y historia literaria*).

<sup>7</sup> «En la millor i més genuina tradició de la novel·la idealista» (Carles Miralles, «... Mas no les obres». *Remarques sobre la narració i la concepció de l'amor en el Tirant lo Blanc*, «Miscel·lània Aramon i Serra», II, Barcelona 1980, pp. 394-413).

<sup>8</sup> A pesar de que la presencia de este modelo se hace concreta en un contexto cultural bastante alejado del que sumergía al autor del *Tirant*; un contexto literario de referencia que muy bien nos ha explicado María Rosa Lida de Malkiel (*Argenis, o la caducidad en el arte*, en Id., *Estudios de Literatura Española y Comparada*, Buenos Aires 1966, pp. 221-237). Sin embargo, las observaciones de Lida respecto al *Persiles* tal vez puedan tener interés para entender el avance que la historia de *Tirant* representa ante la casi totalidad de los libros de caballeros, de la misma manera que el *Persiles* lo hace frente a los libros de peregrinos. Sobre el tema del peregrino y de la novela neo-bizantina el estudio fundamental es todavía el de Antonio Vilanova, ahora contenido en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona 1989, pp. 326-409.

<sup>9</sup> Acerca del valor alegórico de Constantinopla en la cultura de Martorell, se ha reconocido útil la pista de la historiografía catalana de la expansión a Oriente, ya a partir de Amador de los Ríos (cfr. al respecto el resumen de las aportaciones en Riquer, *Aproximació*, cit., pp. 168 y ss.); el mito de Bizancio es estudiado por Luciana Stegagno Picchio, *Fortuna iberica d'un topos letterario: la corte di Costantinopoli dal Cligès al Palmerín de Oliva*, «Studi sul Palmerín de Oliva», III, Pisa 1966, pp. 99-136. El volumen *Bizancio nella sua letteratura*, a cura di U. Albini e E. Maltese, Milano 1984, ofrece una amplia antología de materiales literarios e historiográficos, desde la época tardorromana hasta la

a ser la peregrinación de Periandro-Persiles. Dicho esto, no creo que se pueda definir el género con más precisión si no pasamos antes a través de dos controvertidos problemas: la autoría de la obra y su segmentación. La solución provisional dada por Martí de Riquer define el *Tirant* como una novela de caballería diferenciada del género de los libros de caballerías. La formulación de Riquer si bien recupera el juicio de Cervantes (puesto en boca del cura), marcando un rasgo específico con respecto al conjunto de obras que habían llevado — o que llevarían — a Don Quijote a la locura, no puede resolver el problema<sup>10</sup>.

Aun sin con ello desmentir abiertamente la ya afirmada linealidad de la trama, resultó bastante evidente, ya a los primeros lectores modernos de la obra, que el *Tirant* nace de la superposición de al menos dos argumentos principales que remiten a proyectos de novelas bastante diferenciados<sup>11</sup>. Por un lado

---

caída en poder de los Turcos de 1453, incluyendo pasos de los poemas de la edad de las Cruzadas en cuyas páginas vibran una sensualidad y erotismo que pueden sugerir al lector del *Tirant*.

<sup>10</sup> De hecho, la hipótesis de Riquer que la base de la estructura del *Tirant* sea una biografía caballerescas puede ofrecer una interesante sugerencia. En efecto, la biografía es el modelo de formación de la *novela sentimental*, donde se cuenta la vida de los amantes, como lo es de la picaresca, de la *novela de cautivos*, de los libros de pastores, etc. La biografía del caballero, sin embargo, es en el *Tirant* el eje aglutinador de otras historias y experiencias narrativas e, incluso, extra-narrativas: así, tenemos el ensayo, la teatralidad, la relación de los festejos y la emblemática, etc., sin olvidar el plagio literario como gusto por la citación paródica.

La vida del caballero es, pues, el núcleo de un buen número de novelas, la de *Tirant* entre ellas, pero aquí se mezclan al menos dos tradiciones colaterales: la del *roman* histórico o pseudohistórico y la de la aventura del cruzado, que tanta vigencia tendrá en los poemas italianos del Renacimiento.

La coherencia estructural de la novela, sus desdoblamientos (narración/descripción), su marcada polarización de valores, etc. han sido estudiados por Rafael Beltrán, *Tirant lo Blanc. Evolució i revolta de la narració de cavalleries*, València 1983, sobre todo las pp. 87 y ss.

<sup>11</sup> Una de ellas de clara inspiración didáctica, en la línea lulliana. Cfr. Rafael Beltrán, *Tirant lo Blanc*, cit., p. 95: "la inclusió del doctrinari cavalleresc, amb totes les matisacions que veurem tot seguit, però conservant el seu caràcter antirarratiu, no hi podia ser un afegit superflu de no ésser des de qui sap quan en la ment de Martorell, obcecat en el seu pla didàctic. Així, encara que constitueix un primer moment greu contra la unitat de la novel·la, li dona en canvi una mobilitat insospitada, un to d'«obra en marxa», de plantejament

tenemos lo que a menudo se ha llamado el *Tirant d'Anglaterra*, compuesto de dos núcleos: el primero, con una fuerte autonomía, que se integra en el ciclo caballeresco inspirado en el poema anglo-normando *Guy de Warwick* (o *Gui de Warewic*); el otro, una especie de *Bildungsroman*, o novela de formación, identificada ya con el personaje de nombre *Tirant*<sup>12</sup>. La recuperación del motivo de *Warwick*, seguramente es obra del mismo autor del texto, bastante más extenso, que forma el auténtico cuerpo del *Tirant lo Blanc*: la historia de la vida y de las aventuras de Tirant una vez terminada su iniciación en el mundo de la valentía, de la sabiduría, de las artes militares y amatorias. Otra prueba de esa complejidad y ambigüedad del modelo narrativo está en la caracterización múltiple del personaje Tirant. Este, una vez convertido en caballero, gracias a un buen maestro y a su buen empeño, empieza sus aventuras que tendrán como centro y eje el mar mediterráneo y, muy pronto, el amor de las mejores doncellas. En esta nueva etapa de expansión del personaje, si unas veces éste es inductor de experiencias eróticas, como en el episodio de Felipe de Francia con Ricomana, otras viene a ser objeto del experimento didáctico, que es lo que ocurre en de la conquista progresiva de Carmesina de la mano de Plaerdemavida.

Cabe reconocer que por este camino tal vez se nos esté escapando la única certeza de que disponíamos hasta ahora: la linealidad y secuencialidad de la historia. En efecto la novela, tal como la conocemos, es fruto de una adaptación e integración de instancias narrativas diversificadas por su origen y estruc-

---

constant i improvisat, de rectificació, que és sols un inici de les contradiccions amb què, a partir d'ara, ens enfrontarem". Ultimamente Riquer (*Aproximació*, cit., pp. 257-271) ha vuelto a replantear el problema de si el texto de esta primera parte del *Tirant* es una adaptación del tratado de caballería catalán *Guillem de Varoich* (edición de Pere Bohigas en «Els Nostres Clàssics», Barcelona 1947) o una re-elaboración directa de algún momento de la variada tradición del tema en la literatura franco-nomanda e inglesa.

<sup>12</sup> Sobre esto insiste C. Miralles, art. cit., p. 397: «El *Tirant* aconseguix de centrar-se, com a relat novel·lesc, després d'una sèrie de tempteigs en diverses direccions, a partir, en tot cas, d'uns materials heterogenis — una figura treta d'un tractat de cavalleria engendra, presents els exemples de Joan Hunyadi, Roger de Flor i d'altres cavallers, una altra figura, la d'un heroi disposat a guanyar honor que entra en la seva novel·la adormit dalt del cavall...».



tura. La segunda parte, o sea todo lo que viene después del *Tirant a Anglaterra*, desarrolla, pues, con nuevas razones de ficción literaria, la misma partición que ya se encuentra en la primera entre el fondo originario y un elemento añadido<sup>13</sup>.

2.

Al repasar la bibliografía acumulada sobre el *Tirant lo Blanc* resulta evidente que la investigación con más substancia se ha centrado en dos aspectos fundamentales: la experiencia vital del autor y el posible modelo sobre el cual esta configurado el papel del protagonista. Ambos resultan muy útiles e importantes para la identificación de la estructura narrativa, aunque lo sean sólo indirectamente. Por esto conviene reconsiderarlos a la luz de esa perspectiva específica.

El primero, lo hemos visto ya, integra en un único ciclo dos proyectos narrativos diferentes, fruto de lecturas y experiencias del autor, de su participación en idealidades políticas o en mitos colectivos, como lo fueron la esperanza en el rey expectante Don Ferrando de Portugal como reimplantador de una gran dinastía catalana en Europa<sup>14</sup> y la renovación del Imperio de Oriente y

<sup>13</sup> Cfr. Cesare Segre, *Un joc subtil. Els missatges indirectes de la novel·la, «Cuadern» -El País: 15.11.1990-*, p. 3: "Podem dir, pel que fa a la nostra novel·la, que mentre segueix una línia substancialment cronològica i recorre poc, i d'una manera bastant primitiva, a l'entrellaçament, busca en canvi sovint, i d'una forma moderníssima, efectes il·lusionistes. La successió dels fets se somet a una il·luminació canviant, de manera que la realitat es revela als personatges sota aspectes molt diversos".

Y Mario Vargas Llosa, *Martorell y el 'elemento añadido' en Tirant lo Blanc*, en M. de Riquer-M. Vargas Llosa, *El combate imaginario*, Barcelona 1990, pp. 27-28: "En este mundo no es el contenido el que determina la forma, sino ésta la que crea el contenido ...en esta realidad formal, el lenguaje es una fuente inagotable de felicidad, el instrumento principal del rito".

<sup>14</sup> Un tema que dió vida a una serie literaria: pensemos en la *Chronica do senhor rey D. Alfonso V* de Rui de Pina, el *Liber de dictis et de factis regis Alfonsi* del Panormita, traducido al catalán por Jordi de Centelles (cfr. la edición y estudio de Eulàlia Duran en «Els Nostres Clàssics», Barcelona 1990), etc. y que tal vez habría podido dar pie a una tradición de la cual el mismo debate epistolar entre Roís de Corella y el Príncep de Viana habría podido ser un componente, si bien extravagante, de la exaltación y dignificación del *Novello Príncipe* («Fènix del món, enmig d'aquesta dansa / estareu vos per esplendent caboncle»,

la reconquista de Constantinopla, sueño que motivó muchas especulaciones en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo y que acabó cristalizando en la mitografía moderna del retorno de Astrea en el *Triumphus Alphonsi* del humanista Pocellio Pandoni<sup>15</sup>. Pero este mismo autor, el caballero del Reino de Valencia Joanot Martorell, tuvo también experiencias vitales más privadas: una hermana suya se casó con Ausias March y todo funcionó hasta que ésta murió y hubo problemas con la herencia; la otra, Damiata, en cambio, hizo que se comprometiera en la producción de una notable cantidad de letras de batalla dirigidas al caballero Joan de Montpalau quien la había desvirgado con engaño e ingenio. Quizás este hecho pueda tener relación con una (o dos, según Riquer) estancias en Inglaterra, de donde surgieron las motivaciones estructurales de la primera parte del ciclo<sup>16</sup>.

escriu Corella). Recuérdese al propósito la sugerencia de Francesc de B. Moll, *Rudiments de versificació en el Tirant lo Blanch*, «Bolletí del Diccionari de la llengua catalana» XVI (1934), pp. 179-182.

<sup>15</sup> El *Triumphus Alphonsi* fue redactado por el humanista Pocellio Pandoni en ocasión de la entrada triunfal del rey en Nápoles el 26 de febrero de 1443. Se trata, por tanto, de un texto que como los elaborados por Panormita o por Facio responde a un impulso encomiástico y celebrativo. El poema consta de 710 hexámetros latinos divididos en tres cantos. Nos ha llegado en cuatro versiones manuscritas y existe una edición moderna al cuidado de Vincenzo Nociti (Rossano 1885). Su interés radica en la celebración que incluye el mito del retorno de Astrea, protagonizado por el Magnánimo, restaurador de una nueva edad de oro. Se hace referencia también a la proyección de la corona hacia Oriente (recientemente ha sido estudiado por Mirella A. Bonagurio en una tesina leída en el Instituto Universitario Orientale de Nápoles durante el curso 1984-1985: *Il triumphus Alphonsi e il ritorno d'Astrea*, inédita).

<sup>16</sup> Respecto a una segunda, hipotética estancia de Martorell en Inglaterra hacia el año 1450, cfr. Riquer; *Història de la literatura catalana*, cit., p. 652 y *Aproximació*, cit., p. 271). Conviene decir que Riquer no aporta nuevos datos, sino que reelabora y discute las contribuciones de Entwistle (1927), Ivars (1929) y Tate (1962) por lo que respecta a las relaciones entre el escritor y la corte inglesa. Ahora bien, no se trata de una curiosidad biográfica, ya que la cuestión se relaciona con la posible utilización por parte de Martorell del manuscrito de argumento caballeresco que fue regalo de boda para la reina Margarida de Anjou en sus nupcias con Enrique VI, celebradas el 1444, y por tanto con posterioridad a la «primera» estancia de Martorell en la isla. Sobre el relieve del 'libro' (Ms. Old Royal 15 E VI del British Museum) en la determinación del propósito de Martorell, cfr. Albert Hauf, *El parany historiogràfic. Notes al pròleg del Tirant*, «Saó» (febrer 1989), pp. 19-23.

Definida ya, según aparece en la documentación, la presencia de Martorell en la corte de Enrico VI, la experiencia del autor del *Tirant* opera, pues, como hipotexto testimonial en relación a concreciones específicas de la materia narrativa. Evidentemente no se trata de garantizar la narración sobre verdades históricas, sino más bien de entender la forma de la novela. La relación entre la biografía de Martorell y el *Tirant a Anglaterra* nos puede explicar, por ejemplo, sendos episodios intercalados en el texto como *excursus* de erudición, con un estatuto, dentro de la estructura global, algo diferenciado de otros cuentos y entremeses injertados. De hecho dos momentos importantes de esa primera parte, como son la explicación de las reglas de la Caballería, según la preceptiva lulliana, o la motivación del celebre mote de la Orden de la Jarretièr<sup>17</sup>, responden perfectamente al criterio del *excursus* doctrinal y erudito. De manera que la memoria del autor, conformada en el género autobiográfico, propicio a la extroversión de experiencias y saberes adquiridos, interfiere en la formulación de la biografía de un caballero ideal, identificado con un personaje novelesco. Y esa biografía es al fin y al cabo el eje que estructura la obra.

De hecho el protagonista en el *Tirant* es el centro de las fuerzas más vivas de la narración. Por ello no en balde es en torno al personaje que la crítica ha aportado otras interpretaciones importantes. Tirant ha sido visto como una actualización mítica y literaria de un gran número de personajes históricos. En principio ha sido identificado con Roger de Flor ya deste Amador de los Ríos, pero se han evidenciado aspectos y vivencias del personaje que se corresponden con otros caudillos históricamente documentados y cuyas campañas Martorell pudo conocer directa o indirectamente. Entre otros, se le ha relacionado con el borgoñés Geoffroy de Thoisy, o el rumano Húnyadi, voyvoda de Hungría, que luchó contra los turcos hacia 1448 y hasta 1456 según los documentos aportados por Marinesco. La sobreposición de Tirant a diferentes modelos

<sup>17</sup> Cfr. Luis Nicolau d'Olwer, *Sobre les fonts catalanes del 'Tirant lo Blanch'*, «Revista de Bibliografia Catalana», V (1905), pp. 5-37, que luego ha sido confirmado por otros, y Germà Colon, *Premiers échos de l'Ordre de la Jarretièr*, «Zeitschrift für romanische Philologie», LXXXI (1965), pp. 441-453.

históricos y culturales (tratados de caballería, crónicas de reyes catalanes, como la de Muntaner, relaciones de viajes y cartas de mercaderes y aventureros catalanes en el Mediterráneo) manifiesta un deseo y marca unos desequilibrios en la estructuración de la psicología del héroe. Esto hace que su biografía — que como hemos visto es un elemento muy importante en el ciclo — encuentre su elemento unificador solo en el estilo del protagonista, y no en su evolución vital<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> El tema de la biografía de Tirant se presta, al menos, a tres diferentes niveles de análisis; el primero es el que relaciona la vida del personaje de la novela a las biografías históricas de caballeros o, directamente, a obras de historiografía que se refieren a capitanes y caballeros medievales: se trata del segmento más trabajado por la bibliografía y que mantiene fuertes conexiones con el tema de la autoría y de las relaciones entre el autor de la obra y su protagonista, pues no podemos olvidar que Martorell fue caballero antes que escritor. Sobre este punto bastará recordar las conclusiones a las cuales ha llegado Riquer (*Aproximació*, cit., donde en la bibliografía se citan los trabajos más importantes al respecto, entre ellos los de Amador de los Ríos, Entwistle, Guillén, Marinesco, Nicolau d'Olwer, el mismo Riquer, Tate). Así pues, escribe Riquer: «Joanot Martorell confegí el seu protagonista copiant la realitat que l'envoltava i amb els trets més acusats dels militars que conegué o dels quals tingué notícia, com János Húnyadi, Geoffroy de Thoisy i, sobretot, Pedro Vázquez de Saavedra» (op. cit., p. 177). Un segundo aspecto del tema es el relacionado con la definición del personaje frente a su identidad moral y psicológica; sobre este punto, además de los detalles de los trabajos de Terry y Yates recordados en la nota 5, son útiles también los de Beltrán, citados en la nota 27; un gran interés tienen las pocas pero valiosas sugerencias de María Rosa Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México-Buenos Aires 1952. Juan-Bautista Avallé-Arce (*Para las fuentes del 'Tirant lo Blanc'*, en el volumen *Temas hispánicos medievales*, Madrid 1974, pp. 233-261) mientras concretiza algunos aspectos de la construcción del protagonista, da inicio al tercer nivel en la definición de la evolución vital del personaje. Así, «conviene observar ahora que en el centenar largo de capítulos que van desde el comienzo de la novela a los enredos de Tirant, Felip, Ricomana y el filósofo de Calabria, que vienen a constituir algo menos de la cuarta parte de la narración, en ese largo introito a las aventuras bizantinas del protagonista se suceden unas a otras las fuentes identificables... Estas abigarradas fuentes corresponden a los tanteos de Martorell a la búsqueda de la forma definitiva de su protagonista... Efectivamente la ruta de Constantinopla fue el camino de Damasco de Tirant y de su creador», p. 257 (la afirmación se confirma en J.B. Avallé-Arce, *Amadís*, cit., pp. 264-265). Por esa vía Avallé-Arce nos puede abrir aún otro camino: «al alcanzar la novela este punto de máxima dimensión vitalista se entra la muerte de rondón». Este punto, creo, es el otro aspecto aún por investigar: el de la estructuración del protagonista come *egon* que se alimenta



3.

Esta problemática remite, como ya he apuntado, a la sustancia del *Tirant*, a su cuerpo narrativo, pero no a su concreción textual. De sobras se sabe que del *Tirant* no poseemos manuscritos y que la primera edición impresa es de 1490, unas cuantas décadas más tarde de la muerte de Martorell y de la extinción de casi todos los mitos, personales o públicos, que le habían obsesionado. El libro de 1490, sin embargo, de una manera muy singular, afirma en la dedicatoria que es obra exclusiva de Martorell («sols vull portar lo càrrec»), y señala la fecha en que se inició su elaboración («a dos de giner de l'any mil quatre-cents e seixanta»), pero en cambio en el colofón, fechado el 20 de noviembre de 1490, se introduce la presencia de un coautor, aunque limitado a la cuarta parte, en la persona de Martí Joan de Galba. El problema de la participación de Galba en el *Tirant* constituye el más importante de los temas filológicos que el libro pone. Por esto ha sido motivo de trabajo del editor moderno del texto, Riquer<sup>19</sup>, de una intervención importante de Coromines<sup>20</sup>, recientemente de dos integrantes el equipo de editores de la versión italiana antigua<sup>21</sup>, y por

de la narración para extinguirla con su inicio. En ello tiene un gran valor emblemático cómo Tirant sale de escena cuando, afecto de una neumonía, muere cristianamente, dictando testamento e induciendo un cristianísimo (y retórico) arrepentimiento de la amada Carmesina. Es necesario recordar, para entender la alusión, que Tirant había quedado capturado por un extraño 'aire de la mar, o de l'amar' cuando conoció a la doncella. Cumpliendo, pues, su destino de amator, acaba la vida como la novela.

<sup>19</sup> Como se sabe, Riquer ha cambiado radicalmente de opinión sobre este tema. Cuando leí este texto (abril, 1990), desconocía la nueva hipótesis riqueriana expuesta en *Aproximació*, cit., sobretodo las pp. 285-297. Riquer se funda, esencialmente, en las propias declaraciones de Martorell, pero subraya el exclusivismo (*e no altri ab mi*), en cambio yo daba más fuerza al elemento constructivo del texto (*sols vull portar lo càrrec*).

<sup>20</sup> La importante aportación de Joan Coromines (*Sobre l'estil i manera de Martí Joan de Galba i el de Joanot Martorell*, «Homenatge a Carles Riba», Barcelona 1956, pp. 168-184 no ha tenido hasta ahora continuación directa (cfr. sin embargo, Wolf Goertz, *Zu Frage der Einheit des Tirant lo Blanc*, «Romanistisches Jahrbuch», XVIII (1967), pp. 249-267).

<sup>21</sup> María Luisa Indini-Vincenzo Minervini, *Il viaggio di Tirante. Fortuna e infortuni di un romanzo cavalleresco*, «Studi catalani e provenzali '88: Quaderni di Romanica Vulgaria 12», pp. 5-66.

supuesto, de A. Hauf, autor de una nueva transcripción de la obra<sup>22</sup>.

Pero lo curioso es que Galba, a quien se le atribuye la preparación del texto como definitivo, habla de cuatro partes que en realidad, no aparecen por ningún lado. Si la estructura del ciclo *Tirant* admite particiones, éstas se amoldan poco a las cuatro partes que invoca Galba, y produce un cierto efecto la coincidencia con la distribución, apenas unos años más tarde, del ciclo *Amadís* (1508) también éste dividido en *cuatro libros*<sup>23</sup>.

Curiosamente, la edición castellana de 1511 opta por una división en cinco partes, mientras que la italiana de Lelio Manfredi recoge la sugerencia del exordio de dividir, retóricamente, la formación del caballero, es decir de Tirant, en siete capítulos<sup>24</sup>. En resumidas cuentas, tanto los editores de Martorell como sus continuadores o adaptadores, comenzando por Galba

<sup>22</sup> En 2 vols., València 1990; la *Introducció* (pp. IX-XXIV) tiene en cuenta y discute el trabajo de Indini-Minervini. Cabe remarcar que la edición de Hauf se fundamenta en el ejemplar de la *princeps* conservando en la Biblioteca Universitaria de Valencia, si bien tiene en cuenta el ejemplar propiedad de la Hispanic Society of America, cuyo fac-simil está a la base de la edición Riquer.

<sup>23</sup> La oscilación responde a una indeterminación en la fijación de los géneros y atañe a la prosa, a la poesía, al teatro. Este, por ejemplo, permanece hasta el *siglo de oro* indeciso: pensemos en jornadas, entre actos, fiestas y espectáculos, etc. que más tarde el teatro barroco evocará dentro de un marco y de unas medidas. La narrativa lo tiene aún más difícil. En lengua castellana, del *Libro de Buen Amor* a *La Celestina* el problema de la partición es, tal vez, el eje de la estructura de la obra; en lengua catalana, en cambio, antes del problema planteado por *Tirant lo Blanc*, tenemos en el *Spill* cuatro partes bien individualizadas, en el *Curial e Güelfa* tres, en *Lo somni* cuatro, etc.

A favor de una posibilidad de contabilizar, sobre base lingüístico-estilística, la parte de Galba se han expresado ultimamente Antoni Ferrando (*Entorn de la llengua del Tirant lo Blanc*, «Saó», cit., pp. 24-26 y Kurt Wittlin en su comunicación al *Symposion Tirant lo Blanc* (Barcelona 19 a 24 de novembre 1990).

<sup>24</sup> La edición castellana de 1511, de hecho, ofrece una sólida justificación en la segmentación, dando el resumen de cada uno de los cinco libros que organiza. En cambio la versión italiana, si bien adopta en su primera impresión la partición en siete partes, no la conserva en la segunda (cf. Indini-Minervini, art. cit., p. 48), que la reduce a tres partes. Sin embargo, hay que decir que la traducción de Lelio Manfredi, en la presentación del volumen (impresión de 1538), ofrece un resumen de las siete partes que acaba «con la morte di Abrain, re e signore della Gran Canaria, e rotta delle sue genti», así pues, se limita a una materia que no sobrepasa el *primer libro* de la versión española.

y pasando por el anónimo que deslumbró a Cervantes, se plantearon el problema<sup>25</sup>. Es cierto que el *Tirant* fue un libro caro y, al mismo tiempo un libro que gustaba, parece que de una manera especial, al público femenino. Sin embargo, para un lector de finales del XV e incluso para uno del XVI, la división interna de la obra mantenía una escasa relevancia. La lectura a menudo colectiva y en voz alta, determinaba secciones móviles que poco podían responder a una rígida distribución en capítulos y partes. Es quizás con el *Quijote* que se establece el concepto de medida narrativa como espacio y disposición de los materiales<sup>26</sup>. Influye en ello la cultura italiana de la narración caballerescas en verso y también la cultura teatral, introducida o impuesta por Lope de Vega, que fundamenta en una nueva partición del texto la originalidad y especificidad de lo que pronto será, en la misma conciencia de los contemporáneos, el nuevo Siglo de Oro.

De ahí que los divulgadores modernos del *Tirant* oscilen entre una segmentación de la obra en seis, cinco o cuatro partes, interpretando una distribución de los núcleos hecha por Riquer, según la cual los materiales de la trama se podrían distribuir en seis, cinco o cuatro libros<sup>27</sup>. En mi opinión, tal

<sup>25</sup> Indini-Minervini, una vez atribuido el valor de *testo ideale* a la versión de Lelio Manfredi que acabó siendo realizada más tarde por manos e impresores diferentes, no toman partido respecto al tema, bastante importante, de la subdivisión de la obra: ¿Creen que se debe al impresor Torreggiani? ¿O viene de la labor de Manfredi? Lo cierto es que existe una curiosa actitud «manierista» («io, Lelio Manfredi, solo il carico portare ne voglio» (ed. dirigida por G.E. Sansone, Roma 1984, p. 47), al tiempo que el mismo Torreggiani adopta una postura que «recuerda» la de Galba en la *princeps* catalana de 1490.

<sup>26</sup> La novedad que introduce el *Quijote* se encuentra en la segmentación interna que marcan las *salidas* que a su vez permiten la interposición de los episodios, como vio Sklovskij en el clásico *O teorii prozy*. Cfr. también Letizia Bianchi, *Verdadera historia e novelas nella Primera Parte del Quijote*, en «Studi Ispanici», 1980, pp. 121-168.

<sup>27</sup> La traducción moderna al inglés de David H. Rosenthal (New York 1984), que es el origen de la revalorización actual de la novela cuatrocentista, opta por dividir en once partes; hay que decir, sin embargo, que las primeras cinco se refieren a episodios del *Tirant a Anglaterra* y que las seis restantes, ocupan, así, la mayor sección de la extensión global del libro. Las ediciones de divulgación, a menudo con amputaciones considerables del texto, no dejan tampoco de oscilar: por ejemplo la de Jordi Tiñena (Barcelona 1989) tiene

vez sería útil dejar a un lado el proyecto de cuatro partes o libros, y aceptar los núcleos tal y como se componen. Al mismo tiempo, una nueva edición (esperemos que sea una edición nacional) debería revisar también el criterio de distribución por capítulos que, introducido posiblemente por Galba o por los impresores, no responde a una segmentación real de la narración, sino que pertenece a un aspecto estilístico decisivo: el de la retórica del texto<sup>28</sup>. En suma, el del *Tirant* resulta un ciclo compuesto. Un primer núcleo incluye la adaptación del *Warwick* y el encuentro del joven caballero dormido sobre el caballo, el bretón Tirant, con el rey-ermitaño. El segundo describe la formación de Tirant como caballero e incluye un buen número de letras de batalla y tratados de caballería ejemplificadores: en parte serio y en parte fantástico, este libro fagocita materiales auténticos y leyendas como la de la fundación de la Orden de la Jarretièrre. El tercer apartado narra los viajes por mar de Tirant y las aventuras militares de Rodas (calcadas sobre el hecho histórico de 1444) y las empresas de Sicilia, donde Tirant actúa como secretario, consejero y amigo del futuro rey de Sicilia. En la cuarta parte el héroe se halla en el Imperio griego. Lucha como un auténtico capitán y es un hombre importante de la corte de Constantinopla. Aquí él y sus compañeros y sirvientes viven múltiples aventuras de cortesía, de elegancia y de sexo, con una celebración no muy disimulada,

quince capítulos, pero sólo recoge la materia que *grosso modo* otras particiones definen como *Tirant a l'Imperi Grec*. También en este aspecto es interesante la tradición de la versión italiana de la novela, ya que en la primera impresión, que por otra parte resulta ser la mejor, no aparecen los títulos de los capítulos, y se logra dar al texto un efecto de mayor continuidad.

<sup>28</sup> De hecho, todo lector del *Tirant* (quiero decir todo lector en voz baja, ya que la comprobada lectura colectiva que se hacía del libro en Valencia entre el XV y el XVI es otra cosa) experimenta que la división en capítulos responde a menudo a la exigencia de marcar voces, más que secciones de la narración. Por esto, cfr. Joan Fuster, *Lectors i escriptors en la València del segle XV*, en Id., *Poetes, moriscos i capellans*, València 1962, donde se dan agudas reflexiones sobre datos literarios y documentos, luego recogidos por otros con varia sensibilidad, véase por ejemplo Francisco Rico, *Imágenes del Prerrenacimiento español: Joan Rois de Corella y la Tragèdia de Caldesa*, en «Estudios de literatura española y francesa. Siglos XVI y XVII. Homenaje a Host Baader», Frankfurt 1984, pp. 15-21.



y algo divertida, de la inexorabilidad de la violencia del macho sobre la hembra. La quinta parte se desarrolla en el Norte de Africa y permite la evolución del protagonista y de sus adictos desde la condición de cautivos dentro de la sociedad musulmana hasta la de reyes, reinas, duques y duquesas de unos reinos medio de fantasía medio de efímera realidad histórica, como fueron los dominios croatos de Oriente. La vuelta al Imperio y a Bizancio constituye la culminación de la aventura. La princesa violada, el imperio conquistado, los amigos haciendo de corte en una boda que termina en fiesta, son los hechos importantes al final de la trama. Un epílogo trágico, con la muerte de Tirant, de su mujer, del viejo Emperador y la formación de una nueva dinastía con el antiguo fámulo Hipólito, quien regulariza las relaciones adúlteras con la Emperadora y hereda el trono, nos puede sugerir unas cuantas consideraciones para una teoría del final aplicada al *Tirant*. De hecho Hipólito, a los tres años de casado se queda viudo y se casa otra vez en Inglaterra. Sin embargo, «en la fértil, rica e delitosa illa d'Anglaterra» había empezado el ciclo y justo ahí el autor se había instruido en las artes literarias. La historia, aunque no vuelva a empezar, podría hacerlo.

Según Giuseppe E. Sansone el autor del *Tirant* resulta ser «un uomo eminentemente libero nella sua capacità di invenzione e niente affatto coartato dalle mode letterarie, salvo per l'aspetto puramente formale della modulazione retorica, nonché la mera trama di fondo rispondente ai gusti dei tempi in quanto a intreccio avventuroso»<sup>29</sup>. Es una opinión que se puede suscribir perfectamente, e incluso puede ponerse en relación con esta interacción entre la estrategia del exordio y la del final. El capicúa del *Tirant*, jugando con el capicúa del autor en sus aprendizajes de caballería y literatura y atravesando experiencias diferentes, nos conduce al punto de partida. Es este un tema, a mi entender, que hay que profundizar. Se ha considerado con detenimiento la inconclusión amorosa de Tirant en el episodio central del libro. Ha sido este el motivo

<sup>29</sup> Giuseppe E. Sansone, *Tirante al bivio*, en *Studi di iberistica in memoria di Giuseppe Carlo Rossi*, Napoli 1986, p. 194.

narrativo que más ha sugestionado al lector, bien para escandalizarse (como Menéndez y Pelayo), bien haciendo hincapié en una lectura libertina, como han hecho otros (por ejemplo, el conde de Caylus) y los lectores de su versión al francés de la novela de Martorell.

Reflexionando sobre este razgo de 'suspensión, o indeterminación del personaje, así como de la misma estructura narrativa, Miralles ha sugerido que ésta puede ser una metáfora del sentido global de la novela<sup>30</sup>. Algo puede aclarar en esa dirección el estudio del estilo y de las fuentes literarias, profundizando más de lo que se ya ha hecho, que no es poco. Pienso aquí en el motivo del retoricismo y del popularismo como manifestación de una polarización estilística relacionable con la polarización del protagonista, evidente cada vez que éste se encuentra solo con sus deseos y fantasías.

Hemos dado con un paralelismo muy interesante, sobre todo si lo relacionamos con algo parecido que ocurre en una obra castellana más o menos de la misma época, también oscilante entre retoricismo y popularismo, como *La Celestina*, donde el juego inquieto de una moral sin ética tiene elementos comunes con el texto de Martorell, pero una distribución más ecuánime de las cargas entre los personajes, sin aquella centralidad y dominio de hombre solo con su destino que es un tema que se da en el *Tirant* y que está encaminado a cumplirse clásicamente en el *Quijote*<sup>31</sup>.

## 4.

Hemos visto ya como la biografía del Caballero desemboca en el *Tirant* en la búsqueda de un estilo tanto en el nivel lite-

<sup>30</sup> Así la conclusión de su ensayo, ya citado, p. 413.

<sup>31</sup> La correlación entre el *Tirant* y la *Celestina* ha sido estudiada por Rafael Beltrán (*Paralelismos en los enamoramientos de Calixto y Tirant lo Blanc*, «Celestinesca» XII (1988), pp. 33-53; *Eliseu (Tirant lo Blanc) a l'espill de Lucrecia (la «Celestina»): retrat de la donzella com a complice fidel de l'amor secret*, «Miscel.lania Joan Fuster», I, (1989), pp. 95-124; *Las «bodas sordas» en Tirant lo Blanc y la Celestina*, «Revista de Filología Española», LXX (1990), pp. 91-117).

rario globalizador de la obra, como en el nivel vital del protagonista.

Pero, ¿cuál es el estilo de Tirant? Evidentemente no podemos fiarnos de sus intervenciones en primera persona: cuando habla desde el pedestal de un *parlament* Tirant lo hace de un modo que parece otro personaje. Utiliza la *valenciana prosa*, confunde citas pseudo-eruditas del mundo clásico y medieval, y si hace falta copia sin problemas las fuentes que Martorell tiene más a mano. No se puede confiar en sus palabras, distribuidas en un retablo donde se establecen ya como 'palabras pintadas', guiñando el ojo a la tradición emblemática y visual, ya como placer de palabras, aludiendo al hedonismo y a la proliferación lingüística de las hablas, ya como puro exceso de palabras, manifestando una redundancia voluntaria y artificiosa. En resumen son motivos que oscilan entre el amaneramiento del último goticismo y los incipientes placeres cartáceos de los humanistas encerrados en sus escritorios<sup>32</sup>.

Volvamos al enigma del autor. Quien escribió el *Tirant* ¿gozaba del descanso y dejaba libre la pluma en un momento de ocio, reflejando paródicamente unos acontecimientos de la vida real, o bien utilizaba la literatura como último recurso para hacer reales unas costumbres que estaban a punto de perderse? Es difícil decidirse a favor de una sola de las dos posibilidades cuando muchos indicios nos sugieren que demos cabida a las dos hipótesis por igual.

No aparece, por tanto, en el *Tirant*, el yo absoluto y libre que Cervantes supo otorgar a Don Quijote. A éste pronto se le ve poseedor de estilo y lengua autónoma dentro de la novela. Gracias a eso, consigue vida y libro propios, esto es, un apócrifo y luego una segunda parte en la que el personaje se refleja mientras vive nuevamente la ficción. A Tirant, en cambio, cuando quiere marcar un estilo suyo, le toca recurrir a la tercera persona, a un narrador externo y objetivo, es decir, a alguien que hable de él. Y externos a él son el narrador anónimo de la obra, principal instancia narrativa en moldear al

<sup>32</sup> Cfr. Lola Badia, *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*, Barcelona 1988, especialmente el último capítulo del libro.

personaje, Diafebus y Plaerdemavida, ocasionales pero no secundarias voces narrantes, o otros personajes que cuentan y comentan la historia y que quieren bien a Tirant, pero que mantienen con él una relación de otredad y no de identificación. Son ellos quienes constituyen la auténtica fuerza del estilo de Tirant al otorgar fuerza y estilo al *Tirant*.

Sin embargo, esta fuerza no es un super-ego abstracto y dominante, como sucederá en la novela moderna. Ni siquiera se encuentra desplazado en un personaje hipotético y lejano, como es Dulcinea del Toboso, que se hace real sólo cuando la locura de Don Quijote la mantiene y desaparece enseguida si Sancho u otros quieren darle de nuevo un valor referencial. La fuerza interior de Tirant, del Tirant del narrador, la encontramos objetivizada siempre en un personaje de apoyo que es a la vez concreto y simbólico. Tirant trabaja el cuento (es decir la experiencia narrativa) y cumple su biografía gracias al ermitaño que lo instruye y le enseña los libros (Llull, el *Arbre de batalles*). Y también gracias a la doncella Plaerdemavida, que le calienta el cuerpo deseado y le proporciona los justificantes para cometer la violación. Al final está tan agradecido a sus ayudantes que no puede hacer más que adornarles las cabezas con coronas reales. Sin ellos no sería nada, pero cuando ellos triunfan, para Tirant es la hora del ocaso<sup>33</sup>.

Si nos fijamos en la fiesta de la boda de Tirant y Carmesina, a la que ya he hecho referencia, podemos captar, apenas velado, el desengaño. La *Belle Époque* de nuestros héroes, más que preservar el *Ancien Régime* de la Caballería y Cortesanía, desemboca en una retórica retorcida, donde el refinamiento de unas costumbres a duras penas esconde la sustancia de un disfraz.

<sup>33</sup> Algo parecido ocurre también en el *Quijote*: mientras los personajes menores adquieren vida y consistencia gracias al espejo en el que Don Quijote los mira y los hace mirar al lector, él sigue siendo el centro generador de la acción y del texto; pero cuando sus amigos y ayudantes adquieren una autonomía y conducen ellos el juego narrativo, sobre todo a partir del momento en que Sancho es gobernador, el barbero Carrasco caballero victorioso, etc., el personaje clave de la novela entra en decadencia. Primero piensa en re-convertirse en personaje de otro género — la literatura de pastores — después acepta por fin el destino y se prepara a bien morir.



Y la lista de las galas se abre como una grieta espantosa a los goces de la enumeración carnavalesca<sup>34</sup>.

Naturalmente, aun así, totalmente diferente es el caso del *Quijote*, que encuentra sin embargo en el *Tirant* el precedente más próximo y sugestivo. Sería demasiado ingenuo reproducir aquí una síntesis, aunque fuese sumaria, del peso que *El Quijote* ha representado y representa en la historia de la cultura. Sólo me limitaré a señalar, antes de apuntar algunos elementos que considero fundamentales a la hora de configurar una relación entre los dos clásicos, algún aspecto de la obra de Cervantes que nos pueda servir de ayuda para entender mejor el planteamiento seguido hasta ahora en la discusión sobre el *Tirant*.

De las muchas y muy importantes novedades que Cervantes introduce en la literatura con su libro, quisiera destacar un par. En primer lugar el hecho de que en la obra cervantina confluyen enteras tradiciones, géneros, estilos, que determinan un efecto complejo de incorporación y evolución del género narrativo y también el de un nuevo prospectivismo. Es muy conocido el pasaje cervantino (Q I,6) en que el cura cita elogiosamente

<sup>34</sup> Cito de la ed. Riquer (Barcelona 1970, p. 519 del v. II:

«Fetes les esposalles, grandíssima festa e alegria fon feta en lo palau e en la ciutat, on foren presents l'Emperador e l'Emperadriu; lo rei Felip de Sicília; lo rei de Fes e de Bogia, senyor d'Agramunt, e la reina Plaerdemavida, muller sua; l'Almirall de Tirant, marquès de Liçana; lo vescomte de Branches; Hipòlit, criat de Tirant; lo cavaller Almedíxer; lo cavaller Espèrcius, capità de l'armada, senyor de l'illa d'Espertina; Melquisedec, senyor de la ciutat de Montàgata, e molts altres gians senyors e dames e infinit poble, on se donà meravellosa col·lació e real gast, així abundós, com se pertanyia a tal esposalici, de pasta real e marsapans e altres confits de molta estima; l'orde, lo servir i los servidors, de molt triüfant e discreta manera; la veixella d'or i la d'argent, molt ben obrada d'esmalts e delicada forja; la tapisseria, tapits, tàlems, estrados i cortines, ab tanta riquesa i pompa com jamás se sia vista; la música, partida en diverses parts per le torres e finestres de les grans sales: trompetes, anafils, clars, tamborinos, xaramites e musetes e tabals, ab tanta remor e magnificència que no es podien defendre los trists de molta alegria. En les cambres i retrets, símbols, flautes, miges viules e concordades veus humanes que angelicals s'estimaven, qui donaven sentiment e mesura a les danses que graciosament per les dames i cortesans se ballaven.

Finalment, tanta pompa, tan gran triümf, tanta excel·lència jamás fon vista als de la terra; e als estranys e a tots generalment fon placent molt aquest matrimoni, per tant com tenien singular confiança en l'esforçat ànimo de cavalleria del virtuós Tirant, que els faria viure ab repòs benaventurat; e les grans festes així en lo palau com en la ciutat, qui duraren altres uit dies».

el *Tirant*, antes de condenar al autor a las *galeras*. Hasta ahora, a pesar de una abundante bibliografía sobre el tema<sup>35</sup>, no creo que por el momento se haya puesto de relieve que en el mismo *Tirant* (cap. 355) encontramos una fórmula lingüísticamente muy cercana a la utilizada por Cervantes:

«E no et deu oblidar de Kirieleison de Muntalbà e de son germà», que se repite de un modo muy parecido:

«Aquí está don Quirieleisón de Montalbán, valeroso caballero, y su hermano...»<sup>36</sup>.

Ahora bien, la diferencia literaria entre los dos planteamientos es enorme. Martorell pone en boca del personaje Plaerdemavida la cita de un fragmento de la vida de Tirant. Cervantes recoge la sugerencia de hacer de un personaje el introductor de otro (y éste de otro, y así sucesivamente), pero lo hace con la plena conciencia de que está trabajando en un nivel metanarrativo. Evidentemente esto no sucede en Martorell, que está aun demasiado preocupado por sus queridas criaturas de ficción.

El otro rasgo que quisiera remarcar es el hecho de que la doble naturaleza del texto cervantino (novela y ensayo) se mantiene sobre la invención de la locura del caballero protagonista. Si éste no hubiese sufrido el desencanto de la lectura en su propio cuerpo (según la cultura renacentista de los humores) perderían consistencia las fantasías que convierten en realidad las celebraciones literarias, ampliamente distribuidas a lo largo de la obra. Por esto, si comparamos los episodios intercalados del *Tirant* y los de *El Quijote*, notaremos enseguida la diferencia. Las historias, las del rei de Frisa y de Apolonia, la de la Bella Agnès, de Arturo y Morgana o la del caballero Espèrcius, cele-

<sup>35</sup> Cito sólo la reciente aportación de Josep M. Solà-Solé, *El 'Tirant' i el 'Quixot'*, «Estudis Universitaris Catalans» (Miscel·lània Aramon i Serra I), 1979, pp. 543-552 y los libros de Daniel Eisenberg, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark 1982 y de Edward T. Aylward, *Martorell's 'Tirant lo Blanc': A Program for Military and Social Reform in Fifteenth-Century Christendom*, Chapel Hill 1985.

<sup>36</sup> *Tirant lo Blanc*, cit., p. 364. La versión castellana de 1511, que es la que conoció Cervantes, traduce: «Y no se te deve oblidar de Kyrieleysón de Montalbán y de su hermano ...», ed. Riquer, 'Clásicos Castellanos' (Madrid 1974, v. IV, p. 183. La cit. del *Quijote* viene de la ed. Riquer (Barcelona 1968, p. 72).

bran la fastuosidad cortesana y son el efecto del gusto de los personajes, que el autor comparte, por una literatura de evasión. En *El Quijote* las celebraciones mitológicas o tradicionales pasan siempre a la historia a través del filtro de un juicio crítico, de una moralidad siempre vigilante. En resumen, no se escapan de una más general y substancial apreciación cultural.

Martorell parece no poder renunciar, hasta el final, al reconocimiento caballeresco y cortesano. Esto es, dicho de otra manera, no puede renunciar a una identificación social. La experiencia de los personajes, su maduración, el sentido global de la aventura es, a fin de cuentas, un re-encontrarse entre señores. Los que al principio de la narración eran caballeros y doncellas ahora son, al final, reinas, duques, césares. El final de la historia se nos aparece como una gigantesca promoción entendida como afirmación o reafirmación de clase — de unos estamentos que, curiosamente, en la historia social ya empiezan a peligrar y, una vez publicado el libro, entran en franca decadencia. Esto siempre que se quiera seguir prestando confianza a la interpretación dominante acerca de la caída de la aristocracia catalana en tiempos de los Reyes Católicos. Sin entrar en el tema, resbaladizo y aquí algo inoportuno, conviene recordar que el proceso que hace de los personajes que se agregan a *Tirant* a lo largo de la historia sendos héroes ahítos de honores y placeres, como aparecen en la última fiesta (que es también un último banquete) ha sido un procedimiento de afirmación literaria. Literaria porque se ha realizado en la novela, en la ficción, y sobre todo porque se ha realizado mediante unos procedimientos estrictamente (si no exclusivamente) literarios. No me refiero solamente al exceso (los parlamentos, las cartas, las invocaciones y las demás formas codificadas de retoricismo del Cuatrocientos) ni al estilo tan determinado por aquello que llamamos *valenciana prosa* y coloquialismo pintoresco, polaridades opuestas y complementarias, me refiero en primera instancia a la construcción del texto que queda encerrado dentro de un universo literario, incluso cuando se desborda hacia la teatralidad, el plagio, el plurilingüismo.

Es aquí donde tenemos la diferencia más acusada respecto al *Quijote*. Este trabaja la literatura, pero su horizonte es mucho más amplio. Cervantes se acoge a un patrón dialógico

que incluye la literatura como una variante, tan sólo como una variante. La realidad encuentra en el *Tirant* un rescate en la literaturización y la ilusión caballerisca cubre la lucha — éxito o fracaso, da lo mismo — encaminada a conseguir un difícil acuerdo con lo real por parte de un individuo solo, cargado de ideologías y deseos que le llegan desde fuera. En cambio para Cervantes el principio que permite el acuerdo de pacificación es globalizador, es todo un mundo — todo el mundo de la cultura — reinterpretado éticamente. En el *Quijote*, tomada aisladamente, la literatura constituye la variante enloquecida. Es el humor desecado<sup>37</sup>. Abandonarla es la manera gracias a la cual Don Quijote alcanza el buen morir. Pero la muerte también ha demostrado ser la última esperanza. El dualismo entre el mundo ideal y el mundo real que en el *Tirant* vive sólo de literatura, en el *Quijote* gana unos paradigmas universales. La literatura ya no puede rehacer la vida y restituírnos el oriente perdido, o el Oriente caído bajo el dominio turco, como sucede en la novela de Martorell. Tal vez sea por eso que Cervantes condena al autor del *Tirant* a pesar de apreciarlo y recomienda el libro como *el mejor del mundo*\*.

<sup>37</sup> Me refiero aquí, evidentemente, a la interpretación de J.B. Avallé-Arce, *Don Quijote como forma de vida*, Madrid 1976.

\* Una versión en catalán y sin notas de este texto se leyó en Gandia el día 20 de abril de 1990 dentro de Ciclo de Conferencias *L'Any del Tirant*. Una versión en castellano algo reducida se utilizó como comunicación al XXVI Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas (Victoria, B.C., 27 de mayo de 1990).



JEAN-CLAUDE MARGOLIN

### VIRGILE, IMPULSEUR POÉTIQUE DE VALÉRY

«Je ne puis m'intéresser à Virgile, Aristote, etc., qu'en tant qu'ils ont *un avenir*».

*Cahiers*, XIX, 667.

«Une bucolique de Virgile, ce ne serait pas du nouveau à présenter aux lecteurs (encore je n'en suis pas si sûr) mais cette bucolique obtenue par des procédés bien différents de ceux du premier siècle, ceci pourrait être nouveau. Le parfum de la rose est connu depuis les roses, mais le reconstruire à partir des molécules COH, voilà qui est assez *nouveau*».

*Variété* I, 1455.

S'il est vrai, comme le pense Bachelard, que la force et la beauté d'une image poétique, résident dans l'affleurement de la matière aux mots<sup>1</sup>, et que le lecteur-poète, relayant le poète créateur, a contracté avec le monde une relation d'amour, Virgile et Valéry sont assurés de survivre, tant qu'il y aura des hommes dont les dispositions affectives leur permettront de rêver et d'éprouver, comme autant de données immédiates de la perception, les éléments de la matière — feu, air, eau, terre

<sup>1</sup> Sur le langage et l'image poétique chez Bachelard, voir notamment V. Therrien, *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Klincksieck, Paris 1970; J.-P. Roy, *Bachelard, ou le concept contre l'image*, PU de Montréal, 1977; notre *Bachelard* des Editions du Seuil (ch. 4), Paris 1974. Mais surtout les ouvrages de Poétique de Bachelard lui-même.

— dans leur substance et leurs modalités. Quand Valéry traduit les *Bucoliques*<sup>2</sup> du poète de Mantoue, qu'il compose *La Pythie*<sup>3</sup> ou le *dialogue avec l'arbre*<sup>4</sup>, il joue le jeu subtil qui consiste à transmuter par les mots, sourciers d'images, mais aussi par les rimes, les assonances, le rythme et le choc des sonorités, du physique en psychique et inversement. Entre le moi du poète ou le moi du lecteur et ces forces qui émeuvent la nature en lui donnant couleurs, vibrations, mouvements, s'opère une sorte d'osmose comme dans ces tableaux ou sculptures maniéristes ou baroques d'Arcimboldo ou du Bernin, où les cerises, les pommes et les feuilles du visage humain se fondent en un plus vaste verger printannier, et où la nymphe Daphné, qui porte déjà dans son nom le terme de sa métamorphose, détruit, en se déliant elle-même de sa forme humaine, la fixité des choses et des concepts, mieux adaptée à la quête de l'esprit. Le poète virgilien de *Charmes* aurait-il, pour un temps, donné congé à l'aiguillon critique de *Monsieur Teste*? C'est pourtant dans *Tel Quel*, ouvrage lucide s'il en fût, que Valéry a tenté de donner une définition — sa définition — de la poésie, trouvant qu'elle était «l'essai de représenter, ou de restituer, par les moyens du langage articulé, ces choses ou cette chose, que tentent obscurément d'exprimer les cris, les larmes, les caresses, les baisers, les soupirs»<sup>5</sup>. Autrement dit, des mots qui ne sont pas chargés de traduire ou de signifier les produits raffinés, édulcorés, trafiqués ou travestis, d'une quelconque alchimie intellectuelle ou affective, mais des mots qui travaillent, si je puis dire, en pleine pâte de vie, dans ces «choses de la vie» que sont ces cris, ces

<sup>2</sup> Voir, dans les *Oeuvres* de Valéry, en deux volumes, aux éditions de la Pléiade (Jean Hytier, Agathe Rouart-Valéry), Gallimard, Paris 1957, 1960, tome I, p. 225.

<sup>3</sup> *Charmes*, 1922 (*Oeuvres*), I, pp. 130-136. Sur le personnage mythique de la Pythie et le parti poétique qu'il en a tiré, voir en particulier l'essai de Monique Makade de Schepper, *Le thème de la Pythie chez Paul Valéry*, Belles-Lettres, Paris 1969.

<sup>4</sup> Voir Pierre Laurette, *Le thème de l'arbre chez Paul Valéry*, Klincksieck, Paris 1967. Également: Jean-Claude Masson, «Arbre: une poétique de l'androgynie», in *Cahiers internationaux du symbolisme* («Images et Idéologies» II), 45-46-47, p. 167-184.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, t. II, p. 547.

larmes, ces caresses ou ces baisers, mais aussi ces angoisses nocturnes ou le pressentiment de sa mort prochaine, ce bonheur d'une ascension alpestre, d'un glissement cadencé à la surface d'une mer calme, ou d'une somnolence à la flamme d'une chandelle, la fraîcheur et l'ombre d'une forêt, ou le dynamisme chantant du marteau du forgeron<sup>6</sup>. Il nous faudra revenir à Bachelard — même si le philosophe et théoricien poète de l'imagination de la matière est sans doute plus redevable à Valéry que celui-ci à celui-là<sup>7</sup> — pour mieux découvrir la fraternité poétique de Virgile et de Valéry.

\* \*

\*

Les vers de *l'Enéide* et de *Charmes* ne sont pas de ceux qui produisent des «effets de surface» et que nous apprécions d'un point de vue esthétique pour leur «charme» ou pour leur pitto-

<sup>6</sup> Cher à Bachelard, illustrant ses métaphores de la dureté (voir *La Terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, Paris 1948, p. 62), s'inspirant d'ailleurs de René Char et de son *Marteau sans maître*.

<sup>7</sup> Le problème des influences — directes ou indirectes — est toujours difficile à résoudre, et d'un intérêt souvent très limité. Mais la chronologie a ses droits, et il existe des références indiscutables: alors que Bachelard a pu disposer, au cours de sa vie, et progressivement, de la quasi-totalité de l'œuvre de Valéry — en dehors de ses *Cahiers*, dont l'édition complète ne date que de 1962, Valéry, à condition qu'il ait été un familier de Bachelard et de son œuvre (ce qui est peu probable, et qui devrait, de toute façon, être prouvé), est mort en 1945: il ne pouvait donc avoir connaissance que des premiers travaux d'histoire et de philosophie des sciences de Bachelard, et, pour ce qui est de sa poétique, que des livres sur l'imagination du feu, de l'eau et de l'air. Les citations précises de Valéry sont relativement nombreuses dans l'œuvre de Bachelard: sans attacher trop d'importance aux chiffres, on relèvera ces quelques repères du poète-philosophe disposés dans son œuvre par le philosophe-poète: le Narcisse des *Mélanges* qui, dans «l'image contemplée dans les eaux apparaît comme le contour d'une caresse visuelle» (*L'Eau et les rêves*, p. 35), le bleu du ciel, rêvé «comme une pâleur qui désire la finesse» (dans «Le grain mystérieux de l'extrême hauteur» de *Profusion du soir* cité dans *l'Air et les Songes*, p. 188), ou encore ces quatre vers de *l'Ode secrète* de *Charmes* («O quel Taureau, quel Chien, quelle Ourse...») cités en exergue du chapitre des Constellations du même ouvrage, p. 202, ou ici encore (p. 248) le rapport obligé entre l'arbre immatériel de la *Jeune Parque* et l'arbre aérien des rêveries bachelardiennes.



resque; c'est dans la profondeur ou dans la matérialité des éléments, dans l'élémentaire ou plutôt dans l'élémental, de l'air, de l'eau, de la terre, que nous découvrirons un dynamisme créateur ou une création imaginante commune à Virgile et à Valéry, même si s'y rattachent des grappes de sentiments, un entrelacs de formes, les couleurs d'une palette. Mais, à la différence du poète français, qui n'a cessé, sa vie durant — ses cahiers<sup>8</sup> en font foi — de réfléchir sur la création poétique, et notamment sur la sienne propre, le poète latin s'est, si je puis dire, contenté de produire des vers: et c'est aux interprètes, munis de leurs instruments critiques, d'induire à partir d'eux, la genèse d'une Eglogue ou d'analyser la richesse langagière ou la profondeur métaphysique d'un chant de l'*Enéïde*. Mais la poétique élémentaire de Virgile et de Valéry ne s'édifie pas dans un espace neutre ou aseptisé: des forces — vents, tempêtes, mouvements sismiques, brises ou aquilons, cascades ou eaux dormantes — le sillonnent en tout sens, et les étapes successives du jour ou de la nuit, comme la position du soleil dans le ciel, ou de la lune au milieu des étoiles, le qualifient et le valorisent, ou plutôt l'animent, le modèlent, le recréent. En consacrant tout un ouvrage aux «directions spatiales» et au «parcours verbal» de Valéry<sup>9</sup>, Régine Pietra a ouvert un champ d'investigations qui me paraît applicable à Virgile plus qu'à aucun autre des poètes, anciens ou modernes: d'ailleurs ses nombreuses références à Bachelard et à Virgile<sup>10</sup> lui-même, confirment ma propre intuition.

Pour pénétrer et se diriger dans les Enfers, Enée avait besoin du rameau d'or de la Sibylle de Cumès: pour pénétrer dans le double univers de la poésie et de la poétique de Virgile et de Valéry, mon propre rameau, ma baguette de coudrier sera, en dehors de quelques solides études critiques consacrées à l'un ou à l'autre de ces poètes<sup>11</sup>, la conception philosophique

<sup>8</sup> Cités d'après le fac-similé intégral, (t. I à XXIX), C.N.R.S., Paris 1957-1962.

<sup>9</sup> *Valéry: Directions spatiales et parcours verbal*, Bibliothèque des Lettres modernes, Paris 1981.

<sup>10</sup> Voir notamment sa troisième partie sur la Verticalité et la Hauteur.

<sup>11</sup> Pour Virgile, voir en particulier: Joël Thomas, *Structure de l'imaginaire dans l'Enéïde*, Belles-Lettres, Paris 1981; Marie Desport, *L'incantation virgi-*

du langage et de l'image selon Bachelard, et les propres réflexions de Valéry sur son œuvre et sur celle de quelques autres.

\* \*

\*

L'admirable traduction poétique et «géométrique» des *Bucoliques*<sup>12</sup>, et la communication de Robert Jouanny<sup>13</sup> ont montré le sort qu'il convient d'accorder au mot d'excuse de Valéry, à l'heure où, à peu de temps de sa disparition<sup>14</sup>, le Docteur Roudinesco le sollicitait pour cette aventure poétique et virgilienne: «Mais cela fait plus de cinquante ans que je n'ai pas repris ce texte latin. Adressez-vous plutôt à un spécialiste!»<sup>15</sup> Combien me paraît plus proche du «vrai» Valéry, cette évocation de Virgile, associé à d'autres poètes, comme Dante,

lienne (Essai sur les mythes du poète enchanteur et leur influence dans l'œuvre de Virgile), Delmas, Bordeaux 1952; Viktor, Pöschl, *Die Dichtkunst Virgils*, Innsbruck/Vienne 1959 (= *The Art of Virgil, image and symbol in the Aeneid*, Ann Arbor 1970). M. Desport, «L'écho de la nature et la poésie dans les *Bucoliques* de Virgile», dans *Revue des Etudes anciennes*, 1941, p. 270 sq. Pour Valéry, outre l'ouvrage de Régine Pietra: L. Bergeron, *Le son et le sens dans quelques poèmes de «Charmes» de Paul Valéry*, Orphrys, Aix-en-Provence 1963; Pierre Laurette, *Le thème de l'arbre chez Paul Valéry*, Klincksieck, Paris 1967; Monique Makade de Schepper, *Le thème de la Pythie chez Paul Valéry*, Belles-Lettres, Paris 1969; Maurice Bémol, *Paul Valéry*, Belles-Lettres, Paris 1949; Octave Nadal, *La Jeune Parque*, Club du Meilleur Livre, Paris 1957. Voir aussi: Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris 1963; Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: Introduction à la psychocritique*, Paris 1964 (2<sup>e</sup> tirage).

<sup>12</sup> A laquelle Valéry a travaillé de 1942 à 1944. Edition originale avec 44 gravures en couleurs de Jacques Villon, le texte de Virgile et son «correspondant» valéryen en vers blancs de nombre rigoureusement égal: 1955. Edition courante: Gallimard, 1956. Voir Georges Karaïskaki, François Chapon: *Bibliographie des œuvres de Paul Valéry*, A. Blazot, 1976, n. 446.

<sup>13</sup> «Virgile traduit par Paul Valéry». Conférence prononcée à Avignon le 13 janvier 1985.

<sup>14</sup> Valéry est mort le 20 juillet 1945.

<sup>15</sup> Voir l'introduction de Roudinesco à cette traduction dans l'édition de la Pléiade (*Oeuvres*, t.p. 1711-1713).

Eschyle, et quelques autres, quand il confesse<sup>16</sup>, que sur l'univers et sur les passions de l'homme, il lui a apporté davantage que les concepts philosophiques d'un Kant ou d'un Spinoza<sup>17</sup>. Est-il besoin aussi de rappeler le travail en profondeur, conscient et inconscient, qu'a exercé sur la genèse et la composition des vingt-trois dizains d'octosyllabes de *La Pythie*, ce seul vers du 4e chant de *l'Enéide*, à l'évocation de Didon: «Haec effata silet; pallor simul occupat ora»<sup>18</sup>?

<sup>16</sup> Dans ces *Cahiers* (éd. Pléiade), II, p. 1357. Les références explicites à Virgile sont relativement nombreuses dans les *Cahiers*, et toujours dans un sens largement positif. La plus éclairante est peut-être celle, datée de 1923 (Cahier X, IX, 263, et Ed. Bibl. Pléiade, II, p. 1101), avec ces trois mots: «Dante — Virgile — familiarité». Voir aussi l'année suivante (*béta*, IX, 804 Y, et Pléiade I, p. 96): «Je vois la nature à ma façon. Je pense à ceci en regardant une grande chèvre dans les oliviers. Elle mordille, bondit. — Virgile — pensé-je. Jamais l'idée de peindre cette chèvre ne me fût venue. Virgile prouve que l'on peut en faire quelque chose». Ou encore cette simple évocation (Cahier 1927-1928, XII, 707; Pléiade II, 951): «Peinture et poésie. Cl[au]de Lorrain = Virgile? (avec cet ajout marginal, qui précise l'équation: sound-sense, colour-ressemblance). Frappé depuis toujours par la musicalité des vers de Virgile, et défendant l'idée que la poésie est d'abord musique, il écrit un jour de 1916 (Cahier C, VI, 178; Pléiade II, 1169): «L'*Enéide* est de la nature d'un opéra. Elle est la mère des opéras. Virgile est père des grandes décorations musicales avec ces belles parties de chant comme statues. Le VI<sup>e</sup> livre est un ballet infernal, car 1<sup>o</sup> il a précisément vis-à-vis du public amateur romain du temps d'Auguste, le degré de sérieux, de terreur chorégraphique, les effets et ces divinités, foudres, Tartares, Harpies — en somme la valeur qu'aurait eue un opéra de 1700...; 2<sup>o</sup> il est en effet devenu ce genre — noble, — très étudié...» Enfin nous retiendrons ce que Valéry, dans une section de ses *Cahiers* consacrée à l'enseignement, dit de la triste métamorphose du poète latin en auteur de programme: «Virgile n'est pas un poète. C'est un "texte". La loi de Carnot n'est pas une profonde pensée, c'est une "colle"... (1920. L, VII, 528; Pléiade II, 1557).

<sup>17</sup> On sait que si le philosophe Descartes a été l'un des maîtres incontestés à penser — et peut-être à vivre — de Valéry, c'est moins pour son agencement de concepts et son pur discours philosophique, que pour sa personnalité totale, où l'homme et l'œuvre, le style et la pensée ne font qu'un, et pour cette sorte d'affinités électives que Valéry partageait avec lui, et avec quelques autres, un Léonard, un Mallarmé.

<sup>18</sup> Epigraphe qui, dans l'édition de la Pléiade, suit la dédicace à Pierre Louÿs. On sait que Gide recevant la confiance de Valéry sur ce vers initial «donné par les dieux», a cru devoir la noter dans son *Journal*: ... Paul me raconte (ce dont je me doutais) que *la Pythie* est tout entière sortie d'un vers:

Pâle, profondément mordue,

Arrêtons-nous un moment sur ce poème, car il renferme, dans ses images, ses métaphores, ses thèmes, ses mythes, et son caractère prophétique ou oraculaire, tout un ensemble d'éléments communs à la poétique virgilienne et à la poétique valéryenne. Partons du plus évident: le dur labeur de la création poétique et son clair-obscur est symbolisé aussi bien par cette Pythie valéryenne métamorphosée de l'antique, que par cette Sibylle latine qui donne en quelque sorte, au héros épique, c'est-à-dire au poète lui-même, le souffle inspirateur<sup>19</sup> de ses vers, comme de cette démarche initiatique inouïe qu'est, pour un vivant, la descente aux Enfers. On parlera peut-être d'intériorisation, voire de laïcisation de la Pythie valéryenne, et d'emprunts superficiels ou extérieurs à la mythologie classique, et à la pensée profonde de Virgile. Là n'est pas la question, et nous ne nous interrogerons pas ici, avec Abraham Livni<sup>20</sup>, sur la nature du Dieu de Valéry. Ce que nous soulignerons au contraire, c'est le délire de la Pythie et sa lutte avec le Dieu dont elle est habitée, «pâle, profondément mordue», et telle «une cavale emballée», l'«âme affreuse et les flancs mugissants», tenant de la bacchante et de l'animal («La Pythie, exhalant la flamme / De naseaux durcis par l'encens, / Haletante, ivre, hurle / ...»), et nous évoquerons parallèlement la Sibylle de Cumès qui «mugit dans son antre»<sup>21</sup>.

Dans le poème de Valéry, mais aussi — bien évidemment — dans ce chant VI de *l'Enéide*, Bachelard pourrait nous con-  
— mais il ne l'a pas fait explicitement — à vivre par l'imagination, ou à rêver les profondeurs chthoniennes. «Toute ma nature est un gouffre!» s'écrie la Pythie, angoissée à la strophe

il a cherché la rime, les rimes. Elles ont dicté la forme de la strophe et tout le poème s'est développé sans qu'il ait su d'abord ni comment il serait, ni ce qu'il allait y dire» (*Journal*, Ed. de la Pléiade, p. 751). Voir aussi Valéry, *Oeuvres*, I, p. 1138.

<sup>19</sup> On sait que pour Valéry, le poète est par définition et fonction primordiale «celui qui inspire». Mot repris par Bachelard dans les toutes premières pages de *L'Air et les Songes* (p. 10).

<sup>20</sup> *La recherche du Dieu chez Paul Valéry*, Klincksieck/Montréal, Presses de l'Université, Paris 1978.

<sup>21</sup> Voir M. Makade de Schepper, *op. cit.*, p. 81 et 82.



3. Quant au serpent, thème récurrent chez Valéry<sup>22</sup>, ici, dans *La Jeune Parque*<sup>23</sup>, ailleurs, on sait, ou plutôt on sent, comme dans la *Métamorphose* de Kafka, que le surgissement de cet animal mythique n'est pas un thème esthétique à connotations religieuses, mais bien un prolongement monstrueux, un écartèlement ou une métaphorisation du Moi, étreint d'angoisses indicibles, perdu dans la nuit, s'identifiant à la terre:

Eh! Quoi!... Devenir la vipère  
Dont tout le ressort de frissons  
Surprend la chair que désespère  
Sa multitude de tronçons!...<sup>24</sup>

Sans doute la structure de l'imaginaire virgilien n'est-elle pas la même, et le serpent du Ve Livre de l'*Enéide*<sup>25</sup>, qui apparaît lors du sacrifice d'Anchise, demeure-t-il davantage à distance du héros. Mais comment ne pas ressentir, dans l'évocation de cet animal sous le signe du sacrifice et dans l'attente religieuse et grave de la Révélation du VI<sup>e</sup> Livre, ses liens avec un ordre cosmique immuable, où tous les détails ont valeur de symbole: les couleurs de la peau de l'animal, or et arc-en-ciel, le nombre de ses anneaux (sept), qui s'inscrit dans un symbolisme du Nombre auquel Valéry n'est pas indifférent<sup>26</sup>? Même si, comme le pense Joël Thomas<sup>27</sup>, les valeurs traditionnelles

<sup>22</sup> Outre l'*Ebauche d'un serpent*, (*Oeuvres*, t. I, pp. 138-146) voir Maurice Bémol, *La Parque et le Serpent. Essai sur les formes et mythes*, Belles-Lettres, Paris 1955.

<sup>23</sup> *Oeuvres*, t. I, p. 97, vers 37 et suivants. Voir l'ouvrage (cité) de M. Bémol, et l'étude de Nadal (voir n. 11).

<sup>24</sup> *La Pythie*, str. 8.

<sup>25</sup> *Enéide*, V, 84-93.

<sup>26</sup> Voici les vers de Virgile dans la traduction de Jacques Perret (Belles-Lettres, Paris 1982, 2<sup>e</sup> tirage): «Il achevait quand, du fond du sanctuaire, un serpent tira, ondoyant, sept replis prodigieux, sept anneaux, enlaçant paisiblement la tombe, se coulant entre les autels. Des taches sombres marquaient son dos, un éclat chatoyant embrasait d'or ses écailles; tel dans les nuées l'arc-en-ciel, face au soleil, jette mille couleurs changeantes... lui, enfin, en une longue progression, se glissant au milieu des patères et des coupes polies, goûta aux mets sacrés, rentra pacifiquement dans le fond du tombeau, abandonna les autels où il s'était nourri» (vers 84-93).

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 275.

attachées à l'image du serpent, animal chthonien, ont été ici inversées, puisqu'il est devenu le symbole du Passage et de la connaissance pacifiée des mystères de l'Au-delà, son évocation, comme celle de la Pythie qui se sent vipère, aboutit à une orientation de l'espace cosmique et à une animation de la matière, qui abolit les frontières entre les êtres et les éléments. Poème oraculaire, disais-je; poésie incantatoire, pourrait-on ajouter, par une paraphrase des *Charmes* valéryens, qui s'appliquerait volontiers à Virgile, qu'il s'agisse de sa poésie bucolique, de la poésie didactique de ses *Géorgiques*, ou de son épopée. Ce n'est pas l'effet d'une rencontre contingente, ni non plus — j'aime à le croire — d'une lecture attentive et disciplinée de Virgile — si plusieurs figures mythiques des poèmes de Valéry ont leurs correspondances virgiliennes, Orphée, Daphnis, Narcisse, Echo<sup>28</sup>.

\* \*

\*

Puissance chthonienne et vertige des profondeurs. En inscrivant sur la page de l'un de ses *Cahiers*<sup>29</sup> ces trois mots de l'*Enéide* «Facilis descensus Averno», sur lesquels plus d'un critique a brodé<sup>30</sup>, Valéry a fixé l'une de ses hantises, dont sa poésie — et d'abord *La Pythie* — est chargée: celle de la mort. Vision d'effroi, qui n'est pas un hymne à la terre selon le mode des *Géorgiques*, mais la perception d'une puissance mystérieuse et tentaculaire qui opère de répugnantes métamorphoses, et dont la racine, ce «mort-vivant», selon Bachelard, symbolise toute l'horreur et l'obsession. «Il n'est bête hideuse de la mer plus avide et plus multiple que cette touffe de racines, aveuglément certaines de progrès vers la profondeur et les humeurs de la terre». Qui parle ainsi? C'est Lucrèce à Tityre dans le *Dialogue de l'Arbre*<sup>31</sup>, transposition valéryenne de la première

<sup>28</sup> Voir, pour Virgile, le livre (cité) de M. Desport.

<sup>29</sup> *Cahier VIII*, p. 466.

<sup>30</sup> Voir notamment le chapitre de R. Pietra (*op. cit.*, n. 11) intitulé *De la profondeur*, p. 59 sq.

<sup>31</sup> *Oeuvres*, t. II, pp. 177-194.

Eglogue, — ce qui nous montre, par parenthèse, le poids des vers de Virgile dans la vie lucide et le travail poétique de Valéry —, même si les bergers virgiliens ne séparent pas, dans leur amour de l'arbre, sa partie aérienne et son socle chthonien.

Cet arbre nous servira précisément de lieu de passage et de lien naturel entre ces images de la terre et du gouffre, associées à la mort pour Valéry, mais à la vie et aux puissances de renouvellement et de résurrection pour Virgile, et les images de l'air, liées aux forces de la verticalité et aux manifestations érotiques de la vie.

\* \*

\*

Le thème de l'arbre a déjà été étudié dans un brillant essai de Pierre Laurette<sup>32</sup>: il ne manque pas de rapprocher Valéry de Virgile, étant donné surtout la traduction en vers blancs des *Bucoliques*, et le début de ce Dialogue, dont l'un des personnages porte le nom même de son ancêtre virgilien. Et quand Lucrèce commence ainsi: «Que fais-tu là, Tityre, amant de l'ombre, à l'aise sous ce hêtre...»<sup>33</sup>, ne croirait-on pas que, par une facétieuse, mais non moins significative confusion, Valéry reprend le premier vers des *Bucoliques*: O Tityre, tandis qu'à l'aise sous le hêtre...». C'est là, bien au contraire, le secret de l'imitation-distanciation de Virgile, comme l'un des ressorts du travail poétique de Valéry. On l'a déjà vu: un vers, trois mots d'un chant de l'*Enéide* — la mort de Didon ou le départ d'Enée aux Enfers — suffisent pour faire germer et croître, comme une plante nouvelle greffée sur une racine antique, un poème de Valéry, dont la ciselure géométrique ou l'architecture nombrée n'a pas tari la sève. Peu importe alors que Valéry ait pu écrire dans ses *Variations sur les Bucoliques*<sup>34</sup>: «Les thèmes bucoliques n'excitent pas furieusement mon courage. La vie pastorale m'est étrangère», ou que son œuvre, dans sa texture, soit

<sup>32</sup> *Op. cit.* Voir ch. 7 pour le Dialogue de l'Arbre.

<sup>33</sup> *Oeuvres*, t. II, p. 177.

<sup>34</sup> *Oeuvres*, t. I, pp. 207-222.

fort éloignée de celle du poète de la Terre et de l'épopée italique. Les affinités viennent de plus loin, et de plus profond.

Si Bachelard partage l'obsession angoissée de Valéry pour les racines de l'arbre, sa quête de l'arbre aérien<sup>35</sup> et de l'image verticalisante des rêveries dynamiques (Patrice de La Tour du Pin, De Gubernatis, Claudel, Francis Jammes, Jean-Paul Richter, Rilke, ou Maurice de Guérin) le rejoint, si je puis dire, vers les hauteurs, où l'arbre conjugue l'espace, le vent et la lumière. Quelques fragments du *Dialogue de l'arbre* — qui ne constitue pourtant que le plus célèbre des épanchements poétiques de Valéry<sup>36</sup> — l'expriment sans ambages: «Mes yeux vivent là-haut», dans la masse palpitante de la lumière<sup>37</sup>, chante Tityre, sur un mode guère différent du Valéry des *Cahiers*: «... babillant de l'esprit dès que l'ombre des feuilles m'habille, me couche et laisse que je rayonne et fait que je chante par ce changement simple»<sup>38</sup>. Ou encore: «Le vent naissant bruit dans ta haute ramure. Il y place une source et j'écoute l'air vif»<sup>39</sup>. C'est encore à ses réflexions poético-philosophiques, qui accompagnent et souvent sollicitent la création, que j'emprunterai ce commentaire de la rêverie arboricole, de la rêverie au pied de l'arbre, au sein d'une forêt: mélange indéfinissable d'enthousiasme libérateur et de silence angoissé. «Silence végétal. L'arbre de lui-même ne fait aucun bruit. Tout son mouvement propre est de croître. Il laisse ses fruits tomber de lui. Ses bras morts lui tombent à coups de vent. Un manteau de silence, d'horreur, de crainte sur les épaules. On est regardé jusqu'à la moëlle. Epié à travers ces feuilles, guetté derrière ces troncs, écouté par toute la vie, deviné par quelqu'un qui enveloppe cette forêt et dont l'œil perce jusqu'à vous. Les bêtes, les brigands, les dieux, Dieu, tout vous attend, vous menace, vous observe...»<sup>40</sup>. Mais aussi: «Poète ou devin sous l'Arbre, comme

<sup>35</sup> *L'Air et les Songes*, ch. 10: «L'arbre aérien», p. 231 sq.

<sup>36</sup> Voir aussi les œuvres de jeunesse, les *Cahiers* de 1894 à 1912, la *Jeune Parque*, *Charmes* (d'une manière générale), les *Cahiers* postérieurs à *Charmes*, etc.

<sup>37</sup> *Oeuvres*, t. II, p. 177.

<sup>38</sup> *Cahiers*, II, p. 894.

<sup>39</sup> *Oeuvres*, t. II, p. 178.

<sup>40</sup> *Cahiers*, V, p. 839.



l'arbre fut un vivant et un oracle, un conducteur tellurico-atmosphérique. Charge et *flux* de *l'Arbre*. Ceci ferait une belle poésie - Source - Racles par la voix des milliers de feuilles - sensibles - les *Vents*. Et devin pour l'eau profonde, la lumière. Et chemin de la foudre - Et aussi croissance, construction. Etablissement - Et Patriarche, générations»<sup>41</sup>.

Disons, si l'on veut, que cette bipolarité de l'arbre du *Dialogue* correspond à peu près à la dualité des personnages mis en place par Valéry, sous l'inspiration première de Virgile: Lucrèce qui, pour d'autres raisons que Mélibée, est angoissé, pose sur l'arbre le regard d'un philosophe, qui veut comprendre et expliquer le sourd agencement des choses, et dévoiler «les puissances de cette étrange volonté souterraine», insérée dans «l'œuvre de l'arbre»; Tityre, dont l'ivresse et la «tendre fureur» s'accordent amoureusement à l'arbre sans se poser de questions sur sa nature<sup>42</sup>. Ce que lui reproche, mais aussi ce dont l'envie Lucrèce: «Ce grand arbre pour toi n'est que ta fantaisie». Et de fait, l'arbre de Tityre — qui n'est pas, loin de là, l'anti-Valéry, car le poète de la connaissance est aussi celui du rêve amoureux et de la fantaisie réglée — est avant tout Arbre de Vie et Arbre d'Amour, objet d'un insatiable désir, comme ces «vivants piliers» de Baudelaire ou cet Arbre-Désir d'un autre poème des *Fleurs du Mal*<sup>43</sup>:

Désir, vieil arbre à qui le plaisir sert d'engrais,  
Cependant que grossit et durcit ton écorce,  
Tes branches veulent voir le soleil de plus près!  
Grandiras-tu toujours, grand arbre plus vivace  
Que le cyprès?...

Dans le hêtre sous lequel Tityre est mollement étendu, un temple et une femme qui surgissent tout à la fois. «Je vis, j'attends» résume la philosophie de la vie de Tityre. Attente qui est désir, recueillement muet, extase. Mais aussi ivresse et amour idéalisé, platonicien, où la beauté est vérité. Mais aussi,

<sup>41</sup> *Cahiers*, XVII, p. 730.

<sup>42</sup> Voir Laurette, *op. cit.*, p. 61.

<sup>43</sup> *Le Voyage*, CXXVI, Ed. des Lettres Françaises, Paris 1978, p. 284.

et contradictoirement, ainsi que le désir lui-même, qui meurt de son assouvissement, l'Arbre-Amour est chair sensible, et sa physiologie végétale ne fait qu'un avec cette physiologie effective suggérée par les pleurs et la «tendre fureur» de Tityre.

Le poème de Virgile, sans doute, n'offre pas le même champ de métaphores heureuses, et il ne nous conduit pas au terme de cette philosophie valéryenne d'une nature naturante qui pose le problème de la causalité et de la réalité ultime. Mais, à nous en tenir aux images de verticalité de l'arbre aérien et de l'arbre-amour, la relecture de la première Eglogue n'est pas d'un maigre profit pour une étude des archétypes ou de la symbolique de Virgile. C'est d'abord le chant de Tityre, à l'ombre des forêts, sous le couvert du hêtre parasol, et son enchantement triomphal, où se confondent dans une érotique, mais symbolique fusion, la belle Amaryllis, la muse sylvestre, et l'arbre lui-même: arbre-femme, ou plutôt, comme le suggère Jean-Claude Masson<sup>44</sup>, lecteur de Mircea Eliade, arbre-androgyne? Appelons-le, comme nous l'avons déjà fait, Arbre-Amour. Le motif de l'écho, qui n'apparaît pas chez Valéry<sup>45</sup>, est ici central — comme si souvent, chez Virgile<sup>46</sup> — et donne, par ce cadre

<sup>44</sup> Dans son étude intitulée «Arbres, une poétique de l'androgynie» (in *Cahiers internationaux du symbolisme*, 1983, numéros 45/46/47), Jean-Claude Masson, partant des études de Mircea Eliade sur les mythes et le sacré, se propose de «suivre quelques poètes qui me sont chers dans les labyrinthes végétaux qui hantent leur rêverie», se souvenant que l'arbre est un symbole double, tronc phallique et matriciel, arbre de vie et de mort, donc qu'il est androgyne, comme «les grandes divinités de la végétation, et en général, de la fertilité» (M. Eliade). Il en vient ainsi, après avoir évoqué *La nuit bengali* d'Eliade, et avant de s'arrêter à Marie de France, Shakespeare, Henri Michaux, la Bible, le Bhagavad Gitâ, Claudel, Ezra Pound, Octavio Paz, Robert Goffin, Baudelaire, Neruda ou William Blake, à la déclaration amoureuse du Tityre valéryen, en proie à sa rêverie: «Je t'aime, l'Arbre vaste, et suis fou de tes membres. Il n'est fleur, il n'est femme, grand Etre aux bras multipliés, qui plus que toi m'émeuve, et de mon cœur dégage une fureur plus tendre... Tu le sais bien, mon Arbre, que dès l'aube, je te viens embrasser: je baise de mes lèvres l'écorce amère et lisse...» (*Oeuvres*, t. II, p. 178).

<sup>45</sup> Mais que l'aventure de Narcisse suggère. La *résonance*, à défaut de l'écho, est un terme et un thème très valéryens.

<sup>46</sup> Voir à ce sujet M. Desport, *op. cit.*, *passim*, notamment 1<sup>ère</sup> partie, ch. 2 («Importance poétique de l'Echo»).

sonore, une immense portée à ces *silvae* des *Bucoliques*, que hantent Hylas, Orphée, Thalie et Pan, Daphnis et Corydon.

Association de l'arbre, de Virgile et de Valéry, non moins troublante, mais non moins évidente, si l'on ouvre *La jeune Parque*<sup>47</sup>, et si l'on se réfère à quelques témoignages explicites de Valéry lui-même. Dans le Cahier V, dont la rédaction est à peu près contemporaine de l'élaboration de ce poème — c'est-à-dire de l'époque de la première Guerre mondiale<sup>48</sup> — on lit: «Il n'y a pas de faits nouveaux dans Virgile nisi Virgilius ipse<sup>49</sup>». Mais dans le Cahier IV, où il précise ce que fut son intention en écrivant son poème, à savoir *faire chanter*, d'une «voix qui fait vibrer ce qui pense, songer ce qui sent<sup>50</sup>», autrement dit exalter la musique du mot, il se donne encore, comme référence plus ou moins lointaine: «Virgile, Racine, Chénier, Baudelaire, Wagner, Euripide, Pétrarque, Mallarmé, Rimbaud, Gluck...<sup>51</sup>». Or il se trouve que la poésie incantatoire de Virgile, toute pénétrée par la magie du chant, découvre dans le mouvement ascendant de l'arbre, s'épanchant dans les airs, la même énergie optimiste, la même violence contenue, que tel fragment de la *Jeune Parque*. Voici, dans la X<sup>e</sup> *Bucolique* le dieu Silvanus, dieu des *silvae*, à la couronne de lis et de fêrues fleuries<sup>52</sup>; associé dans les *Géorgiques* à Minerve, qui «inventa l'olivier», et à Pan, le dieu de Ménalque et de Tégée; Silvanus, qui porte un jeune cyprès qu'il s'appête à planter<sup>53</sup>. C'est aussi le dieu du printemps et du renouveau de la nature. Croissance des jeunes

<sup>47</sup> *Oeuvres*, t. I, pp. 96-110.

<sup>48</sup> Parue le 30 avril 1917, l'œuvre a été, selon les propres paroles de Valéry, entièrement élaborée «sub signo Martis» (*Lettres à quelques-uns*, Gallimard, Paris 1952, p. 180), bien que rien de la guerre ne transparaisse dans le poème.

<sup>49</sup> *Cahiers*, V, p. 679.

<sup>50</sup> R. Pietra, *op. cit.*, p. 417, et Valéry, *Oeuvres* I, p. 1621; voir aussi *Cahiers*, XXI, pp. 478-480.

<sup>51</sup> *Cahiers*, IV, p. 508.

<sup>52</sup> Venit et agresti capitis Silvanus honore,  
Florentes ferulas et grandia lilia quassans  
(vv. 24-25)

<sup>53</sup> Fortunatus et ille deos qui novit agrestes,  
Panaque, Sylvanumque senem, Nymphasque sorores  
(II, vv. 493-494)

pousses, associée à la flûte champêtre, comme si c'était sous son influence magique que la sève se répandait dans leur membrane; chant sylvestre également associé à la présence des Faunes, des Nymphes et des Satyres, dont les danses et les bonds ne sont que le prélude aux amoureux combats. Et voici maintenant quelques fragments discontinus de la *Jeune Parque*, empruntés à cet hymne au printemps, associé aux mouvements du sang de cette Psyché qui se fût nommée telle si Pierre Louys ne s'était déjà approprié ce nom<sup>54</sup>:

La renaissante année  
A tout mon sang prédit de secrets mouvements...

Pour et contre les Dieux ramer l'arbre unanime,  
La flottante forêt de qui les rudes troncs  
Portent pieusement à leurs fantasques fronts  
Aux déchirants départs des archipels superbes,  
Un fleuve tendre...<sup>55</sup>

Hardiesse de la métaphore marine chez celui qui est aussi l'auteur du *Cimetière marin* et l'inventeur du «toit tranquille où marchent les colombes», image qui n'a pas son équivalent dans les *Bucoliques*. Mais surtout liens métaphoriques entre le sang de la *Jeune Parque*, les entrailles de la terre, la sève des arbres, et le tendre fleuve. On comprend que, dans son évocation de l'image archétype de l'arbre aérien, et de l'exaltation poético-philosophique qui s'en est suivie, Bachelard ait songé à cet «arbre de fumée» du poème de Valéry, «à la suite du mouvement immatériel et du mouvement vivant» et cité ces vers qui expriment «l'image d'un destin où se révèlent les multiples séductions d'une Einfühlung aérienne»<sup>56</sup>:

Vers un aromatique avenir de fumée,  
Je me sentais conduite, offerte et consumée,  
Toute, toute promise aux nuages heureux!

<sup>54</sup> Et avant lui, Corneille et La Fontaine. Voir Valéry, *Oeuvres*, t. I, p. 1617, et R. Pietra, p. 415.

<sup>55</sup> *JP*, in *Oeuvres*, t. I, p. 103.

<sup>56</sup> *L'Air et les Songes*, p. 248.



Même, je m'apparus cet arbre vapoureux  
De qui la majesté légèrement perdue  
S'abandonne à l'amour de toute l'étendue.  
L'être immense me gagne<sup>57</sup>.

Et ce n'est pas non plus sans raison onirique profonde, continuant de vivre en son intimité ce végétalisme imaginaire, que l'auteur de *L'Air et les Songes*, évoque ce vers des *Géorgiques*<sup>58</sup> où l'arbre plonge ses racines dans l'enfer et atteint le ciel par ses branches, réservant d'ailleurs sa plus grande admiration au chêne de La Fontaine

«De qui la tête au ciel était voisine  
Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.

\* \*  
\*

L'élargissement cosmique obtenu par Valéry grâce à sa métaphore de l'arbre-fleuve se déversant dans le ciel, retrouvée dans un poème plus ancien, mais où les *rames* et l'*archipel* évoquent ici irrésistiblement la mer, nous conduit, dans une dernière série d'exemples parallèles, à examiner le parti poétique que tirèrent de l'eau élémentale hors de toute nécessité objective ou anecdotique, l'auteur latin et l'écrivain français.

Toutes les eaux n'ont pas été chantées par Virgile et par Valéry, de même que le philosophe champenois, «né dans un pays de ruisseaux et de rivières»<sup>59</sup> n'a pas su, pu ou voulu fréquenter des eaux auxquelles il n'était pas accordé et qui ne pouvaient donc pas le faire rêver, pas même par le truchement des livres: la mer ou l'océan. Quant il cite une fois Valéry dans *L'Eau et les Rêves*, c'est dans son chapitre des eaux claires et printannières<sup>60</sup>, ruisseaux, cascades, ou même lacs au milieu

<sup>57</sup> JP, in *Oeuvres*, t. I, pp. 107-108.

<sup>58</sup> Aesculus in primis, quae, quantum vertice ad auras  
Aetherias, tantum radice in Tartara tendit  
(G, II, vv. 291-92).

Voir Bachelard, *AS*, p. 252.

<sup>59</sup> *L'Eau et les rêves*, p. 11.

<sup>60</sup> *ER*, p. 35.

d'une forêt, à propos de Narcisse se mirant dans l'eau<sup>61</sup>. Voyons comment s'expriment les langages vergilien et valéryen de l'eau et quelles puissances cosmiques et oniriques ils mettent en branle.

Sans prétendre à l'exhaustivité, rappelons que dans les fraîches forêts des *Bucoliques*, l'eau sourd de partout, qu'elle soit désignée en termes précis — *unda, aqua, rivus, fons, humor, flumen*<sup>62</sup> — ou simplement suggérée par les nuages ou par la rosée, par les prés moelleux, les matelots de la VI<sup>e</sup> églogue, les cygnes de la XI<sup>e</sup> et même les pleurs des tamaris et des lauriers de la X<sup>e</sup><sup>63</sup>. Il n'est pas jusqu'à l'écho, dont l'importance poétique a été justement soulignée par Marie Desport<sup>64</sup>, qui ne soit associé à l'incantation de l'eau, s'il est vrai que cette image de la voix — *imago vocis* — qui recrute et multiplie dans l'infini spatial des bruits, les murmures et les chants du monde, s'apparente aux ondes concentriques formées à la surface de l'eau qu'est venu troubler le jet d'une pierre. Les *Géorgiques*, hymne à la terre, s'il en fût, et au labeur des paysans, sont sensibles aux signes du ciel, aux vents chargés d'humidité, aux agitations et aux cris des oiseaux, annonciateurs de pluie:

Nunc caput objectare fretis, nunc currere in undas.  
Et studio incassum videas gestire lavandi<sup>65</sup>.

<sup>61</sup> Le moindre soupir  
Que j'exhalerais  
Me viendrait ravir  
Ce que j'adorais  
Sur l'eau bleue et blonde  
Et cieux et forêts  
Et rose de l'onde  
(*Cantate du Narcisse*, in *Mélange, Oeuvres*, t. I, p. 407).

<sup>62</sup> Monique Parent (*Cohérence et résonance dans le style de «Charmes» de Paul Valéry*, Klincksieck, Paris 1970, pp. 22-23) a établi un tableau du vocabulaire du thème de l'eau chez Valéry, qu'il serait intéressant de confronter avec les données de l'*Index verborum Vergilianus* de Monroe Nichols Wetmore, New Haven, Conn., 1911, ou celles de *Lexicon zu Vergilius...* de H. Marguet, Leipzig 1912.

<sup>63</sup> Hic gelidi fontes, hic mollia porata, Lycori;  
Hic nemus...

(E, X, vv. 42-43).

<sup>64</sup> Voir plus haut, n. 46.

<sup>65</sup> *Géorgiques*, I, v. 383.

Ou encore ce geste d'aspersion, qui semble, par magie sympathique, provoquer les eaux du ciel:

Certatim largos umeris infundere rores<sup>66</sup>.

Ou encore les joyeux concerts des oiseaux, quand la pluie est chassée, *imbribus actis*<sup>67</sup>. Bonheur et malheur de l'eau, comme dans les travaux et les jours des paysans et la succession des quatre saisons!

*L'Énéide* offre peut-être une plus riche typologie des eaux et des symboles qu'elles vivifient: paysages marins, naturellement liés aux navigations d'Énée, la mer comme lieu de passage, mais aussi comme source de violence — les tempêtes en témoignent, dans leur imprévisible et foudroyante puissance de destruction et de mort —, visages parfois souriants de la mer transformée en lac et recomposée par le poète à l'image de ses rêves et de ses désirs, protection maternelle du port ou de la calanque, où les éléments terriens et sylvestres ont tôt fait d'exorciser et de faire oublier la mer, de même que les îles, dont la fermeté et la riche végétation ont chassé les maléfices de l'océan inhumain. Terrien, comme Bachelard, Virgile se reconnaît davantage dans cette eau douce des forêts, dans la source, le lac ou l'eau courante des *Bucoliques*, dans ce «sang de la terre», dans cette «vie de la terre» dont parle Bachelard<sup>68</sup>. Mais l'eau douce de *L'Énéide* est terriblement ambiguë: source de vie, elle est aussi symbole ou source de mort. Songeons par exemple à l'eau sale et boueuse du Styx<sup>69</sup>, au marais croupissant, même si Virgile n'a fait ici que puiser dans les rayons de ce magasin de lieux communs des descriptions mythologiques, dont Bachelard dirait qu'ils sont mauvais conducteurs de l'imagination. Il n'empêche que, poussé par une nécessité plus intérieure qu'objective, Virgile a dû vivre, au moins poétiquement — peut-être aussi existentiellement — le vertige provoqué par

<sup>66</sup> *Ibid.*, I, v. 385.

<sup>67</sup> *Ibid.*, I, v. 413.

<sup>68</sup> *L'Eau et les rêves*, p. 67.

<sup>69</sup> «Stygius lacus», *Aen.* VI, 134.

le spectacle d'eaux jaillissantes et torrentielles, déferlant avec fureur, parfois même — comme dans le Livre XII — associées au feu, et si éloignées de la vision d'eaux calmes, accordées à son rythme vital: «Comme des incendies qui s'allument sur plusieurs points d'une aride forêt et dans les bois crépitants de lauriers, ou comme des torrents écumeux qui dévalent du haut des montagnes et roulent avec fracas dans la plaine des eaux dont la violence a tout ravagé sur leur route, et non moins violemment, Énée et Turnus, tous les deux, se ruent au milieu des combats<sup>70</sup>».

Un examen rapide de l'œuvre de Valéry, et la connaissance que nous pouvons avoir, moins de sa biographie empirique que de son idiosyncrasie affective et intellectuelle, nous font percevoir dans la mer la plus fondamentale et la plus efficace de ses pulsions germinatrices. En elle se combinent deux directions spatiales, rectrices de son langage: la profondeur et l'horizontalité; mieux vaudrait d'ailleurs dire la surface plane, celle d'une mer apaisée, aux horizons bornés par le rivage, une crique, le port de Sète. Pas plus chez lui que chez Virgile, les flots déchaînés de la tempête ne font sourdre d'images ou de métaphores vives. C'est encore *La Pythie* qui nous fera la révélation des eaux valéryennes:

L'eau tranquille est plus transparente  
Que toute tempête parente  
D'une confuse profondeur<sup>71</sup>!

Miroir de la mer, «toit tranquille», miroir du lac où se mire Narcisse, et qui fait écho — au sens propre — aux innombrables duplications des images de l'Echo virgilien. «Cette mer, écrit Régine Pietra, est pour Valéry surface. Il y a une sensibilité cutanée de la mer, une irritabilité superficielle, une ondulation par laquelle s'opèrent les métamorphoses<sup>72</sup>. On pourrait multiplier les références: leur convergence en impose!

<sup>70</sup> *Aen.* XII, 521-526. Trad. A. Bellessort.

<sup>71</sup> *Oeuvres*, t. I, p. 234.

<sup>72</sup> *Op. cit.*, p. 31.



Un texte<sup>73</sup>, parmi d'autres, mais peut-être plus déterminé, en dépit des contingences extérieures de son invention, exprime avec force la nature de l'eau en laquelle se complait le moi du poète, l'eau qui le fait rêver et s'émouvoir, l'eau tranquille, l'eau mouvante, l'eau multiforme:

«Je dirai l'eau tranquille, luxe suprême des sites, où elle tend des nappes de calme absolu, sur le plan pur desquelles toutes choses mirées paraissent plus parfaites, qu'elles-mêmes. Là, toute la nature se fait Narcisse et s'aime.

L'eau mouvante, qui par douceur et violence, par suintement et par usure prodigieusement lente, par son poids comme par courants et tourbillons effrénés, par brumes et par pluies, par ruisseaux, par cascades et cataractes, arrondit le galet indéfiniment, berce et dispose en molles traînes et en douces plages tout le sable qu'elle a créé. Elle travaille et diversifie, sculpte et décore la figure morne et brutale du sol dur.

L'eau multiforme habite les nuées et comble les abîmes; elle se pose en neige sur les cîmes au soleil d'où pure, elle s'écoule; et suivant des chemins qu'elle sait, aveugle et sûre de son étrange certitude, descend invinciblement vers la mer, sa plus grande quantité...

Sa substance se fait mémoire; elle prend et s'assimile quelque trace de tout ce qu'elle a frôlé, baigné, roulé... Qu'elle jaillisse au jour, elle est toute chargée des puissances primitives des roches traversées...

Visible et claire, rapide ou lente, elle se fuit avec un murmure de mystère qui se change tout à coup en mugissement de torrent rebondissant pour se fondre au torrent perpétuel des chutes écrasantes et éblouissantes porteuse d'arcs-en-ciel dans leur vapeur...»<sup>74</sup>

Sans qu'il soit nécessaire de gloser longuement un texte aussi limpide (si je puis parler ainsi d'un texte sur l'eau claire et vive), on reconnaît en lui toute la série, toute la litanie des images valéryennes de l'eau, y compris cette eau-miroir et cette eau-mémoire, qui lui est constamment présente dans sa fascina-

<sup>73</sup> Ce texte avait été demandé à Valéry par la Société des Eaux Perrier aux fins de publicité (!). Si le poète accepta, on constatera avec réconfort qu'il a écrit du Valéry! Voir *Oeuvres*, I, p. 222 et p. 1710 (Louanges de l'eau). Achievé d'imprimer, le 2 mai 1935. Sur la couverture de la brochure, un verre d'eau d'où s'échappent des bulles (!).

<sup>74</sup> Pages 202 et 203 des *Oeuvres*, t. I. Le texte se termine par cet aveu, dépouillé d'artifice: «J'adore l'eau».

tion du mythe de Narcisse, qui se mire dans l'eau de la fontaine ou du lac<sup>75</sup>.

Je ne prétends pas que la lecture de Virgile nous fasse entrer dans un monde imaginaire absolument identique à l'univers valéryen aux eaux tranquilles, mouvantes ou multiformes. Mais, comme nous l'avons déjà souligné, le psychisme ou l'inspiration poétique du Mantouan se reconnaissent davantage dans ces eaux rassemblées dans le texte de Valéry, y compris dans ces golfes protégés des violences de la mer — tel le golfe de Baïa<sup>76</sup>, équivalent poétique du port de Sète — que dans les flots terriblement agités par les vents, images et métaphores plaquées et tirées de lieux communs et de modèles culturels où l'auteur des *Bucoliques* et des *Géorgiques* ne se retrouve décidément pas. Si nous voulions introduire, pour finir, une ou plusieurs directions spatiales, communes aux deux poètes, nous pourrions dire que les eaux virgiliennes et valéryennes s'étalent horizontalement ou descendent en fleuves, ruisseaux ou cascades, transparentes ou profondes<sup>77</sup> (et mystérieuses dans cette

<sup>75</sup> En dépit de la tradition mythologique, le Narcisse de Valéry constitue certainement l'une de ses créations les plus spécifiques. Pas d'équivalent virgilien du mythe valéryen de Narcisse.

<sup>76</sup> Voir notamment le Misène de Virgile, personnification des bruits des flots «poussés par le vent dans le golfe de Baïa» (M. Desport, *op. cit.*, p. 55). A cela s'ajoute le pouvoir orphique de la musique sur les flots. L'association de l'eau et de la musique est également virgilienne autant que valéryenne; mais une musique intérieure sensible au déroulement sonore et au rythme des vers, comme à l'expression des vocables, son et sens réunis.

<sup>77</sup> Contentons-nous de ces quelques exemples, empruntés principalement aux *Bucoliques* et aux *Géorgiques*:

«Les fleuves aux rives creuses se gonflent à grand bruit» (... *et cava crescunt / Cum sonitu...*, G I, 326-27) ... «Bois sonores, eaux retentissantes» (*Speluncisque lacus clausos lucosque sonantis*, G IV, 363). Et les flots qui roulent vers le rivage (... *utque volutus / Ad terras immane sonat per saxa*, G 238-39). Ou encore cette eau des rigoles d'irrigation, qui «éveille un murmure sourd en tombant à travers les cailloux polis» (... *Ecce supercilio clavosi tramitis undam / Elicit, Illa, cadens raucum per leviam murmur / Saxa ciet*, G, I, 108). Servius souligne, dans son commentaire, ce plaisir musical de l'eau, cher aussi à Valéry, qui utilise à son sujet — se souvenant peut-être de Virgile, ou par la médiation directe de la perception exprimée — les mots de «murmure» ou de «mugissement». Voici maintenant le chant des forêts et les résonances prolongées — cette expérience si poétiquement valéryenne — des rivages (... *summaeque*

profondeur même, que le mystère soit celui des divinités païennes ou celui de la connaissance insondable): elles ne se dressent jamais — sinon dans cette tempête artificielle dont je parlais — suivant une dimension verticale de bas en haut: l'imaginaire de Virgile et de Valéry n'est pas celui des *Travailleurs de la mer*.

\* \*

\*

En intitulant ces quelques propos «Virgile, impulseur poétique de Valéry», je pense avoir choisi une expression que l'auteur de *Charmes* et de *La jeune Parque* aurait pu admettre. Car il ne s'agit ni d'imitation, encore moins d'adaptation, ni d'inspiration (sauf à prendre dans le sens strictement valéryen, mais aussi général: «Le vrai poète est celui qui inspire»)<sup>78</sup> ni même de recreation. Les «dieux» qui lui ont donné le premier vers de ses poèmes, autrement dit l'impulsion première qui met en branle l'imagination et produit, par une sorte d'aimantation continuée ou plutôt, pour rester dans le champ des métaphores musicales qui lui agréent, de basse continue, portent souvent le nom de Virgile. C'est Jacques Perret, le grand virgilien, qui cite, à la fin de son essai sur Virgile<sup>79</sup>, quelques lignes de Valéry, qui s'accordent aussi bien à la fonction qu'aux effets poétiques de l'un et de l'autre: «Les plus beaux vers du monde sont insignifiants ou insensés, une fois rompu leur mouvement harmonique et altéré leur substance sonore... et qu'ils sont constitués par une expression sans nécessité musicale intrinsèque et sans résonance. J'irai même jusqu'à dire que plus une œuvre d'apparence poétique survit à sa mise en prose et garde une valeur certaine après cet attentat, moins elle est d'un poète.

*sonorem / Dant silvas longique urget ad litora fluctus*, G III, 199-200), ou ces alcyons du rivage qui nous font songer à Chénier ou aux colombes valéryennes du «toit tranquille» méditerranéen (*Litoraue alcyonem resonant*, G, 338). Et ces quelques références aux *Bucoliques* (on a, d'églogue en églogue, l'embarras du choix!).

<sup>78</sup> Voir plus haut, n. 19 et la référence de Bachelard à Valéry.

<sup>79</sup> *Virgile*, Le Seuil, 1959, pp. 171-172.

Un poète, au sens moderne... doit créer l'illusion d'une composition indissoluble de son et de sens<sup>80</sup>».

Si l'on doit appliquer cette dernière formule à quelques poètes anciens ou modernes, elle ne convient à aucun mieux qu'à Virgile et à Valéry. Et les *Charmes* valéryens font écho aux *Carmina* virgiliens. Liaison indissoluble du sens et du son, aussi nécessaire que contradictoire, s'il est vrai — c'est encore Valéry qui parle — que «la *compréhension* est, par définition, destructrice de la forme, c'est-à-dire de la puissance de répétition», et que le *sens* (signification) agit contre la *sensation* et contre l'*impulsion*», et encore qu'il «veut l'épuisement, et la transformation totale de la *forme* en *fond*, de la cause en effet...»<sup>81</sup>. Mais si sévère qu'il fût pour les tenants de la séparation du sens et du son, il était, dans son infinie curiosité des choses du langage, de la poésie et de la philosophie, attentif et ouvert à toute interprétation intelligente de son œuvre, quand bien même il ne s'y serait pas reconnu, comme dans la célèbre explication en Sorbonne du *Cimetière Marin*<sup>82</sup> par Gustave Cohen, en présence du poète.

<sup>80</sup> A rapprocher de cette brève définition du mot par Valéry:

«Chaque mot est un assemblage instantané d'un son et d'un sens, qui n'ont point de rapport entre eux» (*Poésie et Pensée abstraite, Variété*, p. 1328). Valéry est constamment revenu sur cette idée, qui reste au centre de ses réflexions sur le langage et la poésie, par exemple: la poésie exige que l'on mène simultanément des parties toutes indépendantes entre elles, que l'on institue et que l'on conserve un certain accord indéfinissable de ce qui convient à l'oreille et de ce qui excite l'esprit... (*Sorte de préface*, in *Variété*, p. 685). Ou encore: «La puissance du vers tient à une harmonie indéfinissable entre ce qu'ils *disent* et ce qu'ils *sont*...» (*Rhumbs*, in *Tel Quel*, p. 76). L'accès au sens doit venir en dernier, et être en quelque sorte la récompense ajoutée au plaisir musical de la forme des vers et de leur sonorité. «N'arrivez à la tendresse, nous conseille Valéry, à la violence, que dans la musique et par elle. Défendez-vous longtemps de souligner des mots; il n'y pas encore des *mots*, il n'y a que des syllabes et des rythmes. Demeurez dans ce pur état musical jusqu'au moment que le sens survenu peu à peu ne pourra plus nuire à la forme de la musique. Vous l'introduirez à la fin comme la suprême nuance qui transfigurera sans l'altérer votre morceau...» (*De la diction des vers*, in *Pièces sur l'art*, p. 38). Voir l'ouvrage (cité) de Léandre Bergeron, *passim*.

<sup>81</sup> *Cahiers*, XXV, p. 202.

<sup>82</sup> *Essai d'explication du Cimetière Marin* de Gustave Cohen, précédé d'un Avant-propos de Paul Valéry au sujet du «Cimetière Marin», Gallimard, Paris 1958. Voir aussi Paul Pieltain, *Le Cimetière Marin de Paul Valéry*, Bruxelles 1975.



Cette «alliance intime du son et du sens» qui fait de la pensée un moyen au service de l'expression, il l'a rencontrée constamment chez Virgile, et si l'on en croit une confidence de Claude Valéry<sup>83</sup>, l'un des vers qu'il aimait à citer comme l'un des plus beaux de la langue poétique, était précisément tiré de ces *Bucoliques* qu'il prit effort et joie à traduire en français valéryen:

Majoresque cadunt altis de montibus umbrae<sup>84</sup>.

Virgile, impulseur poétique de Valéry? Sans doute. Mais ne pourrait-on pas, sans préjudice ni pour l'un ni pour l'autre, remplacer cette formule par cette autre: Valéry, résonateur<sup>85</sup> poétique de Virgile?

<sup>83</sup> Voir *Entretiens sur Paul Valéry*, Actes du colloque de Montpellier, PUF, Paris 1972, pp. 63-70.

<sup>84</sup> *Eglogue*, I, p. 83.

<sup>85</sup> La résonance ou l'écho constituant, si l'on peut dire, l'un des plus puissants et des plus originaux ingrédients poétiques de Virgile et de Valéry. Sur l'écho chez Virgile, on renverra, une fois encore, au livre de Marie Desport (voir n. 11). Sur la résonance, voir les très nombreuses références de Valéry, d'après l'Index analytique (s.v. RESONANCE) du tome II des Cahiers, ed. de la Pléiade, pp. 1745-46.

RAFFALE SIRRI

#### IMPROVVISANDO SU MORAVIA

Su Moravia forse non si è detto tutto, ma tutti hanno avuto da dire qualche cosa. Nessuno ha taciuto; tranne Benedetto Croce, il quale una sola volta fa il suo nome (in una delle «Schede» date nel 1952 allo «Spettatore italiano», e ora in *Terze pagine sparse*, vol. I, Bari, Laterza, 1955, p. 176), e non per esprimere un giudizio ma per ricordare, prendendo spunto dalla «recente messa all'Indice» dei romanzi di Moravia, che questo provvedimento, applicato nel 1932 alla sua *Storia d'Europa* e poi esteso all'*Opera omnia*, gli procurò, nel periodo fascista, quando i giornali si guardavano bene dal parlare dei suoi libri, un'impresca pubblicitaria. Tutto qui. Ma il silenzio del Croce, in questo caso, e non solo in questo, la dice più lunga d'un lungo intervento. Se è vero che la storia della fortuna critica di Moravia copre un importante tratto della storia della cultura italiana, questo bisogna farlo cominciare dal silenzio del Croce, tanto più che il primo a lodare *Gli indifferenti* (1929) fu un crociano, poi, ma già allora, dissidente: Giuseppe Antonio Borgese. Il silenzio del Croce è eloquente perché sta a significare, concretamente, non tanto il dissenso quanto la *marmorea* (l'aggettivo è suo) indifferenza o, come dicono altri, insensibilità per l'arte moderna, della quale invece proprio il Borgese fu uno dei primi paladini.

A parte il giudizio del Borgese, indipendentemente da an-

\* Riproduco, ampliato e adattato, il testo di una conferenza tenuta all'Accademia Cosentina il 7 dicembre 1990.

nessioni teoriche indebite e da forzature ideologiche e sociologiche che verranno, e saranno un'alluvione, *Gli indifferenti* sono il primo romanzo italiano veramente nuovo. È stato detto e ridetto che questo romanzo è il primo libro del realismo moderno, che anticipa l'esistenzialismo, rispecchia la crisi della borghesia, apre ai nuovi modi della letteratura europea facendo propri i sistemi conoscitivi di Freud e di Marx, anche se da parte di non pochi si aggiunga subito che veramente Moravia sia di Freud che di Marx non conosceva molto. Ma forse, per comprendere il significato di questo romanzo e il successo duraturo dell'autore, occorre fermarsi sul dato linguistico.

È stato riconosciuto a Moravia, incondizionatamente, il merito di aver usato una lingua compatta e sobria, funzionale, comunicativa, perfettamente aderente alla cultura del tempo sia nei rapporti intellettuali che nei rapporti affettivi; apparentemente trasandata e sorda, piatta, eppure incisiva e prensile. Un dato irrefutabile, questo, che è divenuto una costante nel discorso critico su questo scrittore, da qualunque parte si inizi e comunque lo si diriga.

Ma il fatto veramente importante è che segna, forse definitivamente, la fine dell'ideologia umanistica della cultura italiana, cioè di quella ideologia culturale che individua nell'uomo l'unità di misura del mondo e in lui riscopre la ragione e il senso dei processi storici. Segna la fine dell'ideologia umanistica e nello stesso tempo, conseguentemente, il trapasso, nella narrativa, da una lingua letteraria ad una lingua comunicativa. Che sia un fatto rivoluzionario, è probabile; ma certo è la prima volta che, ai piani alti della cultura, un narratore rinunzi alle lusinghe e alle potenzialità allusive della lingua letteraria per far proprio il linguaggio d'uso comune, privo di risonanze espressionistiche, ambientali e culturali, ridotto alla sua essenzialità comunicativa, depotenziato, destoricizzato. La lingua comune, comune mezzo di comunicazione, che indifferentemente tiene la piazza e il mercato, gli uffici e i caffè, viene immediatamente, voglio dire senza alcuna mediazione, immessa nella pagina letteraria, romanzo o racconto di viaggio, saggio critico o di costume, indiscriminatamente. Le settorizzazioni di genere e di livello scompaiono. La lingua diventa univoca e

monotona, piatta, ma anche chiarissima, esente da ambiguità di qualunque genere, funzionale. Se sulla pagina di Moravia questa lingua funzionale e comunicativa diventi espressiva, o meglio creativa, è da vedersi, e cercheremo di vederlo fra poco. Per ora va segnalato come l'operazione moraviana si compia sul ciglio di un'epoca ricca di fermenti e di fulgori, mentre Riccardo Bacchelli dava il meglio della sua perizia stilistica e Carlo Emilio Gadda compiva la sua impresa poetica ed estetica svariando su arpeggi di lingua sapiente e saputa, ora letteraria ora dialettale, burocratica, popolarasca, raffinatissima, su e giù per arabeschi parodici. È stata, quest'ultima, una bazza per letterati e sofisticati ricercatori di armonie. Se lo fosse anche per l'arte e per il costume, è da vedersi; ma non lo vedremo perché il fatto, ora almeno, non ci tocca. Al contrario, l'opera di Moravia, scritta in quella lingua e con quei contenuti, almeno al suo primo affacciarsi, provocava non pochi problemi di collocazione e di definizione, oltre che di valutazione critica.

Dava non pochi problemi, quando non provocava rigetto, perché si presentava in una forma linguistica piatta, banale, esibiva contenuti al limite dello scandalo, riusciva a creare subito atmosfere e situazioni di inquietante realismo. Nessuno ha mai potuto negargli il merito di sapere creare in poche righe, in poche battute, un ambiente, una tensione, uno stato d'animo. Ma questa bravura non era sufficiente perché lettori e studiosi, critici accademici e militanti gli trovassero un posto conveniente e convincente, voglio dire pacificamente, nel parnaso italiano. Anche perché l'autore ce la metteva tutta per disorientare e indispettire, ora presentandosi serio e accigliato, ora bizzoso e aggressivo, innocente, angelico, severo, scontento, opportunisto, sempre arrabbiato.

Oggi, a più di sessant'anni dall'apparizione del suo primo romanzo, dopo sessant'anni di instancabile, assidua attività pubblicistica, e di presenzialismo a tempo pieno, persino stucchevole, forse possiamo avviare un conteggio positivo della sua opera, voglio dire storicamente positivo. Credo che non si manchi di rispetto per nessuno dicendo che negli scritti di Moravia si porta a compimento l'opera cominciata da Alessandro Manzoni, l'ansiosa ricerca di una lingua nazionale fuori della letteratura. Manzoni era andato a cercarla in Toscana, Moravia la



trova in Italia, in un paese finalmente unificato dalla politica, dalla burocrazia, dall'industria, soprattutto dalle comunicazioni di massa. Una lingua come quella italiana, che è stata sempre lingua della cultura e non della comunicazione, è diventata lingua di comunicazione sul livello parlato della società media, cioè di quella società che ha smesso ogni connotazione regionale o comunque particolare per uniformarsi su un sistema linguistico, appunto, mediano, lingua del dare e dell'avere e nello stesso tempo del discutere e del pensare, del diretto comunicare. Questo è avvenuto gradualmente, come era ovvio che avvenisse, definendosi e stabilizzandosi sotto i nostri occhi, con la nostra consapevole o inconsapevole partecipazione. La storia della lingua si identifica con la storia della società. Non esiste un «genio» della lingua italiana, esiste se mai un «genio» della società italiana. Un linguista, uno dei nostri maggiori linguisti, chiuse nel 1960 — nel decimo centenario della carta di Capua (*Sao ko kelle terre ecc.*) — la sua storia della lingua italiana così: «Quale sia per essere la lingua di domani, non è possibile vaticinare, se non ripetendo quelle parole con cui Gino Capponi concludeva il suo noto saggio sulla *Nuova Antologia* (1869): La lingua italiana sarà ciò che sapranno essere gli Italiani».

La lingua italiana, dunque, come fatto sociale, è quella che è, quella che doveva essere. Ma la lingua italiana come fatto letterario è tutt'altra cosa, anche se strettamente connessa con quella, condizionata e condizionante. È qui che l'operazione moraviana prende corpo e impegna passato e futuro della storia letteraria e nello stesso tempo, in misura uguale, della storia della società italiana. Una società che vive traffica e si rinnova come quella italiana, in sintonia con la società d'Europa, che ad ogni passo dimostra di possedere e saper gestire le stesse potenzialità civili di altri paesi nel bene e nel male, in misura ora maggiore ora minore, secondo ritmi disuguali come è naturale che sia in processi del genere, di incommensurabile complessità; una società come la nostra, dico, al punto in cui è, di integrazione con l'Europa, si trova ancora fra i piedi l'impaccio di una tradizione letteraria che non si è integrata, non ha saputo o potuto integrarsi con la cultura contemporanea. A tratti e a ritmi irregolari si manifestano fenomeni di avanguardismo spinto e fenomeni di retroguardia organizzati per la difesa ad oltranza di stati di fatto o di

riflusso; tentativi di totale, indiscriminato scardinamento dell'esistente e dell'esistito e tentativi di ricompattamento altrettanto massimalistici o velleitari; immersioni nel fitto dei *milieux* dialettali e vertiginose ascese a spurie aristocrazie stilistiche. Un'assunzione piana e controllata, sostanzialmente classica, sobria e vigorosa, mediana, senza concessione a nessun tipo di espressionismo, è oggi soltanto quella di Moravia: l'unica, a quella altezza di resa narrativa, che sia funzionale alla società e alla civiltà del nostro tempo, moderna, laica, aperta. Lo dimostra oltre tutto la sua traducibilità. Sappiamo tutti come sia difficile tradurre testi di lingua italiana letteraria, culta, allusiva, lontana dal parlato, in lingue europee che hanno superato da secoli il discrimine tra lingua scritta e lingua parlata, fra lingua della cultura e lingua della comunicazione. Il fatto che i libri di Moravia siano tradotti e «consumati» in tutte le lingue europee con estrema immediatezza, senza bisogno di ricorrere ad adattamenti, la dice molto lunga sulla funzionalità delle strutture narrative, sulla modernità di lingua e di contenuti; e non è senza significato la loro facile traducibilità in linguaggio cinematografico, felicemente sperimentata in più occasioni.

L'utopia del Manzoni, di fornire alla nazione un dizionario univoco, non letterario ma funzionale, Moravia l'ha realizzata in modo semplice e quasi indolore, certo giovandosi, anzi approfittando della situazione temporale, ma anche e non poco per merito suo.

Non lingua di autore, la sua, come quella di tutti gli scrittori italiani, ma lingua di pubblico, in cui lessico e sintassi non rinviano al valore espressivo che avevano nei testi da cui, per filtri di raffinata delibazione, sono stati derivati ma prendono il valore espressivo che le strutture narrative conferiscono loro di volta in volta.

Quest'ultima considerazione, sul piano teorico, vale per qualunque testo che si muova in una sfera di autonomia artistica. E la questione linguistica connessa con questo tema va proposta in termini di dottrina, non semplicisticamente come abbiamo fatto noi in questo momento. Ma vogliamo dire che la lingua di Moravia, strettamente correlata ai contenuti che ci propone, è forma rivelatrice a noi stessi dello stadio di civiltà a cui siamo approdati, dello stato di società e di cultura in cui

viviamo. Cogliamo nei suoi testi, come abbiamo detto, il distacco ormai irreversibile dalla concezione di vita sociale e di cultura dominate dall'ideologia umanistica; che non vuol dire rifiuto della esemplarità dei classici, ma vuol dire rifiuto del velo di Maia della retorica consolatrice, della contemplazione individualistica e privilegiata; vuol dire coscienza della fine del sogno unitario dell'essere, incapacità di cogliere l'essenza dell'io in una rete di rapporti storici e teoretici per avvertirne invece, tragicamente, l'irreparabile frattura e vivere nella condizione ambigua e divaricata fra mondo conosciuto o conoscibile e mondo dell'inconscio.

Non sono fulgidi veri, questi, né sconvolgenti intuizioni. La cultura italiana questi problemi di teoresi e di prassi se li è posti per lo meno da un paio di secoli; ma per la prima volta nella narrativa di Moravia se ne coglie l'entità definitiva, non come problema etico e teoretico o soltanto storico, ma come dato di fatto, oggettivamente sistemato in una prosa che non ha confronti nella letteratura italiana: una prosa non antiletteraria ma serenamente compiuta fuori della letterarietà.

Parliamo della qualità della prosa, di quella prosa, in relazione alla modernità dei contenuti che esibisce, o meglio che incarna; sia quella che questi non avrebbero alcun significato, diciamo anzi che non esisterebbero affatto, né staccati né congiunti, se non avessero, in unità, forma estetica e se questa forma non si imponesse al nostro giudizio con la perentorietà dell'invenzione creativa, reale e duratura. È cosa fin troppo ovvia. Ma nel complesso e ambiguo mondo della poetica moraviana la facoltà prensile del prodotto letterario si accompagna e a tratti si identifica con la volontà programmatica di propaganda civile.

Diciamo «propaganda» richiamandoci all'uso che di questo concetto egli stesso fece nel saggio introduttivo ai *Promessi Sposi* della collana «I millenni» dell'editore Einaudi (1960). Il saggio è molto discutibile e in qualche punto è persino irritante per la sufficienza con cui pretende di ammannirti come verità epocali banalità critiche e intuizioni approssimative. Ma è importante per capire idee e modi del suo operare di scrittore che intende misurarsi col modello manzoniano, che è stato sempre all'apice dei suoi pensieri.

Per es., dice nella prima pagina: «Il romanzo dei *Promessi*

*Sposi* riflette un'Italia che, con alcune varianti non essenziali, potrebbe essere quella di oggi: la religione dei *Promessi Sposi* rassomiglia, per molti aspetti, a quella dell'Italia moderna; la società che vi è descritta non è tanto diversa dalla nostra; i vizi che vi sono condannati e le virtù che vi sono additate sono gli stessi vizi da cui siamo afflitti, le stesse virtù che si crede di doverci consigliare». Scrivere di queste cose in un giornale politico, magari indipendente, o dirle nel corso di un dibattito a braccio, passi; è bene che la polemica si serva di paradossi; scriverle nell'introduzione a un classico come i *Promessi Sposi* rasenta la sfrontatezza, a meno che non se ne dia una giustificazione inorganica. Che oggi si facciano le stesse cose che si facevano fra 1628 e 1632, chi può negarlo? Anche ai tempi crudi in cui Sallustio scriveva della congiura di Catilina si facevano le stesse cose di oggi e gli uomini non erano, in quanto uomini, punto diversi da noi, come non lo erano quelli che vivono nei poemi di Omero. Ma non si può affatto dire, impunemente, che fossero identiche le condizioni storico-politiche, identici sentimento e impostura religiosa.

Il fatto è — ed ecco la giustificazione inorganica — che nella propaganda cattolica per via di poesia che il Manzoni fa nell'Ottocento risorgimentale, Moravia riflette in qualche modo il proprio operato, le ragioni della propaganda civile, in direzione laica, che egli imposta e sviluppa in un paese tenuto, secondo lui, sotto un crudo dominio cattolico o piuttosto democristiano. Scriveva nel 1960! Per spiegare le interpretazioni che egli dà dell'arte del Manzoni, o piuttosto per esibire la sorprendente originalità delle sue intuizioni critiche, egli dice che nessuno prima di lui ha veramente sollevato la «questione dell'arte di propaganda manzoniana». Sì, concede, c'è stato qualcuno che ha parlato prima di lui di arte oratoria, «ma sempre in maniera più o meno conforme alla tradizione, cioè distinguendo oratoria da poesia e intendendo la prima nel vecchio e preciso senso umanistico e didascalico».

Se questo «qualcuno» a cui pensava è, come credo, Croce, che poi sarà citato distesamente, è strano come nessuno studioso abbia invitato Moravia a leggere meglio i testi che cita, a documentarsi, aggiornandosi sui concetti di «oratoria» e di «poesia» in Croce, che non sono né retorici né tradizionali (ma



non lo erano neppure in Giovita Scalvini e in Luigi Settembrini, primi recensori ghibellini dei *Promessi Sposi*).

Ma non è questo che conta. Manzoni, secondo Moravia, non vuole una propaganda come oratoria ma «vuole invece che la propaganda sia fatta proprio con la poesia ossia con la pura rappresentazione e soltanto con questa». E insiste: «L'arte di propaganda del Manzoni anticipa per molti aspetti i modi e i metodi dell'arte di propaganda quale l'intendono i moderni, ossia gli scrittori del realismo socialista». Il realismo cattolico del Manzoni e il realismo socialista dei sovietici, nonostante le diversità di condizioni ambientali e storiche, si ritrovano e si giustificano su un comune territorio di conservatorismo. E di qui in poi l'autore, dopo aver sbalordito l'uditorio con queste affermazioni peregrine, si impegna a dimostrare che l'arte del Manzoni è poco creativa, poco poetica insomma, quando, come nel caso della conversione dell'*Innominato* o di Cristoforo, la narrazione è condizionata dall'intento di propaganda, ed è invece altissima quando il realismo cattolico cede, il che per fortuna avviene sovente, al «decadentismo», un termine a cui Moravia dà un significato del tutto diverso da quello storico e usuale, per intendere la libertà di creazione poetica, la pura rappresentazione, che il realismo socialista non sa fare e neppure ha tentato mai di fare.

Il discorso critico è di grande interesse non tanto per ciò che vi si afferma quanto per ciò che di moraviano vi si scopre. Sarebbe gratuito sottolineare le debolezze teoriche e le cadute, le sviste, le banalità imposte come certezze da non discutere. È significativa l'insistenza con cui sottolinea di certi personaggi manzoniani l'atonia storica e umana. L'*Innominato*, il Cardinale, frate Cristoforo non sorgono da un complesso mondo, non hanno dietro di sé, dentro di sé una storia, problematica, cangiante, individuale; sono modelli di propaganda, di realismo cattolico, eroi preordinati, non in movimento per forza propria. Moravia dice di alcuni personaggi manzoniani quello che noi diciamo di tutti i personaggi dei suoi romanzi.

Ma più di questo conta la notazione della regolarità progettuale, dell'impegno programmatico che egli attribuisce alle scelte del Manzoni. Dice, p. es., che le condizioni politiche e civili dell'Ottocento non consentivano al Manzoni «di scrivere un

romanzo che fosse al tempo stesso cattolico e universale. Ma il Manzoni voleva tuttavia scrivere questo romanzo, nel quale cattolicesimo e realtà si identificassero, e le forze avverse al cattolicesimo non potessero aspirare ad una positività storica ed estetica, e la propaganda fosse poesia e la poesia propaganda. Bisognava perciò rinunciare al proprio tempo e indietreggiare nel passato, fino a un'epoca storica più propizia» (XIV).

Il discorso non so fino a che punto possa condividersi. Ma, a parte i concetti, ha di moraviano soprattutto l'insistenza sul programmatico, sulla determinazione razionalistica del progetto, sulla precostituzione meccanica dell'organismo narrativo, in cui riconosciamo la matrice propria del comporre del Moravia, i modi e il centro motore della sua narrativa, che qui vengono attribuiti al Manzoni, considerato da lui una sorta di proprio precursore. Non per caso, pensiamo, in tutto il saggio si sviluppa questo tipo di accertamento critico volto a indicare le fasi programmate di ogni snodo narrativo, il progetto sotteso ad ogni rappresentazione, il razionalistico e il volontaristico come base di ogni creazione d'arte.

Colpisce soprattutto l'insistenza con cui Moravia esamina e discute il realismo cattolico dei *Promessi sposi*, quasi a voler prefigurare in esso il proprio realismo, il proprio programma di propaganda laica che, questa volta umilmente, forse, anche se indirettamente, riconosce destinato a forme di non-poesia. In contrasto con molte affermazioni di tipo positivisticò, si lascia sfuggire ammissioni di tipo schiettamente idealistico e crociano. Per es., ad un certo punto afferma: «Conservatorismo e arte di propaganda; e che l'arte di propaganda, si giustificano e si sorreggono a vicenda ai danni della sola forza veramente rivoluzionaria che esista nella letteratura: la poesia», dove si può facilmente avvertire un'eco, distorta, di Sartre (*Che cos'è la letteratura?*, 1947). Ma poi cautamente conclude: «Il Manzoni, con il suo capolavoro, ci ha invece dimostrato, sia pure involontariamente, che il totalitarismo artistico non può ottenere che l'arte di propaganda; e che l'arte di propaganda, essendo fuori della storia, non è poesia».

E con tutto ciò Moravia, quasi a contrizione per i propri impulsi, per le proprie aspirazioni di poesia, continua, impo-

nendoselo come dovere civile, a fare arte di propaganda. Solo che alla propaganda veicolata nella sua opera narrativa, identificata negli stessi processi di invenzione e di resa letteraria, come realismo laico compiuto, integralmente compiuto nella rappresentazione, aggiunge parallelamente fragorose uscite di predicatore, di intellettuale impegnato, di opinionista di successo. La prima attività, ricevuta come messaggio d'arte e di cultura, comunque si giudica, si tiene sempre ai piani alti. L'altra invece si sviluppa sui piani bassi della prassi politica, dell'intervento occasionale, politicamente determinato.

Egli si è eretto a maestro di laicismo e di modernità, ed è sempre intervenuto sul quotidiano del nostro mondo con voce aspra, con tono perentorio. Molti gli hanno dato retta, altri no. I più avveduti, diciamo i moderati, hanno accolto solo la lezione di stile che viene dalla sua pagina narrativa, racconto di vita o di viaggio, e hanno respinto la sua lezione di comportamento mondano o politico; né hanno mai preso sul serio i teoremi e gli aforismi di intellettuale sempre presente e sempre pronto a dire la sua, a firmare manifesti e proteste; così come hanno guardato ora con indulgenza ora con ironia al suo sussiegoso arrancare dietro tendenze e mode ed effluvi culturali, da qualunque parte soffiassero, tutti concordi tuttavia nell'attribuire quel dimenarsi fra correnti non tanto alla volontà di parere sempre aggiornato e sempre in prima fila, quanto al bisogno di ancorare l'inquietudine, l'incertezza esistenziale e dottrinale a qualche solido ronchione di roccia, che poi spesso si rivelava essere un rottame.

Uomo scomodo, intellettuale scomodo, scrittore scomodo: frasi che ricorrono in discorsi di panegiristi, poco incisive. Di scomodo, veramente, non c'era nulla in lui, perché non aveva nessuna verità, nessuna certezza da opporre ad altre, per lottare o protestare. Il presenzialismo ossessivo, gli ingressi attesi e fotografati nella piazzetta di Capri, il suo cruccioso stare e parlare e pontificare in melense assise culturali romane, il suo dimenarsi su giornali e riviste, potevano ingenerare e, di fatto, ingeneravano noia e fastidio, ma non scomodavano nessuno, non creavano problemi per nessuno. Dinanzi all'ignobile episodio della morte di Pier Paolo Pasolini, Moravia protestò per la sacralità della cultura violentata. E fece ridere, nonostante il tragico dell'occasione.

Ma col narratore Moravia, autore di un numero sterminato di libri, non noi ma la letteratura italiana deve tenere un conto perennemente aperto, al contrario che con l'intellettuale e il moralista, i cui conti si possono subito accantonare, come del resto è già stato fatto.

Uno studioso osservava in un suo saggio che «le risorse narrative di Moravia sono sorprendenti, si direbbe inesauribili, come quelle di cui poteva disporre un antico commediografo». L'autore di questo saggio (S. Battaglia, *La narrativa di Moravia e le defezioni della realtà*, in «Le ragioni narrative», 8-9, 1961, e poi in «Filologia e letteratura», VIII, 1962, 2) non sfruttò fino in fondo questa intuizione. Avendo fissato con chiarezza l'atonia e la staticità morale dei personaggi moraviani, non ritenne opportuno sviluppare oltre una certa misura le implicazioni comprese nell'analogia fra intrecci delle commedie cinquecentesche e intrecci di romanzi e racconti di Moravia.

Nella commedia cinquecentesca, si sa, non agiscono personaggi in senso moderno. I personaggi che vi compaiono non hanno svolgimento morale, non hanno ciascuno una propria storia interna in perpetuo divenire; perciò diciamo che sono tipi, maschere, che si presentano ciascuno con un'etichetta — il servo, il parassita, il vecchio in calore, la moglie terribile, il giovane e la giovanetta ecc. — e a quella etichetta tengono fede, sempre uguali. La loro ragione teatrale sta tutta nei movimenti che l'autore impone, sta cioè nella pirotecnica verbale e nell'intreccio in cui s'aggroviglia e s'addipana la vicenda: in definitiva sta nelle risorse inventive che il commediografo sa mettere in campo. E sapeva metterne in campo infinite, visto che i tipi erano pochi, ben definiti, e invece la varietà degli intrecci è ricchissima, mutevole, sorprendente. Lo stesso potremmo dire dei romanzi di Moravia, che sono moltissimi e tutti a intreccio a sorpresa, di stupefacente inventiva, mentre i personaggi sono riuniti sotto poche etichette, ripetute dall'uno all'altro con monotonia.

Certo, l'analogia con la commedia cinquecentesca, se è ben posta, non torna a gloria di Moravia. Vorrebbe dire che i suoi personaggi non hanno svolgimento morale, non hanno spessore umano, arrivano in scena già etichettati e recitano secondo copione. I personaggi autentici di autentiche opere d'arte, Fran-



cesca o Amleto, Giulietta o Gertrude o Don Abbondio, hanno tutti una loro problematica intensità morale, una tale autonomia di vita, una tale pienezza di affetti che il lettore, arbitrariamente, li porta fuori dal contesto narrativo o lirico e ci discorre, se li propone come modelli, li interpreta sempre da capo, sempre scoprendone aspetti nuovi, prolungando la loro esistenza all'infinito poiché infinita è la realtà esemplare che rappresentano. Lucia o Francesca o Farinata possiamo interrogarli all'infinito e sempre risponderanno alle nostre sollecitazioni, ingenui o sottili che siano. Da millenni interroghiamo Achille e Antigone e scopriamo che la loro umanità è inesauribile, come quella dei grandi miti.

Se Moravia in qualche suo libro abbia creato personaggi di questo tipo, non diciamo di questa misura ma di questo tipo, non si può al momento né dire né negare. Ma forse si può osservare che non questa era la sua intenzione, di creare personaggi. La mitografia del personaggio ha mutato rotta da molto tempo nella letteratura moderna. Egli ne è consapevole e dà altro movimento al suo narrare. Non l'individuo, eroe o anti-eroe, gli interessa, ma la realtà, l'atmosfera ambigua e inquietante, i rapporti mai sinceri, mai lineari fra persone. Per cui i personaggi, pur non avvivati da interna autonomia, potrebbero ugualmente creare situazioni di verità d'arte, come ingannati e ingannatori nella commedia cinquecentesca. Solo che a differenza della commedia cinquecentesca, il romanzo di Moravia, novecentesco, punta a rappresentare un mondo in travaglio esistenziale, lungo guide dottrinali che muovono da Freud e secondo un'idea d'arte che ha per maestri Manzoni e Dostoevskij e magari anche Rimbaud: un romanzo cioè che ha nell'uomo, nella rappresentazione dell'uomo il segno del tempo e dei tempi, anello di una lunga catena di rinunzie, di mortificazioni, di false vittorie e di incerte filosofie. I suoi personaggi, infatti, hanno questa complessa etichettazione. Ma per una sorta di distorsione mentale che li colpisce fin dalle prime battute, conformano la loro azione, i loro moti psicologici all'etichetta che li distingue, non ne vivificano il significato dall'interno, con autonomia. Rosi dal tormento dell'ambizione o della gelosia, da inedia o da lussuria senza luce, più che espressione di un progetto sembrano cascami di un'idea; non leggono il

mondo, non si propongono la lettura del mondo. Vivono in una villa o in una stanza, in un tratto breve e anonimo di strada, si muovono secondo meccanismi preordinati, passano e non ritornano. Non ritornano alla fantasia di chi legge perché non hanno da proporre domande, non hanno risposte da dare. Quello che avevano da dire lo hanno detto alla prima uscita.

Questa deficienza vitale dei personaggi, questa defezione mitografica si ha ragione di credere che non nasca da difetto di forza creativa ma, proprio, da intenzione programmatica di organizzare i meccanismi narrativi in funzione di una tesi: una tesi, non un'ipotesi.

Cominciamo dagli *Indifferenti*, che è romanzo principe dell'autore ed emblematico. Forse nessuno lo ha interpretato, criticamente voglio dire, come lui stesso nei «Quaderni milanesi» del 1961 (*Dialogo con Moravia sul romanzo*), quando volle respingere il giudizio, divenuto luogo comune, che egli fosse autore di un solo romanzo, quello: «La storia che io sia autore di un solo libro è una scappatoia escogitata dai critici pigri. Si può invece dire che io sono uno scrittore monotono: ripeto, infatti, gli stessi temi come certi uccelli ripetono lo stesso verso, ma di anno in anno va mutando il modo di vedere questi temi. Ne *Gli indifferenti* sono, sì, contenuti i miei argomenti futuri, ma per diventare quello che sono diventati questi argomenti hanno avuto bisogno appunto di futuro, altrimenti sarebbero rimasti semplici enunciazioni».

Ho riletto, per questa occasione, il romanzo, e mi sono preso la briga di chiudere entro un cerchietto, a lapis, la parola «indifferenza» e i suoi derivati via via che li incontravo nel corso della lettura. Ad un certo punto mi sono accorto che, cercando anche i connessi della indifferenza, «noia», «disgusto», e simili, le pagine diventavano ragnatele. Insomma Michele, l'eroe dell'indifferenza, che al suo primo ingresso in scena si presenta con sulla fronte, bene in vista, l'etichetta di «indifferente», regola le sue mosse, tutte le sue mosse, nessuna esclusa, su questi moduli di basso raziocinio: sì, dovrei fare questo e quest'altro, ma sono indifferente!; oppure: sto per fare questo e quest'altro, no non lo faccio, sono indifferente io! Il mio ruolo è questo, l'autore mi ha creato a questo, altrimenti che indifferente sarei?

L'argomento «indifferenza», enunciato e ribadito ad ogni svolta del romanzo, praticamente in ogni pagina, ha un suo futuro immediato in *Ambizioni sbagliate*, dove Pietro all'indifferenza sostituisce l'onestà e il disinteresse, e per tener fede a questo ruolo, o meglio a questa etichetta con cui è entrato in scena, finirà per divenire assassino. Tutti intorno a lui pensavano il contrario, che fosse interessato e opportunista; ma lui ha imboccato la strada dell'onestà e del disinteresse e la percorre con accanimento di maniaco, non certo con la severità pensosa e convinta dell'eroe. Dietro Michele e Pietro sfilata tutta una teoria di personaggi dello stesso conio, il conformista Marcello e i figure che starnazzano, maschi e femmine, nel pantano di *Vita interiore*.

Che ci sia uno sviluppo nella narrativa di Moravia, che il suo itinerario abbia delle mete contrassegnate da particolari modi di visione e concezione o piuttosto intenzione programmatica, credo che si possa pacificamente affermare. Pampaloni ha tracciato una periodizzazione convincente: un Moravia rigorista o giansenista (*Gli indifferenti*, *Agostino*, *La Mascherata*), un Moravia cattolico (*La romana*, *Racconti romani* ecc., dove si specchia il lassismo e il cinismo della società del dopoguerra), un Moravia dell'ossessione (dalla *Noia* in poi), cioè dell'ossessione sua di stare in prima fila, nel pieno dell'attualità, alla pari col tempo che corre. E giustamente Geno Pampaloni nota che anche questo è un grande Moravia, ma un Moravia d'ingegno, l'intellettuale, non il narratore.

Lungo questo sviluppo della narrativa moraviana, così distinto o altrimenti punteggiato, secondo l'ottica critica dell'interprete, si è voluto indicare il processo della nostra società, la storia ambigua della borghesia, la crisi, l'irreversibile degenerazione di capitalismo e imperialismo ecc. ecc. E si è parlato anche di un Moravia progressista, per via della rappresentazione della vita borghese fatta in chiave di denuncia morale e sociale. Ma giustamente è stato osservato che tutto ciò è un equivoco, perché ai romanzi di Moravia, per essere denuncia di una ingiustizia, manca l'ideale della giustizia. Il mondo di Moravia, diceva Gaetano Trombatore (*Il punto su Moravia*, in *Scrittori del nostro tempo*, Palermo, Manfredi, 1959, p. 16) è «un sordido mondo interamente chiuso nei suoi brevi limiti, dove non

c'è un problema, una passione, un sentimento, un interesse, che non siano i più elementari e infecondi», e aggiunge: «Forse non ha tutti i torti chi sostiene che si fa ingiuria alla borghesia italiana assumendone quest'arte come a tipica rappresentante». Tanto più che il tema centrale di tutti i romanzi è il sesso: un sesso senza gioia, cupo, ossessivo e in definitiva senza significato, contrattato e macinato meccanicamente, senza speranza di riscatto, chiuso a qualunque sbocco, di qualunque genere. Da questo punto di vista negativo i due capolavori del genere sarebbero *La noia* e *La vita interiore*. Ma gli altri non sono da meno, compresa la *Romana*, dove pure parrebbe che un barlume voglia balenare di tra le pieghe della vicenda. Questo sesso quotidiano, distribuito agli angoli di strada e nell'interno di tutte le case, questo sesso che non è pena e non è riscatto, non è gioia e non è dolore, non è l'inconscio che sale a conoscenza; questo sesso è, come tutte le vicende d'ogni giorno rappresentate nei romanzi di Moravia, «apparente, ovvio, prevedibile, deprimente, senza fantasia e senza grazia». «Se una lezione si può ricavare dai dati del reale, essa ci darà ognora la conferma di un'esperienza tutta exteriorizzata, meccanicistica, esautorata in anticipo» (S. Battaglia, *L'ultimo romanzo di Alberto Moravia*, in «Filologia e letteratura», XI, 4, 1965).

In un mondo dove i valori non esistono perché giudicati impropri rispetto alla vita, non inerenti né alle cose né alle azioni, per cui cose e azioni sono perché sono, senza ragione e senza finalità, è naturale che i personaggi di questo scrittore si muovano secondo movimenti preordinati per eseguire una sorta di mandato, non per realizzare la loro umanità. Non hanno alcuna autonomia, non sono toccati da alcuna verità di vita. Il racconto *Inverno di malato* è stato considerato uno dei capolavori di Moravia. Ed effettivamente lo è. Ma i due personaggi del racconto agiscono secondo meccanismi preordinati e prevedibili, e ciascuno, nel corso della sua azione, richiama continuamente a se stesso questa necessità o coerenza di ruolo. Girolamo, il ragazzo che si deve aprire alla conoscenza del sesso, programma le proprie azioni imponendosele come un dovere; e l'altro, il Brambilla, il «duro» di periferia ammirato dal ragazzo ed eletto a modello, assolve alla sua parte con scrupolosa, sogghignante e gratuita crudeltà. Il gioco psicologico,



come sistema, è perfetto, e del resto lo è in tutti i libri di Moravia. Ed è perfettamente rappresentato l'ambiente, il breve cerchio entro cui la vicenda s'inscrive e si definisce. Che dovrebbe essere specchio del mondo ed invece rimane stanza o sentina, priva di luce, priva di uscite fantastiche, priva di desideri. Ché se qualche desiderio talvolta sale, è destinato a dissolversi subito dopo la formulazione, che a sua volta è sistematicamente velleitaria. Personaggi, insomma, nemmeno capaci di desideri. Il loro mondo si consuma in breve cerchio lontano dai marosi della vita, lontano dalla luce solare. Il meccanismo della vicenda si avvita su se stesso, freddamente, senza che un'eco lo prolunghi. La biografia di ogni personaggio si compie e si specchia nella biografia degli altri e nella realtà in cui ciascuno è propagginato. Non ci sono, non sono possibili discrasie.

Ma il concerto è perfetto e perfetto è il concertato. Ciascuna pedina del racconto è inscindibile dalle altre. Poche cose, pochi personaggi, pochissime idee. E insieme realizzano situazioni di straordinaria evidenza, estrinsecandosi in sequenze narrative di sicura presa. E tuttavia, intorno alle vicende avverti il vuoto, attorno ai personaggi il nulla. Il nulla artistico, non il nulla metafisico. La vicenda s'innesta su un reale che è fittizio, di estrema angustia morale, e lì si consuma senza che un'eco ne prolunghi l'esistenza, senza che un'immagine crei, per via di concatenazione fantastica, altre immagini, rigenerandosi; il personaggio non ha sviluppo, non ha una sua vita autonoma, non si offre a nessuna sollecitazione. La sua vita è nei gesti che compie, determinati e determinanti. Sono magari personaggi angosciati da problemi insolubili, ma non fanno problemi, nel senso che la comprensione del loro agire, da parte del lettore, non è problematica. L'analisi della loro coscienza non lascia dubbi, non ha angoli d'ombra. Tutto è chiaro, tutto meccanicamente compiuto. Mutano gli eventi, ma il personaggio rimane sempre uguale al disegno e al montaggio meccanico. Interpretarlo non è un problema perché si è interpretato da sé, presentandosi. Portarlo fuori dal contesto narrativo, non è neppure ipotizzabile.

Che la prosa del Moravia sia realistica, che l'impostazione e la condotta narrativa si muovano secondo moduli di poetica realistica, sarà certamente vero. Ma la sua narrativa non coglie

la realtà, non si allarga ad una visione sintetica della realtà. Coglie solo alcuni aspetti, scelti con capziosa intenzionalità: la noia, l'indifferenza, il disgusto, l'ambiguo; che si ripetono di libro in libro, ossessivamente prevedibili. Le motivazioni etiche che l'autore mette in conto o sbandiera con fiero cipiglio, non prendono corpo perché non sanno con chi o con che cosa confrontarsi. Un'etica senza un dover essere è impensabile. Le patologie da cui sono afflitti e guidati all'azione i singoli personaggi, sono, appunto, patologie, non problemi, non tormenti morali, non ricerca di verità. Anzi, non sono nemmeno ricerca di certezza. Si pensi a Michele a Pietro a Marcello e a tutte le marionette create da questo straordinario ingegnere meccanico.

Nelle commedie di Pirandello capita di imbattersi, alle prime battute, in drammi di portata immensa, in problemi che pare che da un momento all'altro debbano far tremare la terra dalle fondamenta. Poi scopri che sotto quelle altissime capriate problematiche non c'è che una volgare tresca. E resti deluso e scornato.

Chiedo scusa per questa irriverente opinione su un mostro sacro della nostra letteratura. È opinione irriverente, non gratuita. E ad ogni modo volevo dire che questo non succede nei romanzi di Moravia, dove la tresca è tutta in prima pagina, bella e spiattellata.

CLARA BORRELLI

LINGUA E STILE  
DELLA NOVELLA POETICA DELL'OTTOCENTO

Troppo lungamente l'Italia, e singolarmente la Toscana e la Lombardia presentarono il ridicolo spettacolo di fratelli che battagliavano di parole con fiele e con ira, e muovono pretese che poco rilevano, e nulla servono ad immutare la vera condizione delle cose.

Con queste parole il Viesseux, direttore ed editore del periodico fiorentino «L'Antologia», in una *Lettera A' Sigg. Collaboratori, corrispondenti e associati all'Antologia*<sup>1</sup>, del 1823, fa il punto della situazione sulle dispute linguistiche che in quegli anni stavano agitando la repubblica delle lettere italiane<sup>2</sup>. Dunque *ridicole* battaglie di parole,

<sup>1</sup> «Antologia», gennaio-marzo 1823, IX, pp. I-VII.

<sup>2</sup> Agli inizi dell'Ottocento la secolare questione della lingua si riaccende con rinnovato vigore e tutta la cultura militante prende parte attiva alle discussioni che si intavolano. Sarebbe troppo lungo seguire passo passo i lunghi ed estenuanti interventi di filologi e letterati, ma non si può evitare di fermare il discorso almeno sui punti capitali che faranno da sfondo all'esame che segue sulla lingua della novella in versi dell'età romantica, anche se in questo modo si perderanno di vista la ricchezza delle posizioni, le differenze spesso assai interessanti che all'interno di uno stesso orientamento presentano i vari autori e la complessità degli atteggiamenti che si assumono nelle varie tappe della *questione*.

All'interno del classicismo si definiscono subito due indirizzi che restano attivi nel periodo romantico, quello del purismo, rigidamente conservatore e arcaizzante del Cesari (*Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana*, 1808) e quello dell'ala progressista capeggiata dal Monti (*Il Capro, Il Frullone della Crusca e Giambattista Gelli*, 1813; *Proposta di alcune aggiunte e correzioni al Vocabolario della Crusca*, 1817-24), che mirano a depurare la lingua dall'ibridismo settecentesco e a unificarla sempre, però, sul piano della lingua letteraria, in base ai principi di autorità e di imitazione degli scrittori. Ma la biforcazione classicistica lascia irrisolti i problemi della lingua viva e delle realtà regionali che invece affronteranno i dinamici militanti romantici, in nome della libertà dai canoni preconstituiti e della popolarità della letteratura (G. Berchet, *Lettera semiseria di Grisostomo*, 1816, Di Breme, *Considérations sur les vicissitudes du langage et sur le système des puristes italiens*, 1817, P. Borsieri, *Avventure Letterarie di un Giorno*, 1816, ecc.). Per un nuovo e diretto rapporto con il reale nasce la problematica delle relazioni fra la lingua e i dialetti e la lingua e i linguaggi tecnici; la prima focalizza l'attenzione degli studiosi in seguito alla pubblicazione nel 1816 del primo dei dodici volumi della *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, a cura di F. Cherubini. Tra i sostenitori del dialetto si schierano il Porta, il Cherubini, il Gherardini e i romantici lombardi, mentre portabandiera dell'op-



ma piene di *fiele* e di *ira*, nelle quali il Viessesux sembra non cogliere l'inizio di un particolare e irreversibile momento della storia della nostra lingua, cui con articoli, recensioni, lettere, dialoghi e operette partecipavano quasi tutti i rappresentanti della cultura militante di primo Ottocento.

Miopia non dissimile mostrano ancora oggi alcuni studiosi, quando affermano con sicurezza che la novella romantica in versi, se presenta novità tematiche, non rivela, da un punto di vista linguistico, nessun passo avanti rispetto alla produzione in versi precedente; che anzi l'importanza delle novelle poetiche, nella evoluzione del linguaggio lirico italiano, è modesta, se non insignificante.

In questa ottica, la situazione di partenza dei nostri testi sarebbe uguale a quella di arrivo: dalla seconda *Fuggitiva* del Grossi, fino alle novelle della tarda stagione romantica calabrese, la lingua rimane sostanzialmente quella di tradizione per struttura, genere e impasto<sup>3</sup>.

La lingua è quella che nel corso di quasi cinque secoli ha raggiunto una solidità eccezionale, che solo in minima parte l'esperienza illuministica ha scalfito. Non si è adeguata, quindi, alle esigenze di una società in fermento che, nel rispetto del passato, pone le basi di un programma di divulgazione della cultura, sollecitando naturalmente l'adeguazione del mezzo espressivo alle rinnovate esigenze culturali e sociali, nella ricerca di spontaneità e semplicità d'espressione, da realizzarsi attraverso una lingua che si rivolga alla realtà nella sua concretezza, che non derivi più solo dalla tradizione in base ai principi di autorità e di imitazione degli scrittori, ma assimili le forme tecniche e quotidiane, faccia anche qualche concessione al dialetto e si avvicini così alla lingua parlata, per rispondere ai programmi romantici di popolarità della letteratura.

posizione si dimostra subito il Giordani, pubblicando sul numero di febbraio del 1816 della «Biblioteca italiana» una recensione al tomo primo della *Collezione* milanese.

Solo con il Manzoni però il problema linguistico dell'età romantica assume i suoi termini più veri e la *questione* trova la sua corretta soluzione teorica: l'italiano letterario, l'unica lingua che tutti possono leggere e intendere, deve avere come norma l'uso toscano, anzi l'uso dei fiorentini colti, come si evince dalla revisione definitiva dei *Promessi Sposi* (1840-42) e dalla *Lettera* a G. Carena del 1847.

Sulla questione della lingua nell'Ottocento cfr.: *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, a c. di E. Bellorini, Bari, 1943; *Manifesti romantici*, a c. di C. Calcaterra, Torino 1951; B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze 1960; M. Vitale, *La questione della lingua*, Palermo 1960; G. Devoto, *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze 1964; M. Corti, *Metodi e fantasmi*, Milano 1969; S. De Stefanis Ciccone, *La questione della lingua nei periodici del primo Ottocento*, Firenze 1971; G. Folena, *L'Italiano in Europa*, Torino 1983; L. Serianni, *Il primo Ottocento: dall'età giacobina all'Unità*, Bologna 1989.

<sup>3</sup> Cfr. C. De Lollis, *Saggi sulla forma poetica dell'Ottocento*, Bari 1926; A. Balduino, *Romanticismo e forma poetica in L. Carrer e T. Grossi tra lingua e dialetto*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 1961-62, pp. 93-162 e 275-326; W.T. Elwert, *La crisi del linguaggio poetico italiano nell'Ottocento*, in *Saggi di Letteratura italiana*, Wiesbaden 1970; I. Klain, *Per una definizione del linguaggio aulico della poesia italiana*, «*Italica Belgradensis*», I (1975), pp. 87-118.

Va pur detto subito che nella novella in versi, uno dei generi più richiesti e più seguiti, anche per suggestione europea, dall'Italia romantica, questo carattere di più ampia popolarità, — che andrebbe meglio sostituito con quello di socialità, come ben vide U. Bosco<sup>4</sup> significando concretamente la sua circolazione all'interno del «terzo stato», — a prima vista non stimola i novellieri a fare, sia nella scelta dei vocaboli, sia nella scelta di stilemi, passi di rilievo in direzione del gusto realistico presente nella cultura del tempo.

La novella, in poche parole, sembra conservare nelle scelte linguistiche una evidente fedeltà al linguaggio lirico tradizionale, inteso però come serbatoio di una continua e paziente acquisizione, diretta anche al tentativo di ampliare il lessico che la tradizione aulica assegnava alla poesia<sup>5</sup>.

Questo conservatorismo linguistico può apparire inconcepibile, se si riflette sulla posizione romantica di quasi tutti gli autori di novelle poetiche, posizione ben visibile nella stessa adesione ad un genere letterario che, per contenuti e forme di contenuti, poteva contribuire ad abbattere l'enorme muraglia che per secoli aveva tenuto il grosso pubblico lontano dalla letteratura. Ma «tutti i soggetti ricavati dalla storia moderna o dal Medioevo: le immagini, riflessioni e racconti desunti dal cristianesimo, dalle superstizioni delle plebi cristiane o dei monaci o dalla ignoranza»<sup>6</sup>, il romanzesco, il lacrimoso e il patetico delle storie di amori infelici, di vendette e sventure — narrate in modo che il senso del dolore e del male fosse sfruttato in senso pedagogico, come lezione di ammonimento, di accettazione del proprio destino secondo i disegni divini — e la scelta della forma narrativa, in omaggio alla «popolarità» che in tal modo i novellieri pensavano di poter meglio conseguire, è come se si impantanassero, sul piano delle scelte linguistiche, nelle panie della lingua letteraria e lirica. Forse gli autori continuano a vedere il problema della lingua poetica come quello di una costruzione letteraria, cui si perviene dopo letture ed esercizi, perché i manuali di retorica e di stilistica pubblicati in quegli anni e dopo, in Italia, come pure le lezioni che i maestri di retorica facevano ai nostri scrit-

<sup>4</sup> U. Bosco, *Preromanticismo e Romanticismo*, in *Problemi e orientamenti*, Milano 1949, III, p. 623.

<sup>5</sup> L'interesse che L. Carrer, autore delle novelle *L'Omicida* e *Il Clotaldo*, aveva per la lingua è testimoniato dalla pubblicazione del *Dizionario della lingua italiana*, Milano 1824-30, che l'autore compilò in sette volumi avvalendosi della collaborazione di Fortunato Federici, e da un vasto materiale per lavori di lessicografia conservato tra gli inediti carreriani, segnalato da L. Lattes, in *L. Carrer: La sua vita, la sua opera*, «Miscellanea di Storia Veneta», X, 1916, p. 146; quello del Grossi, autore della *Fuggitiva*, dell'*Ildegonda* e dell'*Ulrico e Lida*, è rilevato da C. Cantù, *Tommaso Grossi*, in *I contemporanei italiani, galleria nazionale del secolo XIX*, Torino 1862, pp. 37 e 40-41 e da A. Balduino, *Tommaso Grossi tra lingua e dialetto*, cit., p. 281 e sgg.

<sup>6</sup> E. Visconti, *Idee Elementari sulla poesia romantica*, in *Manifesti romantici*, cit., p. 375.

tori romantici<sup>7</sup>, spingevano a rifiutare l'istanza della contemporaneità, orientando i poeti verso soluzioni arcaizzanti. Era un precetto retorico codificato e diffuso che la poesia dovesse servirsi di una lingua diversa da quella della prosa, montata di almeno un'ottava su quella della prosa, dirà ancora alla fine dell'Ottocento il Carducci: la parola poetica non può non avere un suo spessore letterario, non può non far parte della koinè illustre.

La forza della tradizione è quindi così irresistibile che i romantici, desiderosi in teoria di adoperare nuovi mezzi espressivi, scrivono ancora nella lingua aulica, anche in nome di quella romantica opposizione al cosmopolitismo illuministico che dalla riscoperta delle radici nazionali muoveva i primi passi verso forme di conservatorismo e di chiusura ad ogni brusco rinnovamento del lessico, proponendo l'inserimento di un gusto moderno entro strutture lessicali trapassate. Il loro obiettivo non era quello di rompere con la tradizione, ma di interpretarla romanticamente per farla rifiorire in tutta la sua fecondità e ricchezza, perché rinvenivano in essa lo spirito genuino della cultura e della civiltà nazionali; accogliendo perciò il lessico che la tradizione riservava alla poesia, come qualcosa di immutabile ed eterno, intesero realizzare uno dei tratti tipicamente romantici della loro cultura e formazione. Vecchio e nuovo, tradizione e innovazione, realismo e idealismo serpeggiano contemporaneamente, fondendosi o scontrandosi, nella complessa civiltà di primo Ottocento, spiegandoci come Berchet, Grossi, Cantù, Torti ecc., tutti legati direttamente o indirettamente alla «Cameretta» — il sodalizio che intorno al Porta raccoglieva gli intellettuali milanesi protagonisti del dibattito culturale del momento —, al Manzoni e al gruppo del «Conciliatore», cioè al centro della vita intellettuale di Milano nel periodo più fervido di discussioni e proposte culturali,<sup>8</sup> e gli altri che li imitarono nel resto dell'Italia, restino comunque tributari della lingua lirica e la ricerca di sinonimi culti o latineggianti, il ricorso a perifrasi, per alludere a nozioni variamente legate alla contemporaneità, continuino ad essere un aspetto costante anche della lingua della novella poetica.

Osservati dalla specola linguistica i testi di novelle romantiche ci spingono a tener distante la prassi scrittoria dalla fase teorica, dimo-

<sup>7</sup> Non è inopportuno riportare la più volte ricordata testimonianza resa dallo scrittore lombardo C. Cantù, autore della novella *Algiso*, sugli insegnamenti del suo maestro di retorica: «Poesia, mi diceva esso, è favella degli iddii, e tanto miglior è, quanto più dai parlari del profano vulgo si sprolunga. E prima quanto alle parole, tu non dirai *abbruggia*, *affligge*, *cava*, *innalza*, *è lecito*, *spada*, *patria*, *la morte*, *la poesia*; ma *adugge*, *ange*, *elice*, *chieggio*, *oceano*, *imago*, *virtude*, *andare*, *destriero*. Dalle idee basse, che rammentano cose troppo a noi vicine abborri, figliuol mio. Ai nomi propri sostituisce una bella circonlocuzione; non dirai *amore* ma il *bendato arciero*; non il *vino* ma *liquor di Bacco*, non il *leone*, *l'aquila* ma la *regina de' volanti*, il *biondo imperatore della foresta*, e così i *regni bui*, il *tempo edace*, la *stagione de' fiori*, il *liquido cristallo*, *l'astro d'argento*, *la cruda parca*.» (Alessandro Manzoni. *Reminiscenze*, Milano 1882, pp. 230-31).

<sup>8</sup> Cfr. R. Sirri, *Introduzione a T. Grossi, Opere poetiche*, Napoli 1972, pp. 13-51.

strando che gli insegnamenti di retorica influenzavano l'atto della scrittura dei nostri autori più di quanto ci si potrebbe aspettare nel programma di democratizzazione della cultura che i manifesti<sup>9</sup> portavano avanti e che il romanzo aveva già avviato, sostituendo non di rado elementi rari, arcaici e classicheggianti, con termini diretti e tecnici.

Ma a riflettere bene sulle scelte tematiche dei novellieri si può cogliere una giustificazione all'impiego di una lingua cercata, quasi esclusivamente, nel territorio letterario: se essi arretrano le vicende del mondo contemporaneo al vagheggiato Medioevo, in una specie di fuga dal reale, che a prima vista può apparire in contrasto con i propositi programmatici dei romantici — ma non lo è perché realizza invece la tensione verso il fantastico e l'ideale comunque presenti nella «bifronte» civiltà di primo Ottocento —, se tornano di moda castelli e monasteri, castellane pudiche e infelici, si comprende pure che ciò non può non avvenire senza il recupero di quelle parole che hanno fissato e fatto vibrare proprio l'interpretazione di quel mondo. La tradizione della donna angelicata, mai tramontata, trova una nuova fortuna proprio nella direzione idealizzante del Romanticismo, imponendo il recupero «di un preciso reticolo di codificazioni linguistiche (livello fonico, fonico-ritmico, sintattico, metrico, lessicale), che ha per molti suoi tratti attraversato con concorde accettazione i secoli»<sup>10</sup>.

La novella presenta l'amore come un sentimento nobile e gentile, e la fanciulla innamorata e il suo giovane compagno come incarnazione della bellezza e della nobiltà: è una tematica fissa, che consente la stesura di repertori, di topoi, motivi e funzioni simboliche e fa affiorare nella memoria poetica dello scrittore vocaboli, sintagmi e stilemi della tradizione lirica i quali si impongono alla sua scelta non solo perché connotativi in sé, ma per il *surplus* semantico che hanno raggiunto per l'uso secolare che se ne è fatto nella tradizione lirica italiana, divenendo difficilmente sostituibili. E la donna è soave, dolce e gentile (vedi *Ildegonda*, I, 19-22: *pensierosa e mesta; timida e modesta; il viso bello e delicato*) non per povertà d'ispirazione e di vocabolario, ma perché all'immagine della donna sublime è rimasto fissato oltre a un messaggio sentimentale e ideologico — utilizzabile nella situazione socio-culturale romantica — un modello formale che si ripresenta nella mente degli autori come sollecitazione e come potenzialità inventiva.

Perciò fermarsi a giudicare negativamente e senza possibilità di appello da un punto di vista linguistico queste prove di narrativa in versi perché infarcite di elementi aulici e classicheggianti, quando per il profondo legame che hanno con il Romanticismo dovevano realizzare le nuove istanze di una poesia popolare, moderna e concreta anche nella lingua, pare una valutazione sbrigativa e tutta di superficie. Sotto l'apparente staticità linguistica delle novelle si muovono infatti agenti

<sup>9</sup> Cfr. C. Calcaterra, *Introduzione a Manifesti romantici*, cit.

<sup>10</sup> M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano 1976, p. 81.



sottili e corrosivi, si nascondono laceranti e contrastanti esperimenti, sintomi della crisi del linguaggio poetico di primo Ottocento e del disagio degli scrittori.

Se T. Grossi ha scritto *La Fuggitiva* in milanese<sup>11</sup>, utilizzando il dialetto per un genere che né il Porta<sup>12</sup> né altri avevano trattato prima, vuol dire che non ignora la contemporanea discussione sui rapporti tra la lingua letteraria e i dialetti<sup>13</sup> e che nel dialetto ha inizialmente individuato una forza di rottura contro la lingua aulica, cogliendo la possibilità di un nuovo e diretto rapporto con il reale.

E se poi ha voluto riscriverla in un italiano letterario che si stende in contesti discorsivi lontani dall'oratoria e dalla tensione lirica<sup>14</sup>, forse perché raggiunto dalla lezione del Giordani<sup>15</sup> che sollecitava i dotti a non abbassarsi mai verso quanto è plebeo, ma ad alzare, al contrario, a sé il volgo, non è questa una prova sufficiente del carattere sperimentale delle scelte linguistiche del Grossi, che rivelano di volta in volta una opzione ideologica portata avanti per fini artistici e pratici, sotto la spinta del programma di democratizzazione della cultura?

Sulla lingua della poesia narrativa pesa, evidentemente, la sudditanza ad una secolare consuetudine linguistica letteraria: sorride il programma di rompere i confini aristocratici entro i quali si è finora ritirata, per diventare anche patrimonio «popolare». Per agganciarsi, però, alla poetica romantica del vero, non è necessaria, anzi può essere fatale, la drastica scelta del dialetto; basta trasferire invece la lingua letteraria a un livello comunicativo, frequentabile da un pubblico non elitario, distendendola in griglie discorsive che tendono al quotidiano,

<sup>11</sup> T. Grossi, *La Fuggitiva. Novella in dialetto milanese*, XI vol., Milano 1816.

<sup>12</sup> Carlo Porta è lo scrittore che, forse, presenta più chiaramente lo sforzo che si sta compiendo per ricostruire le strutture letterarie da adeguare alla nuova realtà civile e sociale e che optando per lo strumento dialettale non fa mostra di *divertissement* sperimentale. Cfr. C. Tenca, *Scritti linguistici*, Milano-Napoli 1974, p. 401 e S. Antonelli, *Il Parini, il Porta e la poesia milanese*, in AA.VV., *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, Milano 1976, pp. 109-118.

<sup>13</sup> Nata come polemica letteraria in seguito alla pubblicazione del primo tomo della *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, vede fautori di una rivalutazione delle forze regionali il Porta con i *Dodes sonitt all'abaa don Giovan sora la soa dissertation*, 1816, il Cherubini con la nota *L'Editore ai lettori* del volume dedicato a P. Lomazzo e il Borsieri, con alcune pagine delle *Avventure letterarie di un giorno*; mentre apertamente avversi all'uso letterario del dialetto appaiono il Giordani nella già ricordata recensione e il Monti che nel *Dialogo fra Matteo giornalista, Taddeo suo compare, Pasquale servitore e ser Magrino pedante*, uscito in tre parti sulla «Biblioteca Italiana» tra l'aprile e il settembre del 1816, sottolinea l'influenza negativa dei dialetti sull'agognata lingua nazionale, unico legame fra tutti gli italiani.

Sulla «problematica del rapporto lingua-dialetto» nell'età romantica si vedano le pagine assai interessanti di M. Corti sul problema della lingua nel romanticismo italiano, in *Metodi e fantasmi*, cit. pp. 161-191.

<sup>14</sup> T. Grossi, *La Fuggitiva, Traduzione libera italiana*, Milano 1917.

<sup>15</sup> «Io già non li disprezzo, né antepongo l'uno all'altro: tutti li credo belli, o brutti quasi ugualmente; [...] tutti anzi nocivi alla civiltà e all'onore della nazione.» («Biblioteca Italiana», gennaio-marzo 1816, p. 173).

alla narrazione oggettiva: così l'aggancio avviene senza insanabili fratture, secondo le attese del pubblico medio non ancora maturo per una troppo improvvisa democratizzazione della cultura e della lingua.

Queste saranno state, più o meno, le riflessioni del Grossi che non è un letterato di periferia, tagliato fuori dai dibattiti culturali del suo tempo; ma è uno scrittore che ha un suo programma e le cose le vede e le valuta con la chiarezza di chi è abituato a discutere col Porta e col Manzoni: solo così possono spiegarsi le sue scelte linguistiche posteriori al 1816 e il fatto che esse diventarono le scelte più o meno omogenee degli altri novellieri in versi.

Nelle novelle, quindi, per un voluto programma, il lessico conserva un carattere generalmente letterario e libresco, appena alterato da elementi nuovi e realistici, ma gli scrittori non abbandonano il proposito di conseguire un tono medio, che realizzano attraverso l'uso di particolari costruzioni sintattiche, di un periodare spesso semplice e lineare che si snoda in contesti piani, dimessi, discorsivi, assai vicini alla prosa. E se pure talvolta i versi si offrono al lettore segnati da una certa ricchezza di nessi ipotattici e si distendono in grandi arcate che legano più strofe insieme, spesso si ha invece l'impressione che li regoli proprio una ricercata linearità sintattica per la presenza di costruzioni piane affermative e di *enjambements* che concorrono a dare una scoperta intonazione prosastica. Poco appariscente in molti versi è ancora l'uso della rima, scarso il rilievo dato alla scansione metrica dell'endecasillabo e raro l'uso delle inversioni e delle elisioni, tanto che il ritmo risulta lento e volutamente piatto, poco lontano dall'uniformità di una *oratio soluta*.

Le novelle presentano perciò una scarsa fusione delle componenti, una sovrapposizione di fini extrapoetici — i programmi e gli impegni delle scuole in cui militano gli autori — e poetici. Dobbiamo comunque riconoscere che hanno avuto una qualche incidenza culturale nel panorama letterario del tempo perché vengono incontro alle fondamentali esigenze del nostro Romanticismo, calando contenuti adatti al gusto e alla sensibilità del pubblico medio nel metro narrativo per eccellenza: l'ottava e perché, come abbiamo visto, nascono da uno sforzo intellettuale che se non ha avuto la forza dirompente dell'operazione linguistica compiuta dal Manzoni coi *Promessi Sposi*<sup>16</sup> ha rivelato una crisi e i pazienti tentativi per risolverla.

Proprio nell'ibrido rapporto che spesso si crea tra lingua, stile e contenuti, bisogna cogliere la non irrilevante novità e positività dei

<sup>16</sup> È noto che l'attenzione del Manzoni al problema della lingua fu vivissimo e condizionò fortemente la sua attività letteraria. Dalla lettera al Fauriel del 1806, alle due introduzioni al *Fermo e Lucia*, dai trattati incompiuti *Della lingua letteraria* a *Sentir messa*, fino alla *Lettera* a G. Carena del 1847 seguiamo il cammino della riflessione linguistica manzoniana che condiziona strettamente la produzione narrativa, spingendo lo scrittore a limare parola per parola il testo dei *Promessi Sposi* fino all'ultima edizione (1840-42) che si presentò ai lettori come un concreto esempio di italiano moderno e colloquiale.

testi. Se la lingua delle novelle si fosse stesa su una superficie uguale e continua, scorrendo limpida e lieve lungo i solchi della tradizione, collocandosi tutta in un tempo e in uno spazio fuori dal presente, allora si che avrebbero ragione coloro che sorvolano sul significato delle scelte linguistiche operate all'interno dei testi; invece, anche se raramente, è possibile notare voci inconsuete come *rottami*, *confische*, *battellieri* (Grossi); *giocolieri*, *saltimbanchi*, *sciarpa*, *soppannate*, *piferi*, *traffieri* (Cantù), *marrani*, *santo ufficio*, *idalgo*, *alguazili*, *articolamente*, *sambenico*, *quemadoro* (Torti), *peristilio*, *colonne ottangolari*, *perelio*, ecc. (Sestini), accanto ad altre riferite a istituzioni, oggetti e all'onomastica medievale, che danno una patina di rarità, ma contribuiscono pure a delinearne una precisa configurazione storica e ambientale per le vicende narrate, nel rispetto della poetica del vero. Anche l'uso non raro dei tecnicismi e dei diminutivi, che va infittendosi per esempio nella produzione del Grossi dalla *Fuggitiva* (1816) all'*Ulrico e Lida* (1837), fa parte di un tentativo di dare al linguaggio una sorta di quotidianità e di semplice intimità.

I nostri autori, sensibili al problema di una lingua adatta ai contenuti e ai destinatari, spesso, per ampliare il lessico che la tradizione riserva alla poesia, effettuano spogli linguistici non solo di classici, ma anche di scrittori più semplici e familiari come il Tassoni, il Cecchi e il Fagiuoli. Da un controllo del tessuto linguistico di molte novelle, non di rado si scopre la presenza di vocaboli presi in prestito proprio da questi letterati minori<sup>17</sup>. E il rovello dei novellieri intorno al problema dell'adeguamento dell'espressione linguistica al tema della *fabula*, alla condizione morale e sociale dei personaggi e alle attese dei lettori si trascina fino alla tarda stagione romantica calabrese. Il Mauro, il Miraglia, l'Arabia, il Padula ecc., si accostano al Romanticismo in ritardo, e assorbono i programmi anche linguistici del movimento: non c'è nulla di attardato e fuori tempo nella loro operazione culturale perché estendono all'isolata Calabria non solo nuovi contenuti, ma quel progetto di una lingua unitaria fiorito a Milano presso via del Morone tra gli anni 20 e 40. Proprio le novelle in versi testimoniano lo sforzo compiuto per inserire la letteratura della regione tra le coordinate storiche e geografiche della cultura nazionale, mediante una lingua apparentemente identica a quella delle novelle settentrionali, scritte quasi venti anni prima, cercata tutta nel territorio letterario (Dante, Petrarca, Manzoni, ecc.), ma apparentemente, perché pure certa novità non sfugge a un attento studioso<sup>18</sup>: quelli che sembrano

<sup>17</sup> Cfr. A. Balduino, *Tommaso Grossi tra lingua e dialetto*, cit., p. 382 e sgg. e De Lollis, *Saggi sulla forma poetica*, cit.

<sup>18</sup> Cfr. R. Sirri, *Dal cerchio al centro*, Cosenza 1989, p. 39 e sgg. La Calabria vive solo ora la sua stagione romantica: G. Campagna nel 1838 pubblica l'*Abate Gioacchino*; P. Giannone nel '39 la *Lauretta*; V. Padula nel '42 il *Monastero della Sambucina*; B. Miraglia nel '44 il *Brigante*; ancora V. Padula nel '45 il *Valentino* e D. Mauro l'*Errico*; F.S. Arabia nel '54 il *Gherardo de' Rinieri*.

ormai a noi vieti arcaismi letterari, sono invece forme ancora vive nel calabrese parlato che connotano un testo senza imprigionarlo nei confini di una regione, dando la precisa caratura culturale di scelte linguistiche fatte in chiave romantica, senza lacerare l'involucro di una lingua di tradizione letteraria e lirica.

2. La lingua delle novelle romantiche in versi, dunque, malgrado gli sforzi per un rinnovamento in senso realistico, testimoniati da ricerche e discussioni teoriche, rinvia prevalentemente a una voluta letterarietà e la presenza di certe espressioni suggerite dalla lingua quotidiana e parlata, da un italiano filtrato magari attraverso qualche influsso dialettale o modellato su modi di dire tecnici, non ha assolutamente mai la pretesa di assurgere ad episodio fondamentale, a effetto di «choc» linguistico, simile a quello che si verificava ad esempio nella contemporanea poesia giocosa e satirica<sup>19</sup>. È bensì il segno di distonie e ambiguità, dovute sempre al sovrapporsi delle due tendenze difficilmente dominabili e conciliabili nella cultura del tempo: la realistica e la retorica, che danno il carattere di poesia sperimentale a quelle prove di narrativa in versi, nelle quali il recupero di un genere<sup>20</sup>, non significa sempre passiva assunzione sul piano formale del completo reticolo di codificazioni linguistiche che lo ha accompagnato per concorde accettazione nei secoli.

Accanto alla presenza del solito dispositivo retorico che irrigidisce i sostantivi in uno stadio di pietrificazione semantica, accoppiandoli ad aggettivi rituali e a verbi consacrati, nella lingua oggettiva, assoluta della tradizione che non riesce ad essere vivificata dai rari elementi tecnici, quotidiani o dialettali, il programma della letteratura come fatto sociale viene attuato abbassando il tono della poesia narrativa da una solennità classicheggiante a una prosastica discorsività. I novellieri spesso incapaci di costruire reali atmosfere d'ambiente, personaggi con una complessa identità psicologica e morale, convincenti creazioni artistiche e di realizzare una lingua moderna e conveniente per letterati e parlanti, come quella che solo il Manzoni riuscirà a raggiungere, esprimono il popolare e il quotidiano delle loro scelte programmatiche attraverso le strutture semplici e lineari della sintassi che insieme ai tecnicismi e alle rare concessioni al parlato ci impongono di rileggere con maggiore attenzione queste novelle per conoscere il ruolo e l'incidenza che esse hanno avuto nella storia della lingua italiana.

<sup>19</sup> Più ampi confini erano da sempre concessi alla lingua della poesia giocosa e satirica, ma in questo periodo il genere si apre all'indiscriminata adozione di voci concrete e quotidiane, di forestierismi e di neologismi (Giusti, Guadagnoli, Fusinato), talora con effetti di vero e proprio *pastiche* linguistico. Cfr. L. Serianni, *Il primo Ottocento*, cit., p. 115 e sgg.

<sup>20</sup> Si rimanda al nostro studio *Narrativa in versi. La novella poetica dell'Ottocento*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», sez. Romanza, XXXII, 1 (1990), Napoli, pp. 145-166.



2.1 Nelle pagine che seguono tenteremo pertanto di evidenziare prima il contributo, anche se modesto, che i novellieri hanno dato alla evoluzione del linguaggio poetico, senza impegnarci però in una trattazione monografica, più adatta a caratterizzare le scelte individuali di ogni autore che a dare la visione generale del problema a cui la nostra indagine tende e successivamente si registreranno le loro scelte stilistiche per provare e confermare l'impegno verso una letteratura «popolare» che i nostri autori si erano assunti e avevano in certo senso creduto di portare a termine.

Il tessuto linguistico delle novelle<sup>21</sup> appartiene in modo quasi omogeneo alla tradizione, perciò si registrano frequenti latinismi che quasi mai hanno la funzione di potenziare o precisare il dettato, ma solo quella ormai rituale di nobilitare l'espressione, di dare una più vaga e suggestiva designazione (*claustris* per *chiostri*, *aure*, *ruine*, ecc.); non sono latinismi «personali»<sup>22</sup> ma residui di una tradizione letteraria che tarda a scomparire:

orto (I,27,36), parato (I,53,58), captiva (II,51), pugna (II,32), uliginoso (II,64), dira (III,57), venenosa (III,58), espedirsi (III,64), elice (IV,3), parente (IV,38), nell'*Ildegonda* del Grossi;  
 atra (I,39), minace (I,39), festinando (II,23), ostar (II,68); leene (= leonesse, II,75), rughe (= solchi, II,81), ariste (II,93), edace (II,93), esinaniti (= annichiliti, III,43), lega (= invia, III,66), ulta (III,80), elice (III,81), arto (= stretto, III,95), cornici (= cornacchie, IV,27), camelo (IV,46), nell'*Algiso* del Cantù;  
 aule (= case, I,27), imago (I,71), pondo (I,28), face (I,30), ultrice, (I,46), atro (I,48), elice (I,55), altor (II,22), delubro (III,12), egro (III,43), pugna (III,65), lice (III,72), orto (III,73), pondo (IV,20), captivo (IV,22), inulto (IV,37), polve (IV,51), turbo (V,8), trisulca (V,8), improvida (V,20), algor (V,88), cerei (= ceri, V,62), pallente (V,40), nell'*Ida della Torre* del Carcano;  
 delubri (I,29), cogitar (I,35), magisterio (I,30), spica (I,6), cortice (I,70), pondo (I,71), etra (I,80), pieta (I,51), cervice (II,19), lebete (II,24), tesoro (II,46), cacume (II,91), speco (III,13), dumi (III,52), nella *Pia* del Sestini;  
 latebre (I,1), face (I,1), pugna (I,5), pondo (I,8), etra (I,8), atra (I,9), patenti (I,477), voratore (III,484), invido (III,485), adonestando (III, 486), plora (III,489), trisulca (III,491), precinse (III,492), pallente (III, p. 463), geniali (III,492), nel *Clotaldo* del Carrer;  
 ignita (I,33), edace (I,38), dira (I,43), turbo (I,8), procelle, (III,54), oste (IV,7), faci (IV,40), pugnare (IV,54), profferse, (IV,64), orto (V,25), vale (V,26), nel *Gherardo de' Rinieri* di F.S. Arabia.

Hanno anche ampio spazio nelle novelle le voci arcaiche e auliche che quasi sempre danno alla pagina una patina di ricercata letterarietà, siano esse arcaismi e aulicismi assoluti, cioè parole già nell'Otto-

<sup>21</sup> L'esame che segue è condotto in particolare su testi dell'area lombarda: *L'Ildegonda* del Grossi (1820), *L'Algiso* di C. Cantù (1828), *Ida della Torre* di G. Carcano (1834); veneta: *Il Clotaldo* di L. Carrer (1825); senese: *La Pia* di B. Sestini (1822) e calabrese: *Gherardo de' Rinieri* di F.S. Arabia (1854, ma certamente composto in anni precedenti). Alcune novelle nelle pagine che seguono vengono indicate con queste sigle: F = *La Fuggitiva*; Ul = *Ulrico e Lida*; Il = *Ildegonda*; Al = *Algiso*; Cl = *Il Clotaldo*; Gh. = *Gherardo de' Rinieri*; Va = *Valentino*.

<sup>22</sup> Cfr. C. De Lollis, *La crisi del linguaggio poetico*, cit., p. 131 e sgg.

cento sentite come esclusivamente poetiche del tipo: *brando*, *strale*, *donzella*, *magione almo*, *ermo*, ecc., siano invece arcaismi fonetico-morfologici, cioè varianti di forme oggi comuni come: *duolo*, *alma*, *veglio*, *periglio*, *augello*, *acciaro*, ecc., siano ancora arcaismi semantici come *crine*, *suora*, *donna*, *fiero* (capelli, sorella, padrona, violento), ecc. Nell'*Ildegonda*:

spaldo (I,42), origlieri (I,32), sotterrano (II,40), smaniglia (I,10), maritaggio (I,11), ministerio (I,70), periglio (I,12), palagio (I,38), commendare (I,12), giudizio (I,53), ragunanza (I,23), aita (II,18), scolta (II,21), ruine (II,33), fiedon (II,43), sponsalizio (II,56), guardo (III,20), deliro (III,40), fidanza (III,40), martorio (III,55), lotta (III,58), settator (III,66), labbia (III,71), nutrica (IV,2), sospicione (IV,13), fantasima (IV,17), preghi (IV,19), vestimenta (III,23), duoi (I,43), ecc.

Nell'*Algiso*:

suora (I,12), capei (I,16), drappei (I,17), periglio (I,86), amista (II,16), scolte (II,19), cavaliere (II,51), brando (II,52), spaldi (II,59), crin (II,58), donzella (II,86), verno (II,75), imperadore (II,82), lai (II,87), magion (III,19), lumi (III,18), calle (III,29), corsier (II,57), ragunanza (III,82), cavriol (II,51), mogliera (II,59), rai (III,45), palagio (II,58), ecc.

Nell'*Ida della Torre*:

arbori (I,1), brando (I,12), prenci (I,19), cavaliere (I,21), corsiero (I,70), orezzo (I,28), amista (I,38), nimista (I,47), ostello (II,2), armadura (II,13), nudrice (II,34), orrevol (II,42), zendadi (II,48), verzura (III,2), lumi (III,10), ministrieri (III,22), rubella (III,51), vanguardo (IV,31), riviera (V,16), suora (V,26), facella (V,40), coltrice (V,78), adre (V,61), e poi desio, stilla, alma, piagge, lai, augello, aure, donzella, ecc.

Nella *Pia*:

adre (III,28), alloggiamento (III,20), arbor (II,38), ange (II,44), avello (I,78), capei (I,47), carco (II,36), cilestro (III,38), desianza (III,19), adre (II,26), imperio (I,1), labbia (II,29), leppo (I,67), letane (II,92), lumiere (I,31), mancipio (II,61), ostiero (I,19), piaggia (II,26), rance (I,79), rusignolo (II,11), specchio (III,33), stilla (I,41), terrazzan (III,9), vaglia (III,54), vallea (III,38), vase (II,25), vegli (III,88), vanni (II,13).

Nel *Clotaldo*:

alma (p. 464), amista (p. 483), augel (p. 472), anella (p. 463), calle (p. 467), cavriol (p. 474), crine (p. 463), desio (p. 463), doglia (p. 467), donzella (p. 466), duolo (p. 465), destriero (p. 483), guardo (p. 491), erme (p. 473), nuncio (p. 491), perigli (p. 466), prigion (p. 468), spirito (p. 463), speme (p. 463), querimonia (p. 468).

Nel *Gherardo de' Rinieri*:

amista (III,39), anella (IV,14), alma (II,52), augel (I,6), arbori (II,61), arrubina (I,25), brando (III,3), cavaliere (IV,29), destrier (II,32), doglia (V,11), donzella (IV,33), donzelli (II,32), ellera (II,2), ermo (I,9), luci (I,37), mogliera (II,54), navilio (V,18), perigli (III,62), picciola (I,2), prece (V,47), speme (V,13), spene (IV,43), veglio (II,33), martiro (V,24), rassembri (V,35), vampo (V,23).

La lingua poetica dell'Ottocento indugia ancora nella ricerca di sinonimi letterari o latineggianti per esprimere termini concreti o prosaici, risolvendo spesso in modi perifrastici le nozioni variamente legate alla quotidianità e alla contemporaneità, influenzando anche in questo tratto la lingua della novella poetica:

bronzi accesi = colpi di cannone (*F.* 43), mesto bronzo (*Il.* III,4), sacri bronzi (*Al.* II,91), avverso marte = guerriero (*Al.* I,18,4), argentea diva della notte (*Al.* II,43); Si rinnova / della notte la tacita reina (*Ida.* III,1), splendea l'amico raggio di Boote (*Ida.* V,40), il secondo luminar del cielo (*Pia.* I, 12), cavo vetro (*Pia.* II, 55), regni dell'aurora (*Cl.* p. 465), sopite potenze della vita (*Cl.* p. 469), sacro bronzo (*Gh.* III,49), paterne soglie (*Gh.* III,36), ecc.

La lingua dei nostri novellieri, se si esclude qualche sconfinamento, è cercata esclusivamente nel territorio letterario, ma spesso non è solo il termine culto o la perifrasi a sostanziarla: gli autori prendono in prestito versi da opere facilmente individuabili, raccogliendo con innegabile disinvoltura frasi alle quali è rimasto incrostato un particolare valore allusivo e lirico, che sono diventate canoniche per esprimere una analoga situazione. Non si vuole qui procedere ad una schedatura di riporti, inserti e mutuazioni dagli auctores che risulterebbe certo noiosa e non proprio essenziale al discorso più generale che si sta facendo, ma solo registrare lo spessore letterario di qualche pagina per verificare l'ampiezza delle letture dei nostri novellieri e i meccanismi interni che hanno fatto scattare in loro la memoria letteraria. È un gioco di reminescenze talvolta stimolato solo da suggestioni foniche che quindi esclude ogni rapporto con i contenuti e gli stati d'animo della fonte, dando al dettato un che di generico o convenzionale come ad esempio nelle presenze dantesche dell'*Ildegonda*:

incomincia a dubbiar, che veramente  
La dritta via Rizzardo abbia smarrita  
(II,66)

Maledi il seme del suo nascimento,  
Maledi il ventre che l'avea portata  
(III,74)

o dell'*Algiso*:

Deh qual egli era al riveder le stelle!  
(II,24)

Quei che un sol fosso, un muro sol rinserra  
(IV,139)

dell'*Ida della Torre*

Ei ristette com'uom che piange e dice:  
(I,55)

Ah! se nel tempo dei dolci desiri  
(V,52)

della *Pia*

L'irto cinghiale dagli occhi di bragia  
(I,4)  
Di qua, di là, di su, di giù va ratto  
(I,32)

e del *Gherardo de' Rinieri*:

che il giorno se n'andava, e qualche stella  
(II,59)  
E venne il lume della vita fioco  
(IV,15)

Accanto a Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, Foscolo, Leopardi, Manzoni ed altri scrittori vengono insieme a costituire la mappa ben visibile di una lingua poetica cui la novella in versi, salvo rare eccezioni, si affida:

E fur queste l'ultime parole:  
Il capo, a guisa di persona stanca,  
Lene lene inchinò, siccome suole  
Tenero fior cui nutrimento manca.  
Le sorge a fronte luminoso il Sole,  
E quella faccia più che neve bianca  
Col primo raggio incontra e la riveste  
(*Il.* IV,73)

se n'andò in pace l'anima contenta,  
a guisa d'un soave e chiaro lume  
cui nutrimento a poco a poco manca,  
tenendo al fine il suo caro costume.  
Pallida no ma più che neve bianca  
che senza venti in un bel colle fiocchi,  
parea posar come persona stanca:  
(*Petr.*, *Tr. d.M.*, I, 162-68)

Amor cantando e l'arme e i cavalieri  
(*Al.* I,5)

... i cavalier, l'arme, gli amori  
... io canto

(Ariosto, *Fur.* I,1)

«Spirito di Federigo di pietà sperate?  
Vano error vi lusinga  
(*Al.*, I,63)

Vano error vi lusinga:  
poco vedete e parvi veder molto  
(*Petr.*, *Canz.* CXXVIII)

Del gaudio mista e del pudor la rosa.  
(*Al.*, I,23)

Del gaudio mista e del pudor la fiamma.  
(Manzoni, *Urania*, 89)



Fatto non l'abbia di timor capace;  
[...] penetra il petto audace

(Al., I,86)

Se non teme Tancredi, il petto audace  
Non fe' natura di timor capace

(Tasso, Ger. Lib. XIX,23)

Come un bel fin tutta la vita onora.

(Al. II,9)

Come un bel morir tutta la vita onora.

(Petr., Canz. XX)

Chè rose fresche, còlte in paradiso,

(Pia, I,XV)

Due rose fresche e colte in paradiso

(Petr., Canz. CCXLV)

Vide la belva mansueta e vaga

(Pia, II,32)

Torni la fera bella e mansueta

(Petr., Canz. CXXVI)

Morte nel volto suo bella pareo

(Pia, III,58)

morte bella pareo nel suo bel viso

(Petr., Trionfo d.M., 172)

Nel *Clotaldo* si colgono a prima vista forme di chiara e generica ascendenza letteraria: *illagrimata tomba*; *vasto silenzio*; *erme cime*; *spirito gentile*; *erma torre*; *tacita notte*; *muti avelli*; *sul fior degli anni*; *estinto amico*; *tuo nume*; *novella speme*; *scendi invocato*, ecc.

Il lessico ricco di arcaismi e latinismi, il ricorso a perifrasi, la presenza di lacerti di linguaggio poetico, ricorrenti un po' ovunque, non sono elementi sufficienti a farci comprendere il grado di aulicità che viene alla lingua della novella anche da tratti fonetici e morfologici e fatti grafici, per lo più legati a concezioni conservatrici.

Fenomeni fonetici caratteristici sono il mancato dittongamento di *o* aperta in *uo*, in parole di tradizione poetica come *novo*, *foco*, *mova*, *loco*, *core*, *scola* ecc.; l'uso dei dittonghi mobili *iè*, *uò* dopo i nessi consonantici con *r* del tipo *priega*, *pruovo*, *truovo*, *scruopro*; l'*i* prostetica spesso davanti alla *s* impura dopo *r* o *n* finali: *non ispoglia*, *non iscordarai*, *in ischiera* (Ul. I,10; IV,26; IV,23); *allor isveglio* (Pia, II,66); *tenore istesso* (Al. II,13); *istoria* (Ida, I,3).

Frequentissime le forme piene, non apocopate, nei femminili in *-ate*, *-ade*, *-ude*: *cittade*, *caritade*, *povertade*, ecc. nell'*Ildegonda*; *fedeltade*, *nobiltade*, *pietade*, *libertade*, *gioventude*, *podestade*, *etade*, nell'*Algiso*; *cittade*, *etade*, *virtude*, *gioventute*, *pietate* nell'*Ida della Torre*; *etade*, *felicitade*, *umiltade* nel *Gherardo de' Rinieri*; *pietate*, *etade* e *virtude* nel *Clotaldo*; *cittade*, *virtudi*, *etadi*, *amistade*, *cittate*, *pietate*, *gioventude* nella *Pia*.

Anche l'assimilazione ancora pratica ad esempio di *r + l* può essere considerata un ricordo letterario<sup>23</sup>: *vedello* (Il., I,37) *coprilla* (Al., IV,74), *sortilla* (Ida, III,13), ecc.

Si incontrano pure spostamenti d'accento dovuti a ragioni metriche, ma che spesso ripropongono varianti dell'italiano antico o accentazioni alla latina: *martire*, *intègra*, *pièta*, *lugùbri* (Pia, I, 12, 43, 51 e III,45); *insùbri*, *pièta*, *penètra*, *coltrice* (Ida, I, 6, 35; II,36 e V,78); *penètra*, *simile*, *sciamìto*, *occùpa* (Al., I,86; II,52; III,3 e III,60); *simile*, *oceàno* (Clotaldo, I, p. 466 e II, p. 488).

Nella morfologia nominale si notano ancora relitti di nominativi latini da tempo usciti dall'uso: *immagine* e *imago*, *margo*, *pièta*, *turbo*, *polve* ecc. E continuazione dell'accusativo è da considerarsi *mogliera* che si registra nella *Pia*, II,47; nell'*Algiso*, II,92; nel *Gherardo de' Rinieri*, III,54.

Arcaizzanti e latineggianti sono le forme dell'aggettivo numerale *duo*<sup>24</sup>: *a duo campion* (Ida, III,33), *i duo corsieri* (Ida, I,69), *duo giovinetti* (Clotaldo, I, p. 466), e dell'aggettivo possessivo *sui*: *i malefici sui* (Pia, II,31), *negli affetti sui* (Va., II,5).

Non ancora scomparsa è la forma antiquata *duoi*: *un giorno o duoi* (Al., I,46); *de' duoi, moglie e marito* (Il., I,62). Si registra pure *ambedui*: *e restammo ambedui* (Gherardo de' Rinieri, III,45).

Una patina letteraria rivelano i sintagmi *tristo pensiero*, *sue peccata* (Il. I,6 e III,51); *intime midolle* (F. I,17); *persona trista*, *prossime castella* (Pia, I,60 e III,65); *tristo esiglio*, *via silvestra*, *innumere faville*, *tortore smarrita* (Ida, I,10 e 65; III,1 e 4); *brune anella*, *carcere tetra* (Clotaldo, I, p. 464 e 469), per i quali l'avallo letterario non manca quasi mai: Petrarca, Boccaccio, Bembo, ecc.

La morfologia verbale dei nostri testi presenta gli stessi fenomeni degli altri testi poetici ottocenteschi, con una gamma di varianti molto ampia che i grammatici catalogano come antiche e spesso cadute dall'uso<sup>25</sup>: *avemo* (Al. I,76); *aggio* (Pia, I,58); *have* (Il., III,29); *fia*, *fieno* (Il., I,10; Pia II,8; Ida, I,6); *fora* (Gh., IV,403) *fea* e *feano* (Il., IV,12; Ida, I,43); *feo* (Ida, I,46); *dèi* (Gh., IV, p. 403); *pónno* (Cl., IV, p. 407); *giva* (Al., I,21).

Frequentissime sono le forme dell'imperfetto in *-ea*, *-eano* che si alternano con quelle in *-eva*, *-evano*, spesso solo per ragioni di rima e di metrica come si nota nella seguente ottava: *Ma, servo al giogo d'un'età più rea, / Il tuo popolo corse altra vicenda. / Su questo suol che d'armi ognor fremea / Gravò l'Eterno la sua man tremenda; / Destò l'ira fraterna, che scrivea...* (Ida, I,3).

<sup>23</sup> Cfr. B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, cit., p. 367.

<sup>24</sup> Sembra perdurare in questi testi ottocenteschi la tendenza a distinguere *duo* per il maschile e *due* per il femminile, secondo la regola latina e per suggestione dei frequenti esempi del Petrarca, dell'Ariosto e del Tasso. Cfr. B. Migliorini, *Storia*, cit. p. 369.

<sup>25</sup> Cfr. B. Migliorini, *Storia*, cit., p. 589.

Una scelta di preziosità letteraria rivelano le voci del presente del tipo *veggio, richieggio, deggio, riveggio* (*Ida*, II,48 e *Al.*, II,42), che nel repertorio di verbi *Teoria e prospetto ossia Dizionario critico de' verbi italiani coniugati* di Marco Mastrofini<sup>26</sup> sono «del poeta, o di prosatori puri e forbiti».

Desinenza arcaica è ancora quella della 6<sup>a</sup> persona del perfetto in *-aro*, frequentissima: *sconfortaro, apprestaro, ricoveraro* (*Clotaldo*, IV, p. 401 e 403), *stimaro* e *ricambiario* (*Al.*, I,32 e II,42); *appiattaro* (*Il.*, II,42); quella in *arno*, piuttosto rara: *coltivarno* (*Pia*, I,1), e quella, col troncamento, in *-ar*: *purgâr, scontrâr, serrâr, palpitâr* (*Cl.*, I, pp. 465, 466, 475).

Abbastanza diffuso è poi il condizionale in *-ria, -riano*, di derivazione lirica, che resiste alle forme più invadenti in *-ebbe, -ebbero*: *avria, invocherà* (*Il.*, I,21 e 54), *saria* (*Pia*, I, 22), *sariano, guaria* (*Clotaldo*, IV, p. 409 e p. 411), ecc.

Suggestione arcaica e poetica rivelano pure le forme in *-e* della terza persona del congiuntivo presente, quasi sempre in rima, per suggerimento petrarchesco o ariostesco<sup>27</sup>: «D'esser fra l'altre elette, a por sul *crine* / ... / Fida ognuno in suo cuor che a lei *destine*» (*Al.*, I,22); «Sciagurata! per me non v'è *salute* / .. / Se dannato tu sei, par che *rifiute*» (*Il.*, III,8); «Alla memoria mia pur t'era *grave*, / ... / Non ha amor fallo che pianto non *lave*» (*Pia*, I,54).

Istituto marcatamente letterario contrassegna ancora il cosiddetto «imperativo tragico», cioè l'imperativo affermativo ad inizio di periodo, con pronomi atono anteposto, di uso poetico e settecentesco<sup>28</sup>: «*M'ascolta* tu, nel qual tanto fido io»; «*T'arresta* / O ch'io ferisco» (*Gherardo*, I, p. 379 e IV, p. 404); «*T'accheta* (*Clotaldo*, II, p. 476).

Ma nei nostri novellieri traspare qua e là, come si è detto, l'intenzione pure di un rinnovamento linguistico, nella direzione tracciata dalla poetica del vero, perciò termini realistici, popolari e diretti fanno la loro comparsa in un tessuto linguistico sostanzialmente aulico, spie di uno sviluppo che avrebbe potuto verificarsi se i poeti si fossero liberati finalmente del modo libresco di apprendere la lingua, attuando un programma già formulato nei *Manifesti* del 1816, a cui lo stesso Bartolomeo Sestini sembra dare diffusione in alcuni versi della *Pia*: «né v'era quei che sull'ingiuste lance / fanno alle cose prevaler le ciance»<sup>29</sup>.

Lo scrittore pistoiese, come ricorda giustamente il Mazzoni, qui riprende la nota polemica illuministica e romantica delle «cose» ante-

<sup>26</sup> M. Mastrofini, *Teoria e prospetto, ossia dizionario critico de' verbi italiani coniugati*, Roma 1830, p. 651.

<sup>27</sup> I. Klajn, *Per una definizione del linguaggio aulico*, cit., p. 105.

<sup>28</sup> Cfr. G. Patota, *Ricerche sull'imperativo con pronomi atono*, in «Studi di Letteratura italiana», X, 1984, pp. 173-246.

<sup>29</sup> B. Sestini, *La Pia*, in Grossi, Sestini e Tommaseo, *Novelle in versi*, Milano 1933, II, 84.

poste alle «parole» e conferma il legame ideale che lo unisce ai romantici lombardi; ma le parole poi fan «velo al poeta più ch'egli non avrebbe teoricamente voluto: in quell'intonazione, che spesso è familiare e umile, stridono qua e là le perifrasi, le voci recondite, i giochetti abusati del dire. Il paiuolo in cui il frate fa quel po' di cena a Nello è un "sospeso lebete"; la lanterna è un «cavo vetro». [...] E ciò troppe volte»<sup>30</sup>.

Vocaboli nuovi e realistici, voci inconsuete per la poesia e tecnicismi riferiti a costumi della vita medievale, si possono individuare nelle pagine delle novelle in un impasto ibrido e stridente con la lingua poetica tradizionale perché, scegliendo spesso di ambientare i loro racconti nel Medioevo, gli autori riportano alla luce quel mondo usando vocaboli non sempre autorizzati.

La nostra attenzione si ferma subito sul numero rilevante di tecnicismi legati alla vita militare medievale che certamente servirono per tracciare, con la maggior precisione possibile, la cornice storica nella quale ambientare una storia d'amore e di armi, quasi sempre fantastica. La campionatura che offre il Cantù nell'*Algisio* si rivela in questo senso esaustiva: per dare configurazione storica e ambientale alle vicende, mutua dall'Ariosto e dal Tasso la nomenclatura militaresca:

aurati ardigion, gualdrappe (I,4), guarnacche (I,6), brocchiere (I,15), cotta, mantel cimiero (I,18), spada, brando (I,47), traffieri (I,51), frecce e spuntoni (I,59), ferrato elmetto, giaco, bruna visiera, asta, acciar (I,75), balestre, barbute, targhe d'osso, picche, rotelle, mazzafrusti, bolzoni, chiaverine, mangani (I,81), testudini, gatti (I,84), labarde (II,51), palvesi (IV,30), vigne (IV,49), ecc.

Tanta ricchezza di un lessico settoriale non è certo in tutte le novelle, ma comunque ognuna presenta tecnicismi attinenti alla vita medievale che caratterizzano non il singolo autore, ma il tessuto linguistico della novella poetica ottocentesca. Anche nell'*Ida della Torre* troviamo *brando, acciar, cimier, spade, ferreo giaco, brocchiere, elmo e pavese, falange, azza, celata, bertesche, bastite, balestre, usbergo, gorgiera, arcieri e fanti, duci e valvassori*. E nel *Clotaldo*: *mannaie, elmi, usberghi, aste, spiedi ornati e archi, pugnali, spade, dardi, saette, catene*. T. Grossi, dalla *Fuggitiva* all'*Ulrico e Lida*, utilizza voci come *galdana, spaldo, coscial, quadrelli, balestrone, usbergo, bertesche, manganella, valvassori*, ecc.

Questi vocaboli, se da una parte possono essere considerati indicativi di un cammino realistico della lingua, che utilizza finalmente una terminologia precisa e concreta, lasciano poi la sensazione che con essi una ulteriore patina di erudizione si stenda su un tessuto linguistico già troppo libresco, come avviene pure se si analizzano i nomi propri dei personaggi, quasi tutti di tipo medievale e spesso privi di antece-

<sup>30</sup> G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Milano 1964, vol. I, p. 617.



denti nella tradizione letteraria: *Ildegonda, Rolando, Rogier, Ermene-gardo* nell'*Ildegonda*; *Gualdrada, Aldighiero, Algiso, Vitano, Uberto, Ildegarda* nell'*Algiso*; *Ida, Arrigo, Alfredo, Uberto, Ulrico, Guido* nell'*Ida della Torre*; *Clotaldo, Osvaldo, Adelberto, Egilda, Carlo, Lotario, Ruberto* nel *Clotaldo e Gherardo*, *Alfredo, Guido, Ugo, Obizzo, Alda, Rizieri* nel *Gherardo de' Rinieri*.

La lingua delle novelle non riesce a rinnovarsi perché un rinnovamento linguistico comporta novità molto più incisive che quelle dell'accettazione di voci realistiche, tecnicismi e termini diretti singoli e isolati che veramente hanno poco peso nell'intonazione aulica generale. Le mancano gli elementi di una lingua semplice e quotidiana, la cui ricerca però è testimoniata dall'ampio uso di diminutivi che danno ai versi un tono volutamente familiare. Questo uso larghissimo di diminutivi, nota giustamente il Balduino, «non è una innovazione vera e propria (è piuttosto una ripresa di moduli espressivi che, sia pure con intenti diversi, erano già stati impiegati largamente nell'*Arcadia*)»<sup>31</sup> e non è un tratto esclusivo, nell'ambito stesso della poesia romantica, del lessico novellistico, tanto è presente pure nel Leopardi<sup>32</sup>, ad esempio. Caratteristico in questa poesia narrativa è l'uso del diminutivo o del vezzeggiativo, connotatore di quell'atmosfera o tono prosastico e quotidiano che i nostri novellieri cercano di raggiungere senza troppo successo. È uno stilema insufficiente a creare l'atmosfera giusta, ma va comunque sottolineato perché, accanto al meno frequente accrescitivo<sup>33</sup>, indica una nuova direzione che, comunque a fatica, ha preso la poesia epico-lirica, la quale lamentava il Berchet «è una sciagurata che non vuole piegarsi a usare stile — ma è chiaro anche lingua — da gaz-zetta»<sup>34</sup>.

I diminutivi e i vezzeggiativi non sono solo comuni, ma spesso inconsueti, quando poi non sono conati al momento.

Nel Grossi:

*celletta, soletta, pertugetti* (II, III, 1, 13, 29), *meschinello, cappelletta* (Ul, I, 37,40), *finestrello, nuvolette, tenerello* (II, 4, 12, 39), *piccioletta e vezzosetta, fanciulletta, poveretto, giovinetto, pargoletta, navicella, barchetta, timidetta, fanciullina, chiesetta* (III, 15, 17, 19, 30, 31, 37, 38, 50, 51, 57), *trombetta* (IV,21), *stradicella* (V,3);

nel Cantù:

*gonnella, agnelletto, catenelle, erbetto* (Al, I, 7, 13), *navicelle, poveretta, letticiuolo,*

<sup>31</sup> Cfr. A. Balduino, *Tommaso Grossi tra lingua e dialetto*, cit., p. 287, n. 1.

<sup>32</sup> In un rapido spoglio dei *Canti* registriamo: *augellino* (XI,45), *auretta* (XXXIX,20), *donzioletta* (XVI,59), *fanciullino* (III,90), *garzoncello* (XXV,43), *giovanetto* (XV,32), *mazzolin* (XXV,4), *nuvoletta* (XXX,36), *ramoscelli* (XX,10), *pastorello* (VII,28), *vecchierella* (XXV,9), *villanello* (VI,96), *venticello* (X,38), *verginetta* (IV,54), *tenerella* (XXI,42).

<sup>33</sup> Troviamo nel Grossi: *nebbione, ciurmaglia, popolazzo, rombazzo*; nel Cantù: *vecchione, vecchiaridi* ecc.

<sup>34</sup> Cfr. B. Migliorini, *Storia*, cit., p. 561.

*auretta, bambolin, pargoletti, fantolin, bambinelli, verginelle* (II, 3, 36, 39, 42, 46, 83, 87, 93), *pennoncelli, soletta* (III,9,16), *rondinella* (III,37), *farfalletta, pugnaletti, corsaletti* (IV,1), *fraticelli, poverelli* (IV,11), *zefiretto, violette* (IV,73 e 74);

nel Carcano:

*boschetto, zeffiretto* (Ida, I,23), *verginetta, ghirlandelle* (II,37,54), *tortorella* (III,4), *elmetto, mantelletta* (III,27), *celletta* (IV,70), *auretta montanina* (V,76);

nel Sestini:

*famigliuola, venticel* (Pia, I, 6,7), *pennoncello* (I,13), *semplicetta, soletta* (I,45), *femmi-netta* (I,63), *villanelli, arboscelli* (I,66), *erbetta* (I,68), *usignolin* (I,69), *pargoletti* (I,75), *orticello* (II,15), *fraticello* (II,16), *parolette* (II,65), *soletti* (II,67), *arboscello, ponticello* (II,71), *monticello* (III,35);

nel Carrer:

*soletto* (Cl, I, p. 467), *chiesetta* (II, p. 476), *parolette* (III, p. 487), *agnelletta* (III, p. 488), *poverello* (III, p. 493), *augelletti* (III, p. 494), *giovinetta* (II, p. 473);

e in Arabia:

*fiumicel* (Gh., I,26), *soletto* (II,17), *giovinetto* (II,42), *orfanello* (II,48), *celletta* (III,47), *tempietto* (III,49), *uccelletti* (III,63), *tenerella* (III,74), *torricelle* (IV,4), *poverella* (IV,65), *auretta* (V,59).

Ancora una ricerca di popolarità sembrano indicare le espressioni: *desiata faccia* (*Ildegonda*, IV,24), *languida faccia, faccia gentile* (*Ida*, I,24), *bianca faccia* (*Pia*, I,41) e *faccia bella* (*Algiso*, I,40), in cui gli aggettivi poetici urtano col sostantivo prosastico, al posto del quale meglio sarebbero stati certo *volto* e *viso*.

Ma la tendenza innovativa, più evidente, si avverte, come già accennato, nell'intonazione prosastica che hanno molti versi, modulati su di un ritmo volutamente piatto che poco si allontana dalla uniformità di una prosa discorsiva per l'ampio impiego di congiunzioni dichiarative, di pronomi relativi e di nessi coordinanti<sup>35</sup>:

A quel tempo in Milano, e ne' vicini  
Paesi, surser crudi cercatori  
De' Catari, Passagii e Paterini,  
Nomati in Lombardia *Consolatori*;  
Seminator di dommi pellegrini,  
Rigermoglianti dai vetusti errori,  
Che con altr'armi in secoli men rei  
La chiesa combattea ne' Manichei.

<sup>35</sup> Interessanti su questo punto sono le riflessioni di A. Balduino in *Tommaso Grossi tra lingua e dialetto*, cit., p. 290 e sgg.

Oldrado da Tresseno lodigiano  
Tenea tra noi quell'anno signoria,  
Un ardente fanatico inumano  
che il flagel si nomò dell'eresia:  
Con sì feroce zel costui die' mano  
A un'opra ch'egli reputava pia,  
Che in breve risonavan tutti i luoghi  
di confische, di carceri e di roghi.

Freme Rizzardo; e il traditor, che agogna  
di perderlo, raccoglie avidamente  
Qualunque sua parola di rampogna  
Contro la sceleraggine presente,  
Con neri avvolgimenti di menzogna  
Sempre aggravando quel che dir ne sente,  
Perché dal volgo delirante sia  
Giudicato fautor dell'eresia;

E l'opre sue nascoste ad una ad una  
Fa spiarne, e corrompe a lui gli amici;  
A prezzo d'ora incontro gli raguna  
false testimonianze e falsi indici;  
E così l'asseconda la fortuna  
Che cela al padre i suoi neri artifici;  
Talché, con retto intendimento, spesso  
Ingannato, a' suoi fin serve egli stesso.  
(*Ildegonda*, II,8-11)

e ancora in versi che del quasi parlato hanno fitte rotture interne, perché la tecnica del discorso diretto disseziona quasi il *continuum* dell'endecasillabo, ricalcando del vivo, del parlato le domande incalzanti, gli stupori, ecc.:

E un bacio, e un altro, e un altro: ed il desio  
Cresce, e lo stringe, e: — addio — ripete, e — addio. —  
(*Algiso*, II,51)

— Quali fummo! quai siamo! che avvien? che fia?  
Vivrem? morremo? perdonati? oppressi? —  
In tronche voci ognun romper s'udia  
(*Algiso*, II,80)

Chiama, e l'altro risponde: — Ora per noi; —  
Poi dice: — Da ogni mal, da ogni peccato; —  
E l'altro segue: — Signore, libera noi; — ...  
— Di noi, — dissero entrambi, — miserere.  
(*Pia*, II,92)

... ed a Clotaldo  
Fatto più presso: O signor mio, soggiunse,  
L'amico tuo, che già nomar fratello  
Solevi, in breve rivedrai. — Vedrollo?  
Dov'è? deh perché tarda? — Oh! Signor, lento  
Ei move: ma tu sei libero, e vivi. —  
(*Clotaldo*, II, p. 475)

Come! Interrupe il cavaliere; e tanto  
sapresti?... E il veglio: Ciò che m'hai narrato  
A me novo non giunse, anzi e il mio pianto...  
(*Gherardo*, V, 43)

Salva restando ogni regola metrica, dal computo sillabico alla rima, la struttura canonica sembra spesso dissolversi, nella lettura, per l'uso insistente dell'*enjambement* che squilibra le parole in rima introducendo spezzature all'interno dell'endecasillabo che fanno sentire la prosa nel verso. La rima c'è, ma talvolta si sente poco, forse più che sentirsi si vede, riducendo assai il suo valore di suggello ritmico dell'unità del verso, perché è come neutralizzata dagli *enjambements* che prolungano l'endecasillabo, fino a farlo corrispondere col periodo stesso, in versi successivi, quando il metro non coincide con sequenze narrative compiutamente significative. Oltre ai numerosi casi di *inarcatura* tra sostantivo e aggettivo qualificativo, soggetto - verbo, verbo - oggetto, particolarmente interessanti appaiono quelli tra il possessivo e il nome:

Così dicendo, surse un po', la mia  
mano a la mano trepida congiunse  
(*Gherardo*, II,45)

Che di un anno, con sue nozze, la mia  
felicitade ad indugiar mi strinse.  
(*Gherardo*, II,50)

La man gli presi e la strinsi a' miei  
labbrì, e amico chiamandolo e fratello  
(*Gherardo*, IV,36)

Liberale a me volgi e in questo mio  
Nappo di duol stilla vitale...  
(*Pia*, I,81)

Chè quando il nembo fuggir volli, e il mio  
Destrier legato, entrai sotto il dirupo  
(*Pia*, III,13)

tra l'aggettivo dimostrativo, indefinito, esclamativo ecc. e il nome:

Tal forse Adamo contemplava, quella  
notte da cui fu l'error primo avvolto,  
(*Pia*, I,40)

Di venir di te in traccia, e girne in quali  
Lochi tu fossi, e non porvi intervallo  
(*Pia*, III,12)

Vita menando penitente in quella  
Magion che a lei la dolce vita tolse  
(*Pia*, III,65)



Ed ei, che nullo  
tesoro ha seco, tolto il cor gentile  
(Clotaldo, II, p. 481)

E se ciò non intendo, e ch'è mai questa  
scintilla razional che mi fa accorto  
(Clotaldo, III, 486)

E le torri in lontano, da nessuna  
cosa impedito, splendere all'aperto.  
(Ildegonda, I, 39)

tra avverbi, isolati alla fine del verso, e quanto si trova da determinare  
nel verso successivo:

Le dense alighe stride, e dolcemente  
scosse alla riva sibilan le canne  
(Clotaldo, I, 471)

Tempri la nota del dolore (e certo  
misera sei) ...  
(Clotaldo, I, 473)

Serrati in ordinanza, occultamente  
Calâr dal vicin colle...  
(Clotaldo, II, p. 478)

Però tu guarda, apprendi, e eternamente  
maledici le cieche ire fraterne  
(Gherardo, II, 40)

E l'ostro avvolge il piè che leggermente  
preme mobil d'acciar staffa lucente.  
(Pia, I, 11)

Per il discorso che stiamo facendo non è insignificante fermarsi  
pure su un'altra consuetudine dei narratori in versi: quella di utilizzare  
con certa frequenza i puntini di sospensione o di reticenza per rappre-  
sentare, con maggiore incisività, i momenti di perplessità dei perso-  
naggi, gli aloni di mistero, la concitazione del parlato, l'arrestarsi  
improvviso della voce. I punti e le lineette che davano tanto fastidio al  
Leopardi<sup>36</sup>, accanto agli *enjambements* continui e agli inserti di discor-  
so diretto, disturbano la metricità e la unità sintattica del verso, provo-  
cando pause inconsuete che rompono antichi equilibri, e aprono la stra-  
da alla rivoluzionaria indistinzione fra poesia e prosa del Novecento:

Dicean: — Udite?... i suoi pretor?... bel merto!  
Siam servi... Ah il suo pensier pur troppo è aperto! —  
(Algiso, II, 97)

<sup>36</sup> G. Leopardi, *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, in *Tutte le Opere*, vol. II (*Le Poesie e le Prose*), a c. di F. Flora, Verona 1940, p. 542.

Cresce, e lo stringe, e: — addio, — ripete, e — addio. —  
(Algiso, II, 51)

— Armi, — fremean, — armi, e l'acciar brandendo  
(Algiso, II, 65)

Scordata?... Quale error! Che dissi mai?...  
Sapessi... e qual contrasto... e in quale abisso...  
(Fuggitiva, 4)

Cresce il fragor delle percosse... Cessa:  
Ecco giunge... trascorre... è trapassato.  
(Ildegonda, I, 68)

— Ohimé! — le dice, — ohimé! cor mio diletto  
(Ildegonda, I, 46)

E ci giurammo amor... ma repentina  
(Gherardo, III, 47)

Giungo, ed io provo... ma chi può narrare  
(Gherardo, III, 49)

Dille... ma l'altro m'interruppe: senti  
(Gherardo, IV, 39)

Deh! obblia chi ti favella... o gli perdona  
(Ida, V, 23)

Ove l'eroe si giace, e forse... ahi! muore  
(Ida, V, 41)

Avanza il piè... ravvisa Alfredo... oh vista!  
(Ida, V, 44)

Il nostro rapido *escursus* ha allineato qui alcuni fenomeni lingui-  
stici della novella in versi. Se ne evince che gli autori hanno utilizzato  
costantemente elementi lessicali e semantici della nostra tradizione  
aulica, e tuttavia a loro modo e nei limiti imposti dal genere letterario  
parteciparono all'evoluzione romantica del linguaggio poetico, sotto la  
spinta dei nuovi ideali di democratizzazione della cultura, usando a  
volte stilemi che provocano bruschi salti di registro dall'aulico al  
popolare, dal lirico al prosastico e danno un tono realistico e quoti-  
diano, qua e là, al racconto.

MARIA TERESA CABELLO

EL «MOZO ADIVINO»:  
UN MOTIVO RECURRENTE EN LA LITERATURA  
ESPAÑOLA DESDE EL LIBRO DE BUEN AMOR

No hay autor más socarrón en la literatura española que Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Cuando el crítico, con su erudición indiscreta, intenta descubrir en su obra una enseñanza, una moral o, simplemente una «opinión», un guiño, un gesto contradictorio, lo vuelve a dejar a oscuras. No deja de tener gracia que el protagonista de un libro del que se nos avisa que esconde el secreto para «aver dueña garrida» (64d) no consiga nunca tener éxito en sus aventuras amorosas. Y no es porque no lo intente o porque carezca de los medios: su maestro ha sido ni más ni menos que don Amor en persona, se conoce al dedillo el *Ars amandi*, sabe todas las artimañas y estratagemas para acercarse a una dama y en el único momento en que llega a buen puerto es con una serrana fea como un demonio y no menos lujuriosa que no le da el tiempo a desplegar ni una de sus triquiñuelas en materia de amor.

Pero como «provar todas las cosas el Apóstol lo manda» (950a) él no deja de tantearlo absolutamente todo. Acude incluso a los mensajeros: el primero, don Ferrán García, es demasiado hábil y le birla a la dama, la panadera Cruz, antes de que el Arcipreste pueda reaccionar, éste «se queda rumiando» aquél se come el «pan más duz» (118cd). Trotaconventos perfecta. Gran concedora de las artes de su oficio, consigue atraer a la amada de Juan Ruiz, doña Endrina, a donde éste quería pero, luego, y sin advertencia alguna al lector, quien se casa con la joven viuda en don Melón de la Huerta mientras que el Arcipreste, solo y libre, se va en busca de nuevas aventuras. No escarmienta nuestro autor y prueba con un nuevo mensajero, don Furón, apuesto doncel donde los halla si no fuera por catorce cosillas:

era mintroso, bebdo, ladrón e mesturero  
tahúr, peleador, goloso, refertero,  
reñidor e adevino, suzio e agorero,  
nesçio e pereçoso: tal es mi escudero» (1620).

He aquí el preanuncio de los vicios fundamentales de los héroes de las novelas picarescas o de los criados del teatro del Siglo de Oro.



Uno de ellos, sin embargo, nos deja algo perplejos: ¿por qué *adivino*? ¿Hasta qué punto las capacidades adivinatorias del torpe rufián tienen que ver con las otras «cualidades» que el Arcipreste le reputa? Todas ellas se encuentran en una misma órbita semántica, basta tirar de una y las otras se vienen inmediatamente detrás. No así la de *adivino*, que se queda algo encallada.

El término no ha sido anotado por ningún crítico. Aparece usado sólo dos veces, aquí y en 774d, en este caso como sustantivo con la acepción de 'presagio, agüero'. A primera vista, parece que se encuentra en iteración sinonímica con el *agorero* ('supersticioso' o 'que trae mala suerte' del mismo verso, como *peleador* dos versos antes lo está con respecto a *refertero*. ¿Pero no es extraño el que el autor lo coloque unido mediante conjunción a *reñidor*?

Personalmente, creo que aquí Juan Ruiz se está refiriendo a otra cosa. No he conseguido documentar el término en obras de la época con otro significado que no sea el de 'persona que conoce, que es capaz de adivinar cosas difíciles u ocultas' (así lo usan Berceo, Alfonso X, el *Libro de Apolonio*, don Juan Manuel, etc.) y, en este caso, no se carga de ninguna connotación negativa. El otro significado es el de 'mago, hechicero', es decir, el que practica el arte de desentrañar las cosas ocultas. En este acepción, el término es negativo. El *Fuero Juzgo* (1260)<sup>1</sup> nos advierte que

«Todo ombre que es agorador o que se guía por agoros y por adivinancias, reciba C. azotes»

y la ley 1 del mismo título advierte que

«... los siervos que esto fizieren [adivinar], que éstos no sean escusados d'aver pena, que por su grado fazen estos adivinamientos».

En uno de los Documentos del Archivo de Madrid de 1499 encontramos

«Vosotros andáys (...) pidiendo limosnas o hurtando o trafagando e engannando en faziendovos adevinos, e haciendo otras cosas non devidas»<sup>2</sup>

mientras que el *Espejo de consolación*, de fray Juan de Dueñas, alude a los dos sentidos:

«Su manera de adivinar era en alguna manera por vía de razón [...] la adivinación de los otros era por vía supersticiosa, diabólica, perversa y mala»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Fuero Juzgo*, ed. de la Real Academia Española, Madrid 1815, libro 6 tit. 2, ley 3.

<sup>2</sup> *Documentos del Archivo General de Madrid* (1202/1521), Madrid 1907, t. III, p. 506.

<sup>3</sup> Fray Juan de Dueñas, *Primera, segunda y tercera parte del Espejo de consolación de tristes* (1542/47), Toledo 1591, parte segunda, 73b.

Dadas las características del pasaje habrá que rechazar la primera acepción aplicada a don Hurón. En cuanto a la segunda, ¿hasta qué punto se adecua a las de mentiroso, holgazán, goloso, beodo, ladrón y necio? ¿El «perverso» y «diabólico» arte de adivinar tiene algo que ver con una persona que sabía «leer tarde, poco e por mal cabo» (1624a)?

Sólo un somero repaso de la literatura provenzal nos puede echar una mano para aclarar mejor el sentido del término en este pasaje. En la poesía provenzal no es difícil documentar términos como *devinador*, *deví*, *devinansa* o *devinamens* con significados que, aunque no son fáciles de determinar, no tienen nada que ver con los normales de estos vocablos.

Fijémonos, por ejemplo, en esta poesía de Bernart de Ventadorn:

«non es enois ni falhimens  
ni vilania, so m'es vis,  
mas d'ome, can se fai *devis*  
d'autrui amor ni conoissens».

Martín de Riquer, cuya edición seguimos<sup>4</sup>, anota a pie de página: «*devis*: literalmente, 'adivino'», pero a la hora de traducir el poema nos dice: «No hay molestia ni falta ni villanía, así me lo parece, como la de aquel que se hace *espía* y conocedor de amor ajeno».

El mismo Ventadorn, en otra composición no recogida por Martín de Riquer, escribe:

«E quar ades tot lur voler non an,  
Els van dizen qu'amors torn' en biays,  
E d'autrui joi se fan *devinador*,  
E quan son mort, volo autrui aucir».

E. Levy, que es quien la cita<sup>5</sup> explica el término *devinador* como 'Späher, Nachspürer', es decir, 'indagador, espía' delimitando mejor la lectura de M. Raynouard<sup>6</sup> que glosa la voz como 'calomniateur, médissant'.

Canello<sup>7</sup> después de la composición de Arnau Daniel:

«Ges per janguoill nom vir aillor,  
Bona dompna, ves ciu ador;  
Mas per paor

<sup>4</sup> Martín de Riquer, *Los trovadores*, Ariel, Barcelona 1983, t. I, p. 393.

<sup>5</sup> E. Levy, *Provenzalinsches supplement-wörterbuch*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Nueva York 1973, t. II, p. 200.

<sup>6</sup> M. Raynouard, *Dictionnaire de la langue des troubadours*, Paris 1836, t. II, pp. 34-35.

<sup>7</sup> Ugo A. Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Halle 1883, II, 31.

Del devinaill,  
Don jois trassaill,  
Fatz semblan que nous voilla»

traduce «Mas per paor / Del devinaill» como 'per paura dei curiosi'.

La misma idea de 'curiosidad' 'escrutamiento' 'espionaje', pero unida a la de la maledicencia, la encontramos asimismo en otros poetas provenzales como Gaucelm Faidit:

«E quar ves lieis plus soven no repaire,  
Paors m'o tol e temensa, quem fan,  
Fals lauzengier devinador malvatz»<sup>8</sup>

o Amanieu de Sescars:

«mas ieu tem fort, dona chausida,  
qu'ieu soy traitz e vos traida,  
si voletz creire lauzengiers,  
fals devinadors messongiers»<sup>9</sup>.

Un significado similar debe tener el término *devis* en Aimeric de Belenoi, en el ejemplo citado por Raynouard<sup>10</sup>

«Selhs que tengratz per fis  
Truip lauzengiers e devis»

o el concepto *devinars* en Aimeric de Belmont:

«Donna, per Dieu, no credatz lauzengiers,  
nim tenga dan ab vos lo devinars»<sup>11</sup>.

Es decir, el *devi*, el *devinador* o los *devinaill*, son los curiosos, los espías, los maldicientes indagadores, de los que el poeta huye por temor que puedan influir negativamente con su cizaña en su relación con la dama. Recordemos que uno de los apelativos de don Furón era el de *mesturero*, es decir, 'intrigante, chismoso'<sup>12</sup>.

Otro famoso poeta de la época, Peirol, vuelve a utilizar el término *devinador*, pero esta vez añadiendo connotaciones muy particulares. En su conocida *Pos de mon* escribe:

«Pos de mon joy vertadier  
Se fan aitan volentier

<sup>8</sup> Citado por E. Levy, *op. cit.*, p. 200.

<sup>9</sup> Ed. de Martín de Riquer, *op. cit.*, t. III, p. 1659, el cual traduce el término como 'entremetidos'.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 34.

<sup>11</sup> Citado por M. Raynouard, *op. cit.*, p. 36, quien lo traduce como 'calomnier'.

<sup>12</sup> Vocablo documentado también en 567c, 570a y 1020d, casos en los que se puede apreciar mejor el sentido. El término aparecía ya en el *Poema de mio Cid*.

Devinador y parlier  
Enoios e lauzengier»<sup>13</sup>.

Es decir, Peirol amplía el significado del vocablo introduciéndolo en la órbita semántica de la palabrería enojosa, de la cháchara vana.

En este contexto de denotaciones quizá se podría también inserir el término *devinansa* de esta composición de Gaucelm Faidit:

Mei dezir e mei talen  
Es vos, cui prec da nom tenha  
Del joi quem fezes parve  
Francamen,  
Lauzengers ni devinansa<sup>14</sup>.

En Arnaut de Maruelh, autor provenzal de la primera mitad del s. XII, leemos:

Li flac ric de paratge,  
Sofraitos de coratge,  
Fan dir a lur privatz,  
Mon senher fora pros,  
Ab quel poders i fos.  
Aquest razonamens  
Es un devinamens<sup>15</sup>.

M. Raynouard<sup>16</sup> glosa qué el término como *mèdisance*, es decir 'difamación, calumnia' mientras que Emil Levy<sup>17</sup> prefiere explicarlo como «eitles Gerede, thörichtes Geschwätz», algo así como 'palabras estúpidas, sin sentido'.

Esta sería, asimismo, la acepción del término en otra composición de Peirol:

Soven l'anera vezzer,  
La plus avinen qu'ieu sai,  
Sils devinamens qu'om fai  
No m'avengues a temer<sup>18</sup>.

Es decir, en la poesía provenzale, podemos seguir una evolución del término *adivino* que iría recogiendo paulatinamente las acepciones del tipo 'persona que adivina' 'indagador' 'espía' 'maldiciente' 'cizañero' 'charlatán enojoso' 'charla vana' 'palabrería hueca, sin sentido'.

<sup>13</sup> Ed. de S.C. Aston, *Peirol, troubadour of Auvergne*, Cambridge 1953, XXXIII.

<sup>14</sup> Citado por M. Raynouard, *op. cit.*, p. 36.

<sup>15</sup> Ed. de R.C. Johnston, *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Maruelh*, Paris 1935, p. 198.

<sup>16</sup> Citado por E. Levy, *op. cit.*, p.201.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 201.

<sup>18</sup> *Ed. cit.*, p. 102, Raynouard, *op. cit.*, p. 36 vuelve a anotar aquí 'calomnie'.



No necesariamente en este orden y no necesariamente de manera tan determinante.

De todas maneras, alguno de estos sentidos muy bien se pudo filtrar en el ámbito español y notemos que cualquiera de ellos serviría para completar el cuadro pintado por Juan Ruiz para su desdichado mensajero mucho mejor que el de 'persona que adivina el futuro' o 'hechicero'.

Y el *Libro de Buen amor* nos puede servir como punto de partida para rastrear este motivo en la literatura española. En 1454, Santillana entre los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego* incluye «A escudero pobre, rapaz adevino»<sup>19</sup>.

Por lo visto, el proverbio tuvo gran popularidad y lo vuelve a citar Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*, al lado de otro que sirve para documentar las voces *moço* y *moça*:

«Moço y moça son nombres de servidumbre... que sean nombres de servidumbre lo muestran los refranes que dizen: "Guárdate de muger latina y de moça adivina" y "A escudero pobre, moço adivino"»<sup>20</sup>.

Correas, por su parte, va más allá e intenta glosarlo y, quizá consciente de la dificultad, lo hace por dos veces, con ligeras variantes:

«"A escudero pobre, mozo adivino, o rapaz adivino" Que le pone dificultades en lo que le manda; que no hallará lo que le envía a buscar»<sup>21</sup>

y, más adelante,

«"Escudero mezquino, mozo adivino" Que es malo adivine el mozo dificultad en las cosas que le mandan»<sup>22</sup>.

El profesor F. Lázaro Carreter encuentra documentado el refrán en varios textos del s. XVI: en una farsa de Sánchez de Badajoz y en el *Auto llamado Clarindo...* de hacia 1535:

«¿No lo veis qué rebreznar  
tiene mi amo Clarindo?  
A lo menos el cantar  
por mi fe que es harto lindo.  
En estrecho  
le veo si este hecho  
no ha el fin como desea.  
Quiero buscar su provecho  
aunque mai duro me sea.

<sup>19</sup> *Rhi*, XXV, 1911, refrán n. 6.

<sup>20</sup> Cátedra, Madrid 1982, p. 195.

<sup>21</sup> Correas, *Vocabulario*, Madrid 1924, p. 13.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 206.

Al que es noble,  
no se le dé trato doble  
ni pene más el mezquino,  
puesto que al hidalgo pobre  
no falta moço adivino»<sup>23</sup>

y lo interpreta como 'agorero, mal pensado'.

Que el refrán era difícil de explicar lo demuestra la glosa confusa de Sebastián de Horozco:

«Siempre se le hace mal  
al pobre del escudero,  
que, con su poco caudal,  
le da Dios un mozo tal,  
que contino es agorero.  
Y aunque la cosa a otros sobre,  
— «"No la habrá", dice contino,  
o que "No habrá quin la cobre",  
así que, a escudero pobre  
mozo o rapaz adivino»<sup>24</sup>.

F. Márquez Villanueva comenta la glosa diciendo que Sebastián de Horozco «asocia a la pobreza del escudero la presencia de un mozo que, al parecer, no le trae buena suerte».

No creemos que estos textos se estén refiriendo exactamente a eso. Lo que se nos intenta decir es que pobreza y diligencia no pueden ir juntas. Un escudero o un hidalgo pobre no pueden pretender rapidez y prontitud en su mozo. Por el contrario, encontrarán sólo excusas, subterfugios, bien, como dice Correas, «adivinando» los obstáculos que llevar a cabo sus órdenes significa o bien desviando tal orden con una serie de impedimentos.

A la zaga de este significado se colocarían las deslexicalizaciones y variantes que de este refrán encontramos en algunas obras literarias españolas. Sin ir más lejos, en *La Celestina*, acto VI, tenemos una situación que se adecua a la perfección a nuestro sentido; Pármene prueba a escabullirse ante una orden de Calisto, lo que provoca la cólera de éste que exclama:

«Calisto. ¿De qué gana va el diablo! No ay cierto tan malservido hombre como yo, manteniendo moços adevinos, reongadores, enemigos de mi bien. ¿Qué vas, vellaco, rezando?...  
Pármene. No digo, señor, otra cosa sino que es tarde para que venga el sastre.  
Calisto. ¿No digo yo que adivinas?»<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Vid. Lázaro Carreter, «Lazarillo de Tormes» en la picaresca, Ariel, Madrid 1972, pp. 136-137.

<sup>24</sup> Vid. F. Márquez Villanueva, *Sebastián de Horozco y el "Lazarillo"*, «RFE», XLI (1957), p. 311.

<sup>25</sup> Fernando de Rojas, *La Celestina*, Cátedra, Madrid 1987, p. 185.

Fijémonos que Calisto llama *adivino* a Pármeno antes de que éste «adivine» las dificultades del llevar a cabo su orden y fijémonos, además, que el adjetivo que Rojas coloca inmediatamente es *reçongador*, un rezongar que viene pintado de manera excelente con ese «¿Qué vas bellaco rezando?» Es decir Pármeno se avía de mala gana, gruñiendo, *rezando*, es decir, hablando entre dientes.

Feliciano de Silva, en su *Segunda Celestina*, nos presenta una escena paralela:

«Sigeril. ¡Pandulfo! ¡Pandulfo!  
 Pandulfo. ¿Qué fue que tanta priessa hay?  
 Sigeril. Es que te llama nuestro amo.  
 Pandulfo. ¿Quiere matar alguno, para qué tiene necesidad de mí?  
 Sigeril. ¡Oh, váleme Dios, con hombre tan fiero como éste!  
 Pandulfo. ¿Qué dizes, Sigeril?  
 Sigeril. Digo que no adivines tú lo que tu amo te ha de querer, sino que lo pongas por obra y vengas»<sup>26</sup>.

En una obra de autor incierto de finales del s. XVI poco conocida, los *Diálogos muy apacibles*, encontramos el siguiente pasaje: el hidalgo don Pedro habla con su remolón criado Alonso ordenándole que le traiga de vestir:

«Alonso.— ¿A qué tan de mañana?  
 Don Pedro. — A negociar, que tengo mucho que hacer hoy.  
 Alonso. — Aún nadie está en pie.  
 Don Pedro. — Tú adivinas a tu provecho»<sup>27</sup>.

Pero quizá lo que más ilumine nuestro propósito es el documento encontrado por Francisco Rico entre los *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*:

«Coplas fechas por mandado de un señor, el cual tenía un mozo *adivino* y, allende deso, era perezoso, mentiroso y goloso y sisaba la mercadería que compraba, de tres blancas la una...»<sup>28</sup>.

Es decir, este señor tenía un mozo que comparte con don Furón cinco de las características que apunta el Arcipreste.

En conclusión, lo que nos dibujan todos estos textos es un motivo que va a ser recurrente en la literatura española: el del *mozo adivino* aplicado al criado remolón e indolente, remiso a cumplir las órdenes que su amo le da, órdenes que intenta desviar con chacharas inútiles

<sup>26</sup> Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, Cátedra, Madrid 1988, p. 117.

<sup>27</sup> *Diálogos muy apacibles*, Ed. Atlas, Madrid 1943, p. 8.

<sup>28</sup> Ed. del *Lazarillo*, Planeta, Barcelona 1980, Apéndice, n. 25. El profesor Rico, con su habitual perspicacia, anota al final de la nota aunque sin mayores especificaciones: «a zaga de un motivo presente ya, por ejemplo, en el Arcipreste de Hita y Boccaccio».

o con obstáculos inexistentes. En esta línea creo que se podría situar perfectamente, y como primero de la saga, al torpe y perezoso don Furón del Arcipreste de Hita.

Y acabemos con una nota curiosa. El único diccionario de los que hemos consultado que podemos traer a colación para afianzar lo que hemos dicho es un diccionario español-francés: en 1705 Francisco Sobrino, autor de un *Diccionario Nuevo de las Lenguas Española y Francesa*, Bruselas, 1705, recoge debajo de *adivino*:

«un *moço adivino*: un garçon ou valet qui replique à son Maitre quand il lui commande quelque chose et veut deviner à sa fantasie, en contredisant toujours».

Mira por donde.



ANNA CERBO

RAGIONI E VIRTÙ DEL COMICO.  
IL PROLOGO IN DIALOGO FRA MOMO E LA VERITÀ  
DI GIOVAN BATTISTA ANDREINI

1. La produzione di prologhi, già ricca nella seconda metà del Cinquecento, cresce nel primo ventennio del Seicento. Pochi quelli di stampo plautino («informativi» o «argomentativi»), si fanno sempre più numerosi i prologhi terenziani che, accennando appena all'argomento, si preoccupano invece di dare notizie intorno alla rappresentazione scenica, alla preparazione degli spettacoli e alle teorie teatrali dei commediografi<sup>1</sup>. Spesso sono importanti occasioni di polemica letteraria e drammaturgica, o pagine apologetiche contro l'opinione contemporanea che faceva della commedia il genere di una volgarità bassa, ormai sguaiata e disgustosa<sup>2</sup>.

Agli inizi del XVII secolo si consolida l'abitudine di scrivere prolo-

<sup>1</sup> Sul prologo nella commedia del '500 cfr. A. Ronconi, *Prologhi «plautini» e prologhi «terenziani» nella commedia italiana del '500*, in Atti del Convegno sul tema *Il teatro classico italiano nel '500*, Acc. Naz. dei Lincei, Roma 1971, pp. 197-214; N. Borsellino, *La commedia del Cinquecento*, in *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio*, Roma 1976, pp. 65-66; F. Angelini, *Teatri moderni* (1.3. *Vecchio e nuovo: i prologhi*), in *Letteratura italiana. Teatro, musica, tradizione dei classici*, vol. VI, Einaudi, Torino 1986, pp. 77-84.

<sup>2</sup> Si legga, ad esempio, quanto scriveva Bernardo Pino da Cagli nel 1572: «... che al di d'oggi tal componimento si dovrebbe o a fatto lasciare o con molto studio e diligenza trattare, poiché è venuto in tal condizione et opinione del volgo che di più l'hanno per semplice favola, vana et infruttuosa, e per opera da vile ingegno, considerando non il vero artificio d'esso o l'utile che se ne prende quando è prudentemente scritto e trattato, ma la bassezza d'alcuni auttori che per avere picciola cognizione di lettere e minore sperienza di cose, si mettono alla impresa. Come si sono già veduti Zanni, Cantinelli, Bottarghi e Pantaloni per le scene e per le banche, e molte operette ancora con sì fatto titolo passare per le stamperie piene di bruttezze, d'oscenità, di sciochezze, di disonestà e d'ignoranza; onde nascono malissimi esempi e ritratti di pessimi costumi, cosa che dà perpetua infamia agli scritti et al nome degli scrittori. Il che non proviene da altro che da la falsa opinione che si ha del fine di cotal opera, il quale si come dovrebbe essere il giovare col mezzo del ridicolo, così per contrario si mette per fine il ridicolo per piacer solo col mezzo della disonestade e della bruttezza; quel che non fu mai pensiero d'alcuno buono antico scrittore, né credo io che sia approvato da alcuno savio e prudente moderno autore» (dalla *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi*, in *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, vol. II, Laterza, Bari 1970, pp. 631-632).

ghi separati dalle commedie, non tanto da parte degli scrittori del teatro erudito, quanto soprattutto da parte degli attori. Nel 1612 usciva a Ferrara il *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità* di Giovan Battista Andreini, famoso attore (col nome di Lelio) nella compagnia dei «Gelosi» e poi in quella dei «Fedeli» da lui diretta; nel 1618 a Venezia e nel 1621 a Torino venivano pubblicate due raccolte di prologhi, rispettivamente di Giovan Donato Lombardo (*Novo Prato di Prologhi*)<sup>3</sup> e di Domenico Bruni (*Prologhi*)<sup>4</sup>.

I prologhi a sé, ovvero autonomi, scritti dagli attori di professione fra il 1580 e il 1630, insieme alle loro numerose lettere, sono documenti di sperimentazione e di discussione sul teatro e sul mestiere del recitare; qualche volta sono frutto di ricerca individuale su di un personaggio particolare. Si tratta di un lavoro che va collegato ai contemporanei trattati teorici in difesa dell'arte comica e delle sue regole, tra i quali quelli ben noti di Pier Maria Cecchini<sup>5</sup>, di Niccolò Barbieri<sup>6</sup> e dello stesso Giovan Battista Andreini<sup>7</sup>.

Nei prologhi cinque-secenteschi è molto usata la struttura dialogica. Ci riferiamo ai prologhi dialogati della *Strega* del Lasca (un dialogo fra Argomento e Prologo fatti persone)<sup>8</sup>, dell'*Ortensio* del Piccolomini e della *Prigione d'amore* di Sforza Oddi (nei quali sono introdotte a dialogare la Tragedia e la Commedia<sup>9</sup>). Pensiamo ancora al prologo dell'*Amor pazzo* di Nicola Degli Angeli (tra Mercurio e la Pazzia)<sup>10</sup> e ai numerosi prologhi dove compare Momo, il dio della riprensione, ora

<sup>3</sup> Sempre a Venezia, nel 1628, se ne stampava una seconda edizione per i tipi di I. Imberti. Di quest'ultima si conserva un esemplare presso la Biblioteca Nazionale di Napoli (segnatura: XLIII.C.72).

<sup>4</sup> Cfr. V. Pandolfi, *La Commedia dell'Arte*, vol. IV, Sansoni, Firenze 1960, pp. 59 sgg.

<sup>5</sup> *Trattato sopra l'arte comica cavato dall'opere di S. Tomaso e da altri santi, aggiuntovi il modo di ben recitare*, J. Roussin, Lione 1601; *Brevi discorsi intorno alle comedie, comedianti e spettatori*, s.i.t., ma 1613; *Frutti delle moderne comedie et avvisi a chi le recita*, Guareschi, Padova 1628; *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare* (conservato nella Raccolta Rari della romana Biblioteca del Burcardo).

<sup>6</sup> *Trattato sopra l'arte comica cavato dall'opere di S. Tomaso e da altri santi*, Pavoni, Genova 1627 e *Discorso famigliare intorno alle comedie moderne*, Suzzi, Ferrara 1628, rielaborato in *La supplica, discorso famigliare a quelli che trattano de' comici*, Venezia 1634. Il Barbieri tiene a dimostrare che gli attori comici non sono buffoni.

<sup>7</sup> Ricordiamo che Giovan Battista Andreini, figlio di Francesco e di Isabella, aveva già pubblicato — prima del *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità* — *La saggia Egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica*, V. Timan, Firenze 1604.

<sup>8</sup> A.F. Grazzini (il Lasca), *La Strega*, Venezia 1582 (poi in *Il teatro del Lasca*, a cura di G. Grazzini, Laterza, Bari 1953; in *Commedie del Cinquecento*, a cura di A. Borlenghi, Rizzoli, Milano 1959, vol. II).

<sup>9</sup> Il prologo dell'*Ortensio*, attribuito al Piccolomini, si può leggere in *Commedie del Cinquecento*, a cura di A. Borlenghi, vol. II, cit., pp. 1041-1045. Ancora più interessante è il prologo della *Prigione d'amore*, nel quale la Commedia e la Tragedia discutono sulla necessità di educare il pubblico mediante una giusta alternanza di commozione e di comicità, di tragico e di ridicolo.

<sup>10</sup> *Amor pazzo*, «nuovamente posta in luce, & con ogni diligenza corretta», f.lli Sessa, Venezia 1600. Nella prima edizione (O. Salviani, Napoli 1590) la commedia si intitolava *Furori* ed il prologo era ad una sola voce, quella della Pazzia.

disputando con Minerva, la dea della sapienza, come nel prologo LXI della ricordata raccolta di Giovan Donato Lombardo<sup>11</sup>, ora accanendosi contro la Verità personificata: nel prologo della *Furiosa* di Giovan Battista Della Porta<sup>12</sup> e nel citato *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità* di Giovan Battista Andreini. Sono proprio questi ultimi due documenti ad essere oggetto di attenzione in questa sede.

2. Nel prologo della *Furiosa* Giovan Battista Della Porta difende la commedia letteraria — la difesa della sua messa in scena è appena sfiorata —, riscattandola dall'angusto formalismo aristotelico e illustrando il fine educativo così del teatro tragico come del teatro comico<sup>13</sup>. Nelle parole di Momo, che dà un quadro squallido del retroscena prima della recitazione e sottolinea la povertà dello scenario, si avverte un certo pessimismo da parte del commediografo napoletano per la resa scenica del proprio testo. Al contrario del prologo della *Cinzia* (la cui prima edizione pare risalire al 1601), c'è qui la sfiducia nei confronti dell'abilità dei comici dilettanti che il Della Porta vede in difficoltà, incapaci di interpretare sul palco le sue commedie, innovate rispetto alla tradizione e perciò complicate, dove situazioni avvenimenti ed intrighi si accavallano, dove le strutture narrative e il narrato sono risolti e risolvibili ancora in termini scenici, dove incalza lo sperimentalismo linguistico nella volontà di adattamento all'uditorio, mentre si prolunga l'attività del pensatore e dello scienziato. Il Della Porta sa che le sue commedie richiedono bravura da parte dei recitanti e attenzione da parte degli spettatori; sa di operare nel senso della trasformazione-rigenerazione della commedia colta e tale consapevolezza è nata, ovviamente, dalla straordinaria fortuna che in quegli anni accompagnava la Commedia dell'Arte<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> *Novo Prato di Prologhi*, ed. cit. del 1628, pp. 160-165.

<sup>12</sup> *La furiosa*, G.G. Carlino e C. Vitale, Napoli 1609 (esemplare nella Biblioteca Vaticana); G.B. Gargano, Napoli 1618 (esemplari nella Nazionale di Firenze e nella Braidense di Milano). Intorno alla data di composizione della commedia cfr. gli studi di R. Sirri riproposti nel vol. *Sul teatro del Cinquecento* (Morano, Napoli 1989) e il recente saggio di G. Padoan, *Per la fortuna di Angelo Beolco il Ruzante. Primi appunti sulle commedie di Giambattista Della Porta*, in «Quaderni Veneti», 11 (giugno 1990).

<sup>13</sup> Per i prologhi dellaportiani cfr. F. Milano, *Le commedie di G.B. Della Porta*, Tipografia Giannini, Napoli 1900 (estratto da «Studi di lett. it.», 1900, vol. II, pp. 311-411); R. Sirri, *L'attività teatrale di G.B. Della Porta*, De Simone, Napoli 1968; F. Rutoli, *Sui Prologhi delle commedie di Giambattista Della Porta*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Sezione Romanza, XXX,1, Napoli (1988), pp. 263-272.

<sup>14</sup> Quanto alla Commedia dell'Arte e alla sua fortuna si vedano: R. Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Olschki, Firenze 1980; M. Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Sansoni, Firenze 1982 (1ª ed. 1930); S. Ferrone, *Dalle parti «scannate» al testo scritto. La Commedia dell'Arte all'inizio del secolo XVII*, in «Paragone», n. 398, aprile 1983; C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Mondadori, Milano 1985; L. Zorzi, *Intorno alla Commedia dell'Arte*, in *Scene e figure del teatro italiano*, a cura di E. Garbero Zorzi e S. Romagnoli, Il Mulino, Bologna 1985; F. Tavian, *L'ingresso della Commedia dell'Arte nella cultura del Cinquecento*, in *Il teatro ita-*



Qualche anno dopo la prima edizione della *Furiosa*, Giovan Battista Andreini nel *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*, oltre a difendere la commedia letteraria e quindi gli autori di buone commedie — tale difesa continuerà nei successivi trattati: *Lo specchio. Composizione sacra e poetica in difesa della commedia* (Paris 1625) e *La Ferza, ragionamento contro l'accuse date alla commedia* (Paris 1625) — si cimenta in favore dell'arte comica o scenica, ovvero dei contemporanei comici di professione colpiti dalle accuse che venivano loro mosse dalla Chiesa.

Questo prologo — che fu rappresentato in Ferrara dallo stesso autore, attore Lelio, e dalla moglie Virginia Ramponi, attrice col nome di Florinda — riprende il discorso del prologo dellaportiano, approfondendolo ed articolandolo in vari momenti serratamente dialettici, e va oltre, portando a termine quella seconda apologia che molto sta a cuore all'Andreini in quanto attore del teatro *improvviso*, oltre che commediografo (*Lo schiavetto*, 1612; *Due commedie in commedia*, 1627; *La Rosetta*, 1632) e drammaturgo (*Adamo*, 1613; *La Maddalena lasciva e penitente*, 1617).

Entrambi i prologhi sono in forma dialogica, vere e proprie scene a due voci. Nell'uno e nell'altro è Momo, il dio della contraddizione e della discordia, ad aprire il dialogo con la Verità che subito lo riconosce.

Alla vista dell'apparato per la recitazione di una commedia, il Momo dell'Andreini coglie l'occasione per disprezzare l'arte scenica, per riprendere sia gli «istrioni» che gli «spettatori»:

Ecco la bella occasione che mi si rappresenta d'incominciare a fare il debito mio, in dannare l'arte Scenica e riprendere gl'Istrioni e gli Spettatori di questi viziosi diletti; et hora incomincio a farlo contra costei ch'esce forse per fare il Prologo<sup>15</sup>.

Non altrimenti aveva fatto il Momo dellaportiano, indugiando nella polemica descrizione del retroscena e degli attori poco prima di comparire sul palco:

Ah, ah, ah che spasimo! ah, ah, ah che crepo! ah, ah, ah che muoio delle risa! Ma chi non ridesse? Ho visto qui dietro una frotta di spensierati, per non dir una mandra di bufali, che vogliono recitar una commedia. O che piacere! ò che spasso n'ho preso del fatto loro, mentre tacitamente son stato da un canto ad ascoltarli! Alcuni

liano nel Rinascimento, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Il Mulino, Bologna 1987; M. Pieri, *Il teatro da vendere, in La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 194-227.

<sup>15</sup> Citiamo da un esemplare dell'edizione del 1612 (V. Baldini, Ferrara), che abbiamo rinvenuto presso la British Library di Londra. Il *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità, spettante alla lode dell'Arte Comica*, di 7 cc. n.n., è preceduto dalla Dedicà al «Sig. Cardinal Pio», datata 15 Febbraio 1612 e da una Nota A' Giudiziosi Lettori (entrambe dell'Andreini). Ad esso segue un *Altro Discorso più grave in favor di dett'Arte* (*Additur pro Veritatis elucidatione ex diversis Doctoribus Ecclesiae Sanctae Dei et aliis gravissimis Patribus*) e in ultimo la *Dichiarazione di quanto s'è detto fin'ora e l'Imprimatur*.

son maschi e, vestiti di panni femminili, vogliono darvi ad intendere che son femine; alcuni altri giovenetti s'hanno accomodati certi barboni al mento, vi vogliono far credere che son vecchi; alcuni son dottori e letterati e fingono il sciocco e 'l balordo [...]. Tal che ogniun mentisce il sesso, l'età, la perfezione, il nascimento e i costumi. Che più? Han fatto queste casucce di tavole vecchie e di tele rappezzate e carti stracci, e vogliono dar ad intendervi che sia Napoli. Che pitture son queste? Il pittor deve haver havuto carestia di colori, di pennelli, di tempo e d'ingegno ancora. O che meglio ciaschun di loro andasse a far il suo essercitio e gli renderebbe miglior conto che far commedia, e voi altri spensierati andassivo per le vostre facende e non perder questa giornata inutilmente, ch'io non tanto mi vergogno della loro vergogna, che recitano, quanto della vostra pazzia che l'ascoltate<sup>16</sup>.

Tanto per il Momo della *Furiosa*, quanto per il Momo dell'Andreini la commedia è un genere osceno, di facile corruzione:

[...] dove s'insegnano a' gievenetti i vitij delle puttane, d'ingannare i padri e l'altre genti, e vi s'odono tante dishonestadi?

(*La furiosa*, prologo)<sup>17</sup>

Se le scuole de' vizij et de' peccati meritasero lode, si potrebbe eziandio lodare la Comedia [...]. Non saranno mai azzioni virtuose quelle nelle quali entrino il riso, le parole oscene, le fallacie e le menzogne.<sup>18</sup>

(G.B. Andreini, *Prologo in dialogo...*)<sup>18</sup>

Il Della Porta confuta l'accusa indicando il fine educativo delle tragedie e delle commedie: le prime insegnano, attraverso i miserabili successi dei potenti e le loro improvvise cadute, a non insuperbire e a non diventare tiranni togliendo la libertà ai cittadini; le seconde con il fine lieto, pur cominciando da situazioni disperate, aiutano a guardarsi con cautela dalle azioni di certi personaggi (le cortigiane, i parassiti, i servi cattivi e i bravacci) che si introducono in scena a scopo didattico<sup>19</sup>; e soprattutto educano i giovani ad avere orrore dei vizi, facendone mirare la bruttezza negli altri, e quindi a fuggirli<sup>20</sup>. Così la commedia

<sup>16</sup> *La furiosa*, prologo, ed. del 1609, pp. 7-9.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>18</sup> Ed. cit., c. 2r-v.

<sup>19</sup> Certamente non si ignorano le osservazioni di Tommaso Campanella nella *Poetica italiana* («Sia qualunque la sua origine e fine, basta che può essere utile a noi nella medesima maniera che agli antichi, onde si dirà che ella sia un poema sciolto, imitazione della vita mediocre o specchio della conservazione umana, onde ognuno impari a vivere, perché in essa s'imprimono i costumi de' vecchi, de' giovani, de' mercanti, di servi, di meretrici, e però s'impara con tutte le professioni; inoltre che ad ognuno di questi fa conoscere i proprii vizi e virtù, e quelli corregge, e questa via più usare, mostrando a loro che cosa ne loda il popolo e che ne biasma, quasi accennando a tutti, che sono scoperte le loro arti, onde si devono forzare di viver bene») e nella *Poetica latina, caput III, articulus I* («Ut enim principes fortunae suae non fidant, nec prave populus agat, facta est tragoedia, ubi infortunia ipsorum et fines leguntur; utque populus addiscat mores meretricum, senum, iuvenum, et fortunae, et vivendi modum, facta est comoedia: et sic de caeteris»). Citiamo da *Opere letterarie di T. Campanella*, a cura di Lina Bolzoni, U.T.E.T., Torino 1977, p. 434 e pp. 506-508.

<sup>20</sup> Le finalità e i caratteri specifici della tragedia e della commedia sono chiariti nel prologo della *Prigione d'amore* dell'Oddi: la tragedia deve mostrare ai principi e ai potenti

ammaestra facendo vedere il contrario. Il Della Porta anticipa la distinzione, che sarà più particolareggiata nel *Prologo* dell'Andreini, tra il mezzo usato dal commediografo e il vero fine che egli persegue. Niente di nuovo ovviamente, trattandosi di un luogo comune nei prologhi e nella trattatistica del secondo Cinquecento.

Di contro alla definizione negativa che Momo dà della commedia, in quanto «scola di vizij», la Verità dell'Andreini insiste in una serie di valutazioni positive del teatro comico, le quali non gli negano anche una finalità educativa civile e politica<sup>21</sup>. Tra le altre ricompare questa espressione del Della Porta: la commedia «un specchio dell'humane attioni», che diventa: la commedia «specchio della vita humana»<sup>22</sup>. La metafora manieristico-barocca dello *specchio* è frequentemente usata anche per la storia nella trattatistica politica del tempo.

Col richiamo alla medicina — un'analogia della tradizione letteraria e riadoperata dai teorici del tardo Rinascimento —, alla illusione data dalla presenza superficiale dello zucchero che sembra nascondere l'amaro della sostanza che comunque raggiunge i suoi effetti sulla malattia, la Verità si prepara a confutare via via le accuse di Momo, che nel *Prologo* di Giovan Battista Andreini sono più sostanziose. In verità il testo assume un significato filosofico e diventa una coerente riflessione estetico-letteraria, sulla base dell'autorità di Aristotele, di San Tommaso e di altri scrittori cristiani<sup>23</sup> e col supporto taciuto dei trattatisti rinascimentali, dai quali trascrive integralmente quei pezzi che sembrano adatti alla difesa essenzialmente morale della commedia. Dell'Andreini c'è solo l'impegno a volgere in forma dialogica

«il gran precipizio che li sta vicino», perché imparino ad essere «giusti, religiosi, e pieni di terrore degli occulti giudizi divini»; la commedia deve «consolare e giovare a' miseri disperati e alle Repubbliche». In verità la produzione comica soddisfa le pretese teoriche di Sforza Oddi, e perciò il Campanella ne riconosce il valore: «Finalmente si possono dipingere tutti gli avvenimenti popolari atti ad ammaestrare la vita per l'esempi di felicità, di industria, di fortuna o maledicenza di viziose persone, le quali hanno recato male ad altri incauti; però migliori soggetti sono quei che meglio informano i popoli, onde la commedia dell'Oddi sarà superiore a tutte l'altre di Plauto» (*Poetica italiana*, ed. cit., p. 437).

<sup>21</sup> «Come potete voi chiamare scola di vizij quello ch'è il refugio delle virtù, lo specchio della vita humana, la maestra delle azioni più onorate, et un limpidissimo rivo, che scaturisce dal vivo fonte dell'humana sapienza, per irrigare il giardino del viver Politico et Civile?». Nel prologo X della cit. raccolta di Giovan Donato Lombardo possiamo leggere, ancora in difesa della commedia: «... la Comedia è specchio dell'humana vita, imagine della verità et esemplare dell'universali attioni, che ascoltandola impariamo fugir li vitij, le frodi de parassiti, l'astute sciocchezze de' servi, l'avaritia de' vecchi, gli sfrenati desideri de gli amanti, la crudeltà di giovanette fanciulle et le false persuasioni di vecchie matrone...» (ed. 1628, p. 24).

<sup>22</sup> È una frase usata e abusata nei prologhi e nei trattati del tardo Cinquecento. In T. Campanella viene ad assumere un significato etico-esistenziale diverso: «specchio della conservazione umana».

<sup>23</sup> Si veda il *Discorso* dal titolo: *Additur pro Veritatis elucidatione ex diversis Doctoribus Ecclesiae Sanctae Dei et aliis gravissimis Patribus* che, come già si è detto, segue il *Prologo*.

(adatta alla comunicazione dal palco) il discorso oggettivo di qualche trattato. Accadrà soprattutto per la *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi* di Bernardo Pino da Cagli, la cui prima edizione risale al 1578<sup>24</sup>.

La commedia, dunque, è un misto di dolce e di amaro, proprio perché deve «medicare» gli animi umani. La Verità ha individuato il suo vero fine che è quello di purificare l'animo e la mente dello spettatore, per mezzo di «un onesto ristoro». Si arriva alla catarsi attraverso la «ricreazione» alimentata dal ridicolo, necessaria sia al corpo che all'animo e alle facoltà intellettive<sup>25</sup>. Affinché la commedia sia udita con piacere, vi si mescola dentro il riso: così, diletta, libera e giova. Le istanze edonistiche, oltre quelle semplicemente moralistiche, vengono a costruirne la struttura. Ecco lo *slogan* oraziano della Verità nel *Prologo* dell'Andreini: «dilettare con giovamento, ovvero giovare con diletto»<sup>26</sup>. Non è smentita la vecchia formula del «docere delectando», di uso comune all'epoca controriformistica, sostenuta con fermezza dal Borghini nel prologo della *Donna costante*<sup>27</sup>.

Risulta evidente che in questa poetica comica dell'Andreini è fondamentale la rilevanza «dilettevole» dello spettacolo — rivolto al godimento dell'«intelletto», del «vedere» e particolarmente dell'«udire» — senza però che l'edonismo cessi di essere un edonismo assolutamente moralistico.

2.1. Conosciuta l'opinione della Verità, Momo vuole confutarla con le armi che le sono proprie, con le arti della dialettica, vale a dire con gli acuti sillogismi. Ma la saggia interlocutrice non si sconvolge,

<sup>24</sup> Nativo di Cagli, Bernardo Pino studiò a Roma dove si laureò in teologia. Fu segretario presso il cardinale Giulio Della Rovere, per il quale compose un'orazione funebre in latino (1578); scrisse commedie ed altre opere dialogate. Il trattato *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi* è dedicato a Sforza Oddi, autore dell'*Erofilomachia*, una delle migliori prove della moderna commedia.

<sup>25</sup> «Che si come è necessaria la quiete tal'ora al corpo, così la recreazione tal volta è necessaria a gli animi humani, perché si come disse un gran Dottore, se l'arco fosse sempre teso, s'infiacchirebbe in guisa che non mandarebbe la saetta al segno destinato...». Del bisogno di «ricreazione» parla anche A. Ingegneri nel trattato *Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche*, pubblicato nel 1598, anche questo a Ferrara e per V. Baldini, come il *Prologo* dell'Andreini: «Né tacerò che l'animo umano, bisognoso talora di rilassamento e di ricreazione, mancata questa della scena, fora in certi tempi astretto darsi ad altra men virtuosa, e così manco profittevole et onorata» (da F. Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Feltrinelli, Milano 1974, p. 275).

<sup>26</sup> Il grande attore ripete il concetto oraziano con l'espressione del teorico di Cagli: «... dico che mi pare necessario che un savio e prudente autore di cotal opera debba avere questo fine et a cotal termino inviare il suo pensiero, di dilettare con giovamento e di giovare con diletto...» (da *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, vol. II, cit., p. 644).

<sup>27</sup> Composta forse fin dal 1575, la commedia fu pubblicata nel 1578 con dedica a Carlo Pitti ed ebbe subito una notevole fortuna editoriale.



pronta a negare, svuotandolo, il sillogismo di Momo:

Il mover riso è cosa viziosa, il fine della Comedia è mover riso, adunque procura cosa viziosa e per ciò merita d'esser biasmata<sup>28</sup>.

Ella, infatti, gli concede la forma dell'argomentazione sillogistica, ma solo per contestare il contenuto del sillogismo proposto.

Comincia con la confutazione della prima proposizione. Il destar riso non è un'azione viziosa, perché il ridere è una «proprietà» dell'uomo e, come ogni altra proprietà, va tenuta in attività. La commedia appunto è capace di esercitarla, per mezzo del ridicolo che è lo specifico del teatro comico. E, appena dopo, la Verità aggiunge sottili osservazioni sul *riso* e sul *ridicolo*, mettendo a fuoco la finalità del muovere il riso da parte del commediografo: consolare, affrancare dalle cure l'animo stanco, edificare.

Segue un'attenta riflessione sul popolare proverbio ricordato da Momo:

Il riso abbonda nella bocca de' pazzi<sup>29</sup>.

La dissertazione sul riso, un segno distintivo dell'uomo poco saggio e prudente, comporta interessanti notazioni sui caratteri e sui temperamenti umani: il riso è più frequente negli uomini «che sono di complessione sanguigna» che, per l'eccessiva abbondanza di sangue — la cui umidità li rende ottusi —, facilmente prorompono nelle risate; al contrario il ridere è raro negli uomini dotti, per lo più «o collerici o melanconici»<sup>30</sup>. Dunque, il riso moderato può trovarsi anche sulla bocca del saggio; nei pazzi e negli sciocchi supera i limiti della normalità.

Momo non si arrende ed appronta un'altra domanda insidiosa,

<sup>28</sup> Prologo in dialogo fra Momo e la Verità, c. 3r.

<sup>29</sup> Ivi, c. 3v.

<sup>30</sup> Simili considerazioni sul riso sono frequenti nei trattati di fisiognomica. Rimandiamo al volume di G.B. Della Porta *De humana Physiognomonia*, G. Cacchi, Vico Equense 1586, II, 21 (*De risu*), pp. 119-121. Qui il commediografo napoletano commenta lo stesso proverbio popolare: «Risu abundat in ore stultorum», insieme al detto di Catullo: «Risu inepto res ineptior nulla est». Molto diversa è, invece, la riflessione del filosofo di Stilo sul riso, in alcune pagine della *Poetica latina* (*caput VII, articulus XI, 8*, ed. cit., pp. 610-612). Innanzitutto per il Campanella il riso è «ostensio laetitiae in ore hominis», quindi è «ostensio sensus alicuius boni». Esso nasce dalla «percezione del bene», oppure dalla «mancanza del male», o ancora da un senso di «meraviglia»: «Ridemus et post admirationem, quia iam aliquid magni didicisse laetamur, aut quia indignum admiratione illud, cuius considerationis gratia spiritus contrahebatur, iam sentimus». Altrettanto profonde sono le notazioni filosofico-psicologiche sugli effetti del ridere: «Igitur, sicuti risus ex apprehensione boni fit et spirituum dilatatio est, ore ostensa, sic tristitia est spirituum constrictio ex fuga mali apprehensio; et quia risus amplificat et auget spiritum, tristitia vero cogit minuitque, idcirco appetimus ridere». Il Campanella sviluppa la teoria dantesca dell'intercambiabile rapporto gioia-luce-riso. Cfr. *Paradiso*, XXVII, 4 e *Convivio*, III, 8 («Ridere» è «una corruscazione de la dilettazione de l'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro»).

richiamandosi ancora all'autorità di Aristotele, che sarebbe l'autorità suprema della sapiente quanto garbata conversatrice:

Non è egli vero che, come scrisse il tuo Filosofo, si ride solo del male?<sup>31</sup>

La Verità non ha incertezza alcuna. Anche questa volta la sua risposta è una precisazione: sì, è verissimo che si ride del male, ma di un male che sia momentaneo, transitorio (il comico di situazione) e non duraturo per i personaggi o il personaggio dell'azione scenica, che sia soprattutto senza pericolo e senza offesa alcuna dello spettatore; aggiungendo ancora che, se del male vi fossero danni irreparabili per qualcuno della *fabula*, da esso nascerebbero il timore e la compassione, non il riso. È quanto accade dal male della tragedia<sup>32</sup>.

La Verità ha respinto la prima proposizione del sillogismo, ribadendo che il muovere riso non è cosa viziosa ma lodevole, perché tende a buon fine: medicare, liberare, consolare, rinvigorendo quella che è una proprietà dell'uomo. Più facile le sembra la negazione della seconda proposizione («il fine della comedia è mover riso»), dato che il vero fine del teatro comico «non è mover riso, ma giovare». La Verità è costretta a fare distinzione tra due sorte di fini della commedia: tra il «fine ultimo» e quello «non ultimo». La commedia, infatti, non ha per fine ultimo il riso e il diletto, bensì la liberazione dell'animo dalle passioni («l'purgar gli affetti dell'animo»), il muovere al bene, il far sì che si fuggano i vizi e si abbraccino le virtù (metafore consuete nei moralisti del tempo). E il discorso prende forza dal paragone — che è «una parte importante dei ragionamenti quasi-logici»<sup>33</sup> — prima con l'architetto che non ha per ultimo fine le fondamenta di un edificio e, poi, con l'oratore che, sebbene si sforzi di dilettere, non lo fa come suo ultimo scopo, ma solamente per facilitare la persuasione e il consenso.

È interessante la riflessione sulla commedia antica prima di Aristofane e su quella che seguì, rappresentata da Menandro e da altri greci, da Terenzio e da Plauto tra i commediografi latini, i quali moderarono la licenza dei predecessori e si proposero seriamente di «giovare col mezo del ridicolo». Nel richiamo al presente («ma molti de'

<sup>31</sup> Prologo in dialogo fra Momo e la Verità, c. 3v.

<sup>32</sup> Cfr. a riguardo G.G. Trissino, *La Quinta e la Sesta Divisione della Poetica* (1549): «Ma in questo è differente dalla tragedia, che come quella fa la sua dottrina con la misericordia e con la tema, così questa (la commedia) la fa col deleggiare e col biasmare le cose brutte e cattive [...]. Perciò che si come quella fa lo effetto della sua dottrina con misericordia e con lacrime e con tema, che sono cose meste, così questa lo fa con burle e con riso, che sono cose allegre. Onde si come in quella si ricercano azioni misericordiose di uomini grandi et illustri, così in questa si denno porre azioni giocose di persone basse et ignote. E si come in quella intervengono dolori e morti e quasi sempre termina in infelicità, così in questa se ben intervengono alcune turbulenzie, non sono però né con ferite né con morti, e tutte terminano in bene, cioè in nozze, paci e tranquillità per le quali escono pacificati di scena» (da *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, vol. II, cit., pp. 57-58).

<sup>33</sup> Cfr. L. Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, Feltrinelli, Milano 1977, p. 191.

tempi nostri pervertono il tutto, e si servono del mezo per fine, e si propongono per fine il riso, e studiano con ogn'arte di piacere a gli Ascoltanti col mezo delle detrattioni e della dishoneste e bruttezza...»), e nel successivo confronto tra commediografi antichi e contemporanei, c'è la riproposizione — con semplificazioni o adattamenti dovuti ad esigenze di conversazione e con qualche aggiunta opportuna, forse ancora di seconda mano — di un intero brano della *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi* di Bernardo Pino da Cagli<sup>34</sup>.

L'utilizzazione, da qui in avanti, a piene mani di questo trattato da parte dell'Andreini si spiega col fatto che Bernardo Pino aveva compiuto una difesa essenzialmente morale della commedia, insistendo più di ogni altro teorico, o meglio degli altri (in qualità di autore di commedie e, soprattutto, di teologo), sull'aspetto etico-didattico del genere, enucleando i contributi che il teatro comico traeva dalla filosofia morale. Quella «difesa», scritta nel 1572<sup>35</sup>, gli sembra particolarmente attuale ed utile, agli inizi del nuovo secolo, da poter essere ristrutturata in dialogo e da essere recitata sul palco. Il che avvenne, stando all'indicazione che si legge sul frontespizio dell'edizione del 1612 del *Prologo* dell'Andreini.

Quanto mai valida pare a Giovan Battista Andreini l'idea primaria del teorico di Cagli — suggeritagli dalla riflessione sulla storia —, l'idea del mutamento storico della commedia, strettamente connesso al mutamento dei costumi e della vita sociale, di cui quella è specchio, o meglio imitazione. Può, anzi deve, cambiare la materia comica, mentre «la forma rimarrà sempre l'istessa». Bernardo Pino da Cagli prima e l'Andreini dopo intendono dire che l'immobilità della «forma» è dovuta alla necessaria osservanza dei precetti aristotelici sul ridicolo e di quelli oraziani circa il decoro dei personaggi. Tutta questa dissertazione per giustificare il contenuto delle commedie contemporanee (dove abbonda «tanta detrattione») e per scusarne gli scrittori, quando essi non siano venuti meno al fine specifico del genere. A parte le eccezioni, se nei testi comici dell'epoca si trovano maldicenze e azioni cattive e viziose, vi sono pure i comportamenti virtuosi e i buoni ammaestramenti che, proprio perché contrapposti, restano maggiormente impressi nella mente dello spettatore, che si convince di ciò che deve seguire e di ciò che deve fuggire. Nelle commedie di saggi uomini «sempre vi si troverà una disposizione di tutta l'opera fruttuosa»<sup>36</sup>. E

<sup>34</sup> Cfr. *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, vol. II, p. 632.

<sup>35</sup> Secondo la data posta alla fine del trattato: «Di Cagli il primo d'Agosto 1572».

<sup>36</sup> Come si vedrà subito, dalla citazione che segue, questa espressione, con qualche piccola variante, è un prelievo dal testo di B. Pino da Cagli. Per T. Campanella anche i proverbi e le metafore «vili» delle commedie operano una «traslatio» dei «sentimenti»: «Devono essere le commedie piene di proverbi populareschi e di metafore, cavate da cose basse da quegli uomini che sono introdotti, li quali, facendo ridere, insegnano a vivere, che queste restano più a mente» (*Poetica italiana*, ed. cit., p. 437).

la Verità esemplifica — ancora ripetendo, quasi alla lettera<sup>37</sup>, il trattatista di Cagli — col riferimento all'*Andria* e all'*Eunuco* di Terenzio<sup>38</sup>:

[...] come per essemplio nell'*Andria* di Terenzio tu vedi i gentili costumi di Pamfilo, l'amore veramente paterno di Sinone, la prudenza di Crenete, il costante et sincero amore di Carino; nell'*Eunuco* si mostra la dapocaggine e viltà di Trasone, accioché dall'infingardaggine e codardia di quello imparino i soldati da che debbano guardarsi, per esser honorati; in quelle due, che seguono, insegna come debbano trattare i padri co' figliuoli, cioè non inasprire tanto con essi, che si ponghino in disperazione, né si indulgenti, che siino cagione della dishonesta vita loro.

(G.B. Andreini, *Prologo*)<sup>39</sup>

Perché se si pigliassero i poemi di questi egregi scrittori, si troverà sempre un'economia o disposizione di tutta l'opera ben fruttuosa, come apparisse ne l'*Andria* di Terenzio, in vedere i gentili costumi di Pamfilo, l'amore veramente paterno di Simone, la prudenza di Crenete, il costante e sincero amore di Carino. L'*Eunuco*, se bene ha qualche cosetta non senza lascivia et è tutta popolare, pure scuopre l'animo dell'autore ben disposto a giovare in qualche modo, col mostrare la poltronaria di Trasone, soldato glorioso, acciò che dalla infingardaggine e codardia di quello imparino i soldati quello che debbono avere e di che debbano guardarsi per essere ragionevolmente onorati. Nelle altre due non insegna egli come debbono esser i padri? cioè, non aspri tanto con gli figliuoli che li mettano in disperazione, né si dolci o indulgenti che siano cagione della disonesta vita loro e di qualche loro danno.

(B.P. da Cagli, *Breve considerazione*)<sup>40</sup>

Di fronte all'affermazione di Momo che «la favola di sua natura sia cosa vile et bassa», la Verità è costretta a riprendere quell'antico problema che aveva acceso lunghe discussioni nel Medioevo e nel Trecento, coinvolgendo Dante Petrarca e Boccaccio, e che aveva interessato anche i teorici rinascimentali, dal Bembo al Trissino al Castelvetro a Baccio Neroni e al Campanella<sup>41</sup>. È costretta ad illustrare il messaggio della favola che è — sostiene la Verità — la parte più importante della poesia. La stessa epopea «è una favola più distesa».

<sup>37</sup> Capita spesso nei prologhi cinquecenteschi di trovare definizioni trascritte di peso da testi ben noti. Per esempio, nel prologo della *Donna costante* il Borghini traduce fedelmente un passo della *Genealogia deorum gentilium* (XIV,7) del Boccaccio, per dare una definizione della poesia.

<sup>38</sup> Queste due commedie terenziane sono il punto di riferimento d'obbligo per i trattatisti del Cinquecento. Sono più volte ricordate anche da Campanella, soprattutto nella *Poetica latina*.

<sup>39</sup> Cfr. ed. cit., c. 5r.

<sup>40</sup> Da *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, vol. II, p. 632.

<sup>41</sup> Cfr.: P. Bembo, *Le prose della volgar lingua*, (1<sup>a</sup> ed. a Venezia nel 1525); G.G. Trissino, *La Quinta e la Sesta Divisione della Poetica* (1549); L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta* (Basel 1576); B. Neroni, *Tre lezioni sulla Poetica* (1571); T. Campanella, *Poetica italiana* (1596) e *Poetica latina* (1612).



2.2. Momo fa resistenza e, ancora in atteggiamento di sfida, rivolge un'ultima domanda alla Verità:

Se tu mi levi un altro scrupolo, o Verità, io ti dò vinta questa lite. Non è egli vero che la Comedia (come disse il Filosofo nella Poetica) è imitazione di persone più basse, et muove al riso, il quale nasce dal brutto?<sup>42</sup>

E questa non si arrende affatto né si scompone. È preparata pure ad una dissertazione etico-estetica sulla letteratura comica: quanto dice Momo è vero, a patto però che si intenda per «brutto» «quella bruttezza da cui nasce il ridicolo»<sup>43</sup>. A sostenerne il discorso sono sì i precetti di Aristotele sul ridicolo<sup>44</sup>, nonché quelli di Cicerone e di Quintiliano<sup>45</sup>, ma sono soprattutto interi spezzoni del citato trattato di Bernardo Pino da Cagli, con la stessa impostazione argomentativa.

Seguendo, infatti, la medesima sequenza della *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi* l'Andreini fa in modo che la Verità precisi prima il senso della condizione «bassa» e «vile» dei personaggi comici — vale a dire di umile condizione sociale (rispetto ai principi e ai re che vengono introdotti in tragedia), i quali, però, ben possono essere uomini dabbene, onorati e virtuosi cittadini — e poi definisca il rapporto tra il «riso» e il «brutto» in commedia.

Giovan Battista Andreini estrae le parti più significative dal contesto del trattato, eliminando (per ragioni di immediata e di facile ricezione) le citazioni dai greci e da Cicerone e taluni approfondimenti integrativi<sup>46</sup>, senza alterarne il contenuto e quindi il messaggio etico-estetico:

Inoltre, per brutto non si dee sempre intendere il dishonesto et osceno, ma quel che non ha le sue parti proporzionate et corrispondenti: dalla quale proporzione ne nasce la bellezza, che è un'ottima proporzione delle parti. Però vero è che il riso nasce da brutto, cioè dal deforme, ma non dal vizioso, cioè dal cattivo e dannoso: e così questa bruttezza si oppone al bello, non al virtuoso, che altrimenti Aristotele con la sua Poetica haverebbe insegnato di trattare cose dannose all'huomo, cosa lontanissima

[...] Né per brutto si dee sempre intendere il dishonesto e l'osceno, che per se stesse tali parole d'osceno e di dishonesto hanno sempre significato di male. Ma per brutto l'ha da prendere quel che non ha le sue parti proporzionate e corrispondenti, da la quale corrispondenza nasce la bellezza, la quale non è altro che l'ordine e la proporzione delle parti, così definita da' Greci [...]. Il ridicolo nasce dal brutto, cioè dal deforme, ma non dal vizioso, cioè dal cattivo o dannoso; la qual bruttezza o deformità, donde

<sup>42</sup> *Prologo*, c. 5v.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Per Aristotele ridicolo è «un difetto o una deformità che non cagiona dolore né danno» (*Poetica*, V, 1449 a). Alla lezione aristotelica si rifanno G.G. Trissino (*La Quinta e la Sesta Divisione*) e V. Maggi (*De ridiculis*, 1550).

<sup>45</sup> Cicerone, *De oratore*, II, 58, 236; Quintiliano, *Institutio oratoria*, libro VI, c. 3.

<sup>46</sup> Si veda, per esempio, la dissertazione sulla parola vizio (*xaxia*), in *op. cit.*, pp. 637-638.

da un Eccellentissimo Filosofo quale egli fu; e però per bruttezza tu dei intendere una sciocca proporzione e figura, che sarà ne gli atti et nelle parole, che muovono al riso, e ben che nuoca a chi l'ha, però non è di danno a chi la vede; così gli Spettatori ridono et si diletano in vedere la Comedia, quando senza lor danno veggono i piacevoli avvenimenti di essa.

(G.B. Andreini, *Prologo*)<sup>47</sup>

proviene il riso, non è solamente nelle parole semplici o composte ma ancora negli atti, ne' casi e ne' successi [...]. Si che senza dubbio il ridicolo della comedia, che è quasi la sua propria bellezza, nasce da la bruttezza de l'atto, della parola, o dal caso (come ho detto), non dal vizio il quale è tutto contrario alla virtù; e la bruttezza è una privazione o mancamento di bellezza che nuoce a chi l'ha e non è di danno o di nocimento a chi la vede. Però gli spettatori ridono e si delectano de lo spettacolo della comedia quando senza lor danno veggono i piacevoli avvenimenti d'essa.

(B.P. da Cagli, *Breve considerazione*)<sup>48</sup>

Bernardo Pino da Cagli ha voluto teorizzare sulla diversa natura del comico (di situazione, di carattere o di comportamento e di parola o di retorica); ha espresso anche un proprio giudizio sulla sostanza del diletto o piacere scenico, sul modo di approccio allo spettacolo ludico da parte del pubblico. E queste osservazioni son fatte proprie dall'attore del primo Seicento che sa di persona la portata spettacolare ed edonistica dello spazio scenico ed è un conoscitore pratico della scienza del piacere.

Nella dottrina della bellezza del teorico di Cagli Giovan Battista Andreini ha saputo cogliere i principi nuovi dell'estetica rinascimentale: quelli dell'«armonia» e della «proporzione» che producono la bellezza nelle arti visive, soprattutto nell'architettura per Leon Battista Alberti, nonché nelle opere letterarie per Pietro Bembo<sup>49</sup>. La teoria della proporzione nella letteratura comica — e nell'arte comica — (perché ai concetti di bellezza fisica ed interiore, di «convenienza» e di «convenevolezza» esse educano il lettore e lo spettatore, proprio facendo vedere il contrario) rimanda alla teoria della proporzione nella

<sup>47</sup> Dall'ed. cit., 5v.

<sup>48</sup> Da *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, vol. II, pp. 635-640.

<sup>49</sup> Si rinvia al discorso bembiano sulla bellezza e sulla grazia, nonché sulla loro sostanziale identificazione, nel terzo libro degli *Asolani*: «La qual bellezza... non è altro che una grazia che di proporzione e di convenenza nasce e d'armonia nelle cose, la quale quanto è più perfetta ne' suoi soggetti, tanto più amabili essere ce gli fa e più vaghi, et è accidente negli uomini non meno dell'animo che del corpo...» (P. Bembo, *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, U.T.E.T., Torino 1960, p. 467). Questa teoria è seguita dal Borghini nel prologo dell'*Amante furioso*, soprattutto in questo tratto: «Amore altro non è che disio di bellezza, e la bellezza è una certa gratia, la quale nasce dall'unione e dalla concordia di più cose; e in tre luoghi principalmente si può conoscere questa gratia. Nell'animo per la concordia di più virtù; nel corpo per la misura e proportion delle membra, e unione di più colori. E ne' suoni per l'armonia di più voci. Sono adunque tre le gratie, e tre altresì le bellezze, cioè degli animi, de' corpi e delle voci» (dall'ed. del 1583).

In generale sulla dottrina estetica del Rinascimento cfr. C. Burroughs, *La riflessione sull'arte nel Rinascimento*, in M. Dufrenne-D. Formaggio, *Trattato di estetica*, Mondadori, Milano 1981, pp. 83-109.

musica. In realtà l'assimilazione del teatro comico alla musica (come già l'assimilazione ad essa delle arti plastiche) sembra all'Andreini un ottimo espediente per dimostrare la sua condizione di arte liberale.

La Verità ammonisce che il brutto non è sempre il vizioso e l'osceno, ma pure — soprattutto in commedia — ciò che non ha «corrispondenza» e «proporzione» tra le parti, dalle quali solo è prodotta la bellezza e quindi la grazia. La bellezza, infatti, non è altro che «un'ottima proporzione tra le parti». Il riso della commedia, dunque, nasce proprio dal brutto, da ciò che non è bello, cioè dal deforme (lo Shaftesbury dirà che «nulla è ridicolo, eccetto il deforme»<sup>50</sup>), non dal disonesto o dal dannoso. Sostanzialmente per Bernardo Pino da Cagliari e per Giovan Battista Andreini il ridicolo è qual era per Aristotele: «un difetto o una deformità che non cagiona dolore né danno»<sup>51</sup>. Non è così, invece, per Tommaso Campanella che nella *Poetica latina* rivede la tesi aristotelica con una serie di osservazioni filosofico-psicologiche sul riso: che cosa sia, da che cosa e in che modo esso sia suscitato, e con l'invito ad «abituare gli spettatori a ridere per cose buone, non dei mali propri e altrui»<sup>52</sup>.

Per Giovan Battista Andreini il concetto di brutto, nell'ambito del teatro comico, si oppone a quello di bello ma non a quello di virtuoso. Il ridicolo si fonda sull'ingenuità, sull'imprudenza, sulla stoltezza, sulla credulità e la cecità di alcuni personaggi e, oltre al riso, suscita la disapprovazione e il disprezzo. È il caso di ricordare quanto scriveva Quintiliano, che «il riso nasce da difetti del corpo o dell'animo» di cui «il biasimo grave è serio, il biasimo leggero ridevole»<sup>53</sup>. Benché le

<sup>50</sup> Cfr. *Freedom of Wit*, parte IV, sez. I.

<sup>51</sup> Ricordiamo che anche il Trissino scriveva: «Il ridicolo, adunque, come dice Aristotele, è particula del brutto, et è un difetto et una bruttezza che non è né mortifera né dolorosa» (*La Quinta e la Sesta Divisione della Poetica (Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento)*, vol. II, cit., p. 69) e che ancora V. Maggi ripeteva nel *De ridiculis*: «Ridiculum igitur peccatum et turpitudinem ac deformitatem quandam esse sine dolore...» (*Ivi*, p. 94).

<sup>52</sup> Si legga il già menzionato paragrafo ottavo (dal titolo efficacemente espositivo: *Risum esse ostensionem laetitiae, spiritu dilatante se ex apprehensione boni veri, vel falsi, vel aliqua ex parte: non autem ex apprehensione turpis, ut Aristoteles putat. Et dilatationem diligi: ideoque plusquam movemur, pergimus dilatari ex ridiculis*). La definizione aristotelica del ridicolo è valutata «insufficiente», «superficiale» ed «errata»: «Insufficienter ergo, et contrarie, et a cortice definit Aristoteles ridiculum esse peccatum et turpitudinem sine dolore ac nocimento. Nam ridenti non nocet, nec dolet: aliis autem potest esse dolorificum. Praeterea ridemus absque turpi et peccato, ex sola boni apprehensione, nec de turpi peccato ridemus, nisi per accidens: immo contristamur; sed quatenus in illo nos haud esse sentimus: bonum est enim in peccato non esse. Sed cur maxime risum effundimus, cum quis absque malo errat? Idcirco profecto, quod et nos errare videmus; etsi, quando sic erramus, carere poena simul posse concernimus, et eos, qui sic peccant, indolentes esse gaudemus». L'intero paragrafo deve essere letto alla luce di quanto il Campanella ha scritto sul «piacere» nei vari *articoli* del capitolo secondo della *Poetica latina*: il piacere («voluptas») «est sensus boni, vel fructus, qui ad sensum boni sequitur»; «voluptas est sensus conservationis, dolor vero mali ac destructionis»; «sensus vitae verae est vera voluptas»; «Voluptas enim est affectio sensus boni coniuncti potentiae appetitivae illius»; «Vera voluptas in exemplificatione veri et boni, quae ex imitatione elucescit, consistit».

<sup>53</sup> Cfr. il già citato luogo della *Institutio oratoria*.

sopra nominate qualità negative siano dannose a colui che le possiede, tuttavia non ledono affatto lo spettatore che sa tutto quello che è accaduto nelle varie scene. E proprio per ciò può decifrare le azioni e le situazioni più intricate, e quindi controllare l'illusione teatrale, di cui sono vittime taluni personaggi della *pièce*; è in grado di distinguere tra realtà e illusione, realtà e apparenza scendendo al fondo delle varie incongruenze e, infine, di cogliere attraverso segni visibili il nesso corpo-anima, aspetti fisici-tipologia morale dei personaggi<sup>54</sup>. Così, mentre si diverte, lo spettatore di una rappresentazione comica fa un'esperienza di vita e impara a conoscere il magma del mondo umano e a districarsi in esso.

Per i trattatisti del secondo Cinquecento — il Campanella compreso<sup>55</sup> — il pubblico ride soddisfatto del senso della propria superiorità di fronte alla situazione comica e si diverte davanti ad una beffa e ai piacevoli avvenimenti di questa (purché non avvenga con gravi pericoli e danni duraturi dei personaggi) senza esserne coinvolto o turbato<sup>56</sup>. È un'anticipazione della hobbesiana teoria della *superiorità* da cui scaturirebbe il riso<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> G.B. Andreini dà il primo contributo alla semiotica del teatro.

<sup>55</sup> «Et hoc in comoedia saepe accidit, cum Trastullus quid mirum proponit et in futile migrat, maxime autem, si Gratianus doctor delinquat, quoniam in doctoris inicitia nostrum ingenium laudamus» (*Poetica latina*, ed. cit., p. 610).

<sup>56</sup> Interessanti notazioni di natura etico-psicologica sul rapporto rappresentazione scenica-pubblico si possono leggere soprattutto nella *Quinta e Sesta Divisione della Poetica* del Trissino. Ad esempio in questo brano: «Ma se simili mali sono in noi, non ci muove riso il vederli in altri. Perciò che niun gobbo si ride di un altro gobbo, né zoppo di zoppo, se non forse quando crede che quei mali siano in lui men brutti che in quell'altro. Se i mali poi che si vedono in altri sono mortiferi e dolorosi, come è ferite, febbri, fianchi e simili, non muovono riso ma più tosto misericordia, per tema che a noi o ad alcuno dei nostri non potessero simili mali avvenire; perciò che i nostri riputiamo parte di noi stessi. Adunque il male picciolo, cioè non doloroso e non mortifero, che in altri vedemo o udimo, com'è bruttezza di corpo, sciocchezza d'animo, e simili, quando non sono o non credemo che siano in noi, ci reca piacere o riso. Perciò che si come l'uomo è composto di anima e di corpo, così in lui la bruttezza è duplice, cioè dell'anima e del corpo. E le speciali bruttezze dell'anima sono la ignoranza, la imprudenza, e la credulità, e simili, le quali spesse volte dipendono l'una dall'altra. E però sempre nelle burle ci ridemo della ignoranza et imprudenza e credulità altrui, e specialmente quando le vedemo essere in persone che sono stimate salde et accorte; che in queste tali molto più si ingannano la opinione e la speranza. Et a queste tali bruttezze si ridurranno tutte le burle e beffe che scrive il Boccaccio et il Cortigiano, e parimente tutti i ridicoli e facezie e sali che sono stati da Tullio, da Quintiliano, dal Boccaccio, da Poggio, e dal Cortigiano raccolti» (da *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, vol. II, pp. 70-71).

<sup>57</sup> *Hum. Nat.*, IX, 13. Sulla dottrina del riso e sulla complessa problematica del rapporto riso-ridicolo-comico cfr.: *Traité des causes physiques et morales du rire, relativement à l'art de l'exciter* (anon., ma di L. Poinsinet de Livry), Amsterdam 1768; L. Dumont, *Les causes du rire*, Parigi 1862; A. Michiels, *Le monde du comique et du rire*, ivi 1886; T. Lipps, *Komik und Humor*, Amburgo-Lipsia 1898; L. Dugas, *Psychologie du rire*, Parigi 1902; J. Sully, *An Essay on Laughter*, Londra 1902; A. Piccoli Genovese, *Il comico, l'amore, la fantasia, o teoria del riso come introduzione all'estetica*, Torino 1926; F. Bernardini, *Perché ridiamo?*, Milano 1934; C. Saulnier, *Le sens du comique. Essai sur le caractère esthétique*



2.3. Momo si dice convinto dell'intento morale delle commedie antiche, che non riscontra però nelle contemporanee. Ed eccolo sfidare la Verità circa la possibilità di giustificare queste ultime, piene come sono di parole oscene e volgari. L'interlocutrice rifiuta una generalizzazione negativa della letteratura comica e dell'arte comica coeve: sono da biasimare soltanto i testi composti e recitati da uomini di poco giudizio. La buona commedia non è pericolosa ma utile, e molto più utile alla «troppo licenziosa gioventù» del tempo.

Insieme alla piacevolezza del teatro comico, la Verità dell'Andreini sa apprezzare la gravità del messaggio e la forza persuasiva dell'oratoria<sup>58</sup>. E quest'ultima non è sfuggita nemmeno a Giovan Battista Della Porta<sup>59</sup>. Ma all'Andreini non basta il discorso astratto e, perciò, ricorre a due famosi esempi: lo stesso Platone apprese lo stile dialogico dalle commedie di Epicarmo, così come Cicerone apprese l'arte oratoria da Quinto Roscio, attore romano del 1° sec. a.C. Questi casi debbono accendere di entusiasmo e di orgoglio l'animo di chi si diletta a scrivere o a vedere commedie.

La Verità dichiara di aver ella stessa ispirato e stimolato Aristotele a teorizzare sul modo di far commedia, di aver incitato nel passato e di incoraggiare ancora nel presente molti dotti ed onesti ingegni a comporre testi di teatro comico. Così fa i nomi di Seneca «morale» e dell'«ingegnoso» Menandro, e ancora di Terenzio tra gli antichi comediografi, e quello del «ridicoloso» Ruzante tra i contemporanei, al quale il «dottissimo» Bembo avrebbe suggerito «il groppo et soggetto delle favole». Ricorda il poema dantesco come insuperabile commedia

du rire, Parigi 1940; F. Janson, *Définition du comique*, Bruxelles 1947; M. Chapiro, *L'illusion comique*, Parigi 1947; F.G. Jünger, *Ueber das komische*, Zurigo 1948; G. Dumas, *Le sourire, psychologie et physiologie*, Paris 1948; E. Souriau, *Le risible et le comique*, in «Journ. de psychol.», 1948, n. 2; A. Stern, *Philosophie du rire et des pleurs*, Paris 1949; Ch. Lalo, *Esthétique du rire*, Parigi 1949; E. Aubouin, *Technique et psychologie du comique*, Marsiglia 1950; T. Senise, *Il riso in psicologia*, Napoli 1950; F. Jeanson, *Signification humaine du rire*, Parigi 1950; P. Daninos, *Le tour du monde du rire*, ivi 1953; D. Victoroff, *Le rire et le risible*, ivi 1953; A. Plebe, *La nascita del comico nella vita e nell'arte degli antichi Greci*, Bari 1956; J.B. Borew, *Ueber das komische*, Berlino 1960; M. Gutwirth, *Réflexions sur le comique*, in «Rev. d'esthét.», 1964, pp. 6-39; G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma 1974 (ma si vedano anche i più recenti *Frammenti di discorsi sul comico*, nel volume *Ambiguità del comico* da lui curato, Palermo 1983; U. Eco, *Il comico e la regola*, in «Alfabeta», III (1981), 21, p. 5; N. Borsellino, *La tradizione del comico*, Milano 1989.

<sup>58</sup> La «gravità» e la «piacevolezza» sono — per P. Bembo (*Le prose della volgar lingua*) — le due parti «che fanno bella ogni scrittura», così distinte l'una dall'altra: «E affine che voi meglio queste due medesime parti conosciate, come e quanto sono differenti tra loro, sotto la gravità ripongo l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, e le loro somiglianti; sotto la piacevolezza restringo la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, e se altro è di questa maniera» (dall'ed. *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, cit., pp. 146-147). Alla «gravità» e alla «piacevolezza» anche il Bembo aggiunge «la forza e la virtù particolare di persuadere, che è grandemente richiesta e alle gravi e alle piacevoli scritture; né può alcuna veramente grave, o veramente piacevole essere, senza essa» (*Ivi*, p. 174).

<sup>59</sup> Cfr. *La furiosa*, prologo, pp. 13-15.

e menziona un gran numero di autori di commedia o di opera drammatica, da Giovanni Boccaccio a Ludovico Ariosto, Annibal Caro, Luca Contile, Benedetto Varchi, Girolamo Parabosco, Bernardino Pino, Francesco D'Ambra, Alessandro Piccolomini, Dovizi Bernardo (detto il Bibbiena), gli Intronati di Siena, Torquato Tasso, Giovan Battista Guarini, Sforza Oddi, Ridolfo Campeggi, Ottavio Rinuccini, Francesco Bracciolini, Francesco Vinta, Vincenzo Panciatichi, Giacomo Ciconini, Isabella Andreini, Giovan Battista Della Porta ed Angelo Ingegneri.

3. Terminata la prima parte del *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*, ovvero la difesa della commedia in quanto genere letterario, comincia l'apologia dell'arte scenica, la *peroratio* appassionata degli attori, dei comici di professione<sup>60</sup>. La Verità pone questa difesa come una necessaria conseguenza della prima: se pregiata è la commedia scritta, è da stimare pure chi la recita<sup>61</sup>. E così fa decisamente notare — si veda la ricorrente forma allocutiva diretta: «tu dei sapere» — che alla base dell'arte del recitare non c'è solo la ragione del guadagno, che anche i figli dei principi e tanti illustri cittadini si cimentano nell'interpretazione comica o drammatica e, soprattutto, che i più eminenti personaggi rappresentano sul palco i ruoli più bassi e non senza buone motivazioni:

perché nell'imitare un servo, o tristo o buono o sciocco, vi si ricerca maggior vivacità d'ingegno, che nel rappresentare un gran personaggio, che spende pochissime parole et pochi moti del corpo<sup>62</sup>.

L'arte della recitazione non è un mestiere semplice e l'Andreini sa il

<sup>60</sup> Altrettanto sentita e polemica è la lode dei comici dell'arte nel prologo X della raccolta di Giovan Donato Lombardo bitontino: «... tacciano dunque costoro, e chiudano la bocca mordace: poiché la Comedia è tanto utile, et i Comici sono stati e sono in grandissimo pregio: esercitandosi in esercizio così virtuoso e nobile, come questo delle Comedie...» (*Novo Prato di Prologhi*, cit., pp. 23-26).

<sup>61</sup> E da osservare il ricorso alla interrogativa retorica impostata su di un paragone con le arti figurative:

Non sarebbe pazzo colui che lodasse la pittura e poi biasimasse il pennello et la mano del Pittore?

<sup>62</sup> *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*, ed cit., c. 7r. Si leggano i vari trattati citati sulle regole dell'arte comica, fino a quello di Andrea Perrucci del 1699: *Dell'Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*. Qui, nella *Regola IX: Della Pronunziazione, o sia Azione*, il Perrucci sottolinea il valore e la potenza dell'azione del recitante, «cosa singolarissima», e definisce che cosa sia la «Pronunziazione»: «Sicchè la Pronunziazione è una Eloquenza del corpo, e questa divisa in due parti, che sono la voce, ed il gesto, delle quali una per l'orecchio, l'altra per l'occhio movono gli affetti dell'animo, e vi penetrano, onde disse bene Orazio, che quando non si pronunciano bene le cose chiamano o ad irrisione, o destano il sonno...» (dall'edizione a cura di A.G. Bragaglia, Sansoni, Firenze 1961, pp. 112-113). Sempre di *Dell'Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* si veda la *Regola VI: Dello sciegimento de' Personaggi atti a rappresentare*.

fatto suo. Ha esperienza di quanto costasse ad ogni attore sfruttare sulla scena le proprie qualità fisiche, ampliare la retorica del comico con parlate caratterizzanti ed espressive in senso ridicolo, utilizzare le proprie capacità di pronunciar parole e di far gesti, sapendo ben conciliare il rapporto fra quelle e questi<sup>63</sup>. Ha provato quanto fosse impegnativo affinare con l'esercizio e con gli studi la specializzazione nel ruolo di uno o più personaggi<sup>64</sup>.

Più di ogni altra cosa, la Verità sente urgente il bisogno di far luce su di una confusione linguistico-semantiche, in cui erano incorsi molti dotti del tempo<sup>65</sup>, con una debita distinzione tra gli «istrioni» e i «Recitanti di Comedie et altre favole». Da qui la ricerca del vero significato di «istrione», risalendo al nome primitivo «istro», sulle fonti attendibili di Livio e di Valerio Massimo:

[...] imperoché non è derivato tal nome perché i primi di questa professione fossero di Regione Istriaca, come dicono alcuni, ma come ben scrivono Livio e Valerio Massimo: perché Istro appresso Toscani significava gioco: et perciò sotto Istrioni sono compresi non recitanti di favole, che sono alienissimi dal far giochi et la loro azione tutta consiste nella vaghezza de i ragionamenti et ne' bei modi de' ragionatori; ma sotto Istrione sono compresi quelli che senza ragione fanno la loro azione, con atti et gesti soli, che sono proprij de' Mimi, et di quelli che volgarmente si chiamano Matacini, che col giocare alla muta sono solamente oggetti dell'occhio, che quelli che ragionando discorrono et con parole proprie ragionano sono oggetti dell'orecchio et dell'animo; a cui l'autore debbe proporsi di sodisfare. Similmente nel numero de gl'Istrioni si contengono i bagattellieri et quelli che giocano di mano et di gorgia; quei che movano la bocca et altri membri con modi strani, distorti, tramutati et lontanissimi della loro figura et sito et posizione naturale: come nel numero di questi Martellino al tempo di Gio. Boccaccio, fingendosi l'attratto et lo stropiato, ingannò li Trivigiani; ma se le Leggi tutte permettono che le Comedie si stampino e si leggino, come puoi riprovare quelli che le recitano, e dire che sono vilipesi dal Mondo? se per lo Mondo tu intendi lo sciocco vulgo e i mordaci

<sup>63</sup> Sulla «gestuosa maniera di favellare» cfr. *L'arte de' cenni* di Giovanni Bonifacio (1547-1635), pubblicata a Vicenza nel 1616. Qui, come nel *Prologo* dell'Andreini e nei trattati in lode dell'arte scenica del primo Seicento, si rinvengono le anticipazioni di quelle che saranno le acute riflessioni sul «linguaggio concreto e fisico del palcoscenico, destinato ai sensi», di Antonin Artaud (cfr. *La messa in scena e la metafisica*, in *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1972, pp. 155-159).

<sup>64</sup> A confermare l'assiduità negli studi, e quindi il livello culturale degli attori, c'è il ben noto prologo di Domenico Bruni, riportato in parte da V. Pandolfi in *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 59.

<sup>65</sup> Così, per esempio, Giulio Cesare Capaccio scriveva ad un amico: «Tu hai perfettamente ragione intorno alle commedie. Meglio rappresentano gl'istrioni che non scrivano i commediografi. Intendo, i nostri commediografi...» (*I. C. Capacii Epistolarum liber primus*, Neapoli, apud Io. Iac. Carlinum, MDCXV, pp. 77-79). E ancora A. Ingegneri, nel trattato *Della poesia rappresentativa...*, faceva notare — a proposito dello scarso apprezzamento della commedia letteraria —: «Et di ciò sono stati cagione gl'istrioni mercenari, detti altre volte della Gazzetta; i quali colla loro lunga industria e co' l'continuo essercizio hanno ridotto il ridicolo a segno che indarno può venire in lor paragone chi massimamente aborrisce l'obscenità ch'essi alle volte studiosamente vanno cercando; il che però sia detto con pace di coloro che si dimostrano in questa parte men liberi e più circospetti» (da *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, cit., p. 275).

come te, io te lo concedo; ma dai savij et virtuosi son sempre stati pregiati et ben trattati<sup>66</sup>.

Presso i «Toscani» la parola «istro» significava «gioco»; perciò «Istrioni» sono solamente coloro che fanno la loro azione con gesti, senza ragionare, e ancora i «Matacini» che giocano alla muta, senza parlare, i «bagattellieri» e tutti gli altri che giocano con le mani e la gola oppure muovono in modo strano la bocca e le altre membra. Tutti costoro sono oggetto esclusivamente della vista, non dell'udito e dell'animo del pubblico. Pertanto, non possono essere considerati istrioni gli attori di favole sceniche, ben lontani dal fare giochi, la cui azione consiste nei contenuti vaghi ma etici dei ragionamenti e nei bei modi di ragionare<sup>67</sup>. Un'azione onesta e fruttuosa da apprezzare e ricompensare con gratitudine, soprattutto se riflettiamo che la recitazione — fatta di azione e di pronuncia a viva voce<sup>68</sup> — muove molto di più della lettura di una commedia:

poiché questa senza moto di sentimenti se ne passa all'anima, et quella con efficacissimi moti di sensi esteriori et interiori passa alla mente, ch'è l'occhio dell'anima: che così te lo diede ad intendere quel grande Oratore, quando tre volte interrogato: Qual fosse la più bella et miglior parte dell'Oratore, tre volte rispose: Questa essere l'azione et pronuncia di chi ragiona<sup>69</sup>.

Qui si avverte non solo l'assimilazione della dottrina telesiana dello *spiritus* (di cui è impregnata la cultura meridionale di fine Cinquecento) e dei suoi movimenti, ma soprattutto la rivalutazione dell'udito rispetto alla vista<sup>70</sup>: un gesto di vera e propria audacia estetico-filoso-

<sup>66</sup> *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*, ed. cit., c. 7v.

<sup>67</sup> Cfr. ancora il testo di B. Pino da Cagli (in *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, vol. II, p. 644).

<sup>68</sup> Dell'importanza primaria della «pronuncia de' recitanti» sul palco ragiona Leone De' Sommi, nel terzo dei suoi *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*: «Tanto che è da stupirne, et oso dire, anzi affermo per vero, che più importi aver boni recitanti che bella comedia, et che 'l sia vero, abbiamo veduto molte volte riuscir meglio, al gusto de gl'ascoltanti, una comedia brutta, ma ben recitata, che una bella mal rappresentata. Et però, quand'io sono per elegerli, avendo copia d'uomini atti, et che ubidienti esser vogliano, m'ingegno di averli prima di bona pronuncia, et questo più che altro importa, et poi cerco che siano di aspetto rappresentante quello stato che hanno da imitare più perfettamente che sia possibile...» (dall'edizione a cura di F. Marotti, *Il Polifilo*, Milano 1968).

<sup>69</sup> *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*, ed. cit., c. 8r.

<sup>70</sup> A condurlo a siffatto riconoscimento pare sia stato questo brano di B. Pino da Cagli: «Se bruttissima dipintura parrebbe quella in cui si vedessero coloriti adulterii, fornicazione, stupri et altre o simile dionestade, bruttissimo ancora debbe essere stimato quel componimento dal quale per via de l'orecchia con la voce passano a la mente (che è l'occhio de l'anima) atti viziosi portati da parole dioneste e lascive» (*op. cit.*, p. 634). Quanto, invece, alla fruizione dello spettacolo attraverso la duplice ricezione dell'«udito» e della «vista», i «sensi più nobili» che interagiscono senza alcuna priorità, cfr. L. Castelvetro: «... della grandezza della favola, che è sottoposta a sensi, e comprendesi con la vista e con l'udito insieme...» (*Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*); R. Borghini: «Sono adunque



fica — rispetto alla tradizione — da parte della Commedia dell'Arte, accanto a quella dell'alternativa fra gesto e parola che, contrappo-  
nendo il Cecchini allo Scala, riconosce l'universale comunicabilità dei  
gesti, che si rivolgono anzitutto ai sensi<sup>71</sup>. Sul palcoscenico domina il  
linguaggio fisico e spaziale, non quello verbalmente articolato e psico-  
logico della letteratura.

Giovan Battista Andreini si spinge oltre la trattatistica teatrale del  
secondo Cinquecento. Va oltre il discorso di Raffaello Borghini sulla  
fruizione della bellezza e del diletto attraverso i tre veicoli o «finestre»  
(e cioè l'occhio, l'orecchio e il pensiero). Eppure il prologo dell'*Amante  
furioso*, escludendo come indecorosi e sconvenienti al luogo teatrale  
i sensi dell'«odorare», del «gustare» e del «toccare», lascia molto spa-  
zio all'«udire» e al «vedere», che sono i sensi più nobili:

Quanto all'udire, havete udito e udirete soave armonia di voci e di strumenti, e  
sentirete se attenti state ragionamenti gravi, piacevoli e ridiculi. Quanto al vedere,  
quai cose possono mostrarsi a gli occhi di maggior diletto, che una bella Città, una  
bene intesa Architettura, e bella e gratiosa donna con leggiadria caminante, e con  
dolce et avveduta favella parlante? Di tutte queste cose vogliamo fare spettacolo a  
gli occhi vostri<sup>72</sup>.

Il Momo dell'Andreini si acqueta «non già di volontà, ma a forza»  
(lo sdegno di Giove potrebbe allontanarlo pure dalla terra, avendolo  
già cacciato dal cielo), con la duplice promessa di non dar più fastidio  
né agli scrittori di commedie né ai comici di professione. Al contrario  
il Momo dell'aportiano, nella *Furiosa*, appare persuaso delle giuste  
ragioni addotte dalla medesima unica interlocutrice, e perciò disposto  
a stimare più di prima la commedia e persino a seguire la Verità — che  
intanto lascia la scena ai recitanti che vogliono dar vita alla rappresen-  
tazione — per ulteriori approfondimenti in materia:

MOMO Voi dite bene e vi prometto d'hoggi innanzi haver le comedie in più stima che  
prima: tanto mi piaccino le vostre ragioni.

tre le gratie, e tre altresì le bellezze, cioè degli animi, de' corpi e delle voci. Le bellezze  
degli animi si considerano con l'intelletto, quelle de' corpi si conoscono con gli occhi, e  
quelle delle voci con l'orecchie si ricevono. Adunque con l'intelletto, col vedere e con l'udire  
si gode la bellezza et il vero Amore. Con l'intelletto adunque, con l'udire e col vedere i  
virtuosi ragionamenti, le utili sentenze, gli accorti esempi, la soave armonia, gli avveduti  
parlari, i dolci canti, i superbi apparati, le vaghe prospettive e le belle donne della nostra  
Comedia a pieno godete e considerate» (*L'Amante furioso*, prologo). Dei due sensi, l'«udire»  
e il «vedere», parla pure il Bembo: «È adunque il buono amore desiderio di bellezza tale,  
quale tu vedi, e d'animo parimente e di corpo, e allei, si come a suo vero obbietto, batte  
e stende le sue ali per andare. Al qual volo egli due finestre ha: l'una, che a quella dell'a-  
nimo lo manda, e questa è l'udire; l'altra, che a quella del corpo lo porta, e questa è il  
vedere...» (*Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, cit., p. 467).

<sup>71</sup> Cfr. M. Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, cit.,  
pp. 218-219. Circa il «gestire conveniente al rappresentante» si veda il trattato cit. del Per-  
rucci, *Regola XI*.

<sup>72</sup> Citiamo dall'edizione del 1583.

VERITÀ Io havrei da dirvene mille altre e di maggior importanza e con mille esempi di  
Greci, Latini et Arabi Scrittori, ma sarei troppo lunga e notiarei gli ascoltanti:  
e già veggio che questi Cavalieri vogliono dar principio alla Favola; Partiamoci,  
e damogli luogo.

MOMO Volintieri, e me ne vengo appresso di voi.

*Il Prologo in dialogo fra Momo e la Verità* di Giovan Battista  
Andreini si chiude con la voce della Verità, sollecita e rincuorare i  
comici disorientati dalle «importunità» di Momo e ad esortare gli spet-  
tatori nell'attesa della messa in scena imminente di una «bellissima  
e morale commedia, per giovare dilettaando»<sup>73</sup>. Ormai è stato «atter-  
rato ogni capo bugiardo dell'Idra Infernale». L'identificazione analo-  
gica, tipicamente barocca, è quanto mai efficace.

<sup>73</sup> Si veda altresì la chiusa del prologo LXI (*di Minerva Dea della Sapienza e di Momo  
Dio della Riprensione*), in *Novo Prato di Prologhi*, cit., p. 165: MINERVA: Vanne mostro  
infelice, indegno del nome di Dio: Signori vi piacerà attentamente ascoltare una dotta e  
nuova Comedia, della quale hora sarete spettatori; né temete né Momo o di Censori le  
riprensioni».

DOMENICO ANTONIO CUSATO

LE MEMORIE DI PASCUAL DUARTE  
OVVERO  
L'ULTIMA OPPORTUNITÀ DI UN CONDANNATO A MORTE

Il complesso paratesto di *La familia de Pascual Duarte* (1942), al di là di annotazioni meramente pretestuose, fatte solo per seguire la moda delle nuove indicazioni metodologiche genettiane<sup>1</sup>, merita attenzione poiché attiene a problemi testuali di altro ordine, che hanno implicazioni, oltre che con alcuni aspetti interpretativi, anche con la temporalità e la voce — e pertanto con le tecniche narrative — dell'opera.

L'inizio del libro<sup>2</sup> presenta, a pagina 7, una nota prefativa dell'autore — intitolata *Pascual Duarte, de limpio* —, in cui alla fine si segnalano luogo e data di stesura: «Palma de Mallorca, 23 de agosto de 1960» (vale a dire, quasi due decenni dopo la prima stampa del romanzo). Qui, ci viene detto che, a partire da questa data, il testo del *Pascual Duarte* è da ritenersi definitivamente fissato; e si invitano anche i traduttori a seguire, da ora in poi, quest'ultima edizione.

Subito dopo questa prefazione (senza dubbio, vero e proprio elemento paratestuale), a pagina 13 ne troviamo un'altra che potrebbe essere classificata come *autoriale*<sup>3</sup> (o meglio, *editoriale*<sup>4</sup>) *denegativa*. Si tratta di una *Nota del transcriptor* che, se non sapessimo che già si è entrati nella finzione del romanzo, potremmo considerare una vera e propria prefazione editoriale, e pertanto allografa, di quelle che ci verranno presentate come le *Memorie* di Pascual. L'istanza del trascrittore si rende ovviamente necessaria, visto l'espedito, già da altri precedentemente impiegato<sup>5</sup>, che Cela utilizza: il ritrovamento del mano-

<sup>1</sup> Mi riferisco a quelle proposte avanzate da Gérard Genette nel suo libro *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.

<sup>2</sup> L'edizione da me consultata, e a cui rinvio, è: Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, Destino, Barcellona 1980.

<sup>3</sup> A proposito delle prefazioni autoriali denegative, si veda Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 276 sgg.

<sup>4</sup> Mi pare più appropriato 'editoriale' perché non vi è nessun elemento che ci possa indicare se l'editore del manoscritto di Pascual e l'autore coincidano nella stessa persona.

<sup>5</sup> Per restare in ambito ispanico, a proposito dell'artificio del manoscritto ritrovato, si pensi per esempio ai «libros de caballería» (spesso presentati come storie misteriose,



scritto. Qui l'editore, oltre a dirci le circostanze dell'avvenuto ritrovamento, da buon filologo dà anche i criteri di trascrizione.

Subito dopo, a pagina 15, troviamo la *Carta anunciando el envío del original*. Si tratterebbe, in fondo, sempre se non sapessimo che ci troviamo già nella finzione, di una prefazione alle proprie memorie (più o meno reali, più o meno credibili), che il signor Duarte scrive e indirizza a don Joaquín Barrera López, amico di quel don Jesús González de la Riva, vittima della furia omicida dello stesso Pascual. Anche questo scritto, alla fine, riporta il luogo e la data di stesura: «Cárcel de Badajoz, 15 de febrero de 1937».

A pagina 18, troviamo ancora un elemento che non fa parte del testo vero e proprio (visto che esso — ovviamente, sempre all'interno della finzione — sarà costituito dal racconto della vita dell'impulsivo estremegno, scritta di suo pugno). Si tratta, infatti, di una clausola del testamento di don Joaquín Barrera López, in cui si chiede che, alla sua morte, il manoscritto inviatogli da Pascual Duarte venga dato alle fiamme.

Dopodiché, a pagina 21, inizia la storia del pluriomicida condannato a morte<sup>6</sup>.

La storia narrata da Pascual, come ho già fatto intendere, è quella che generalmente siamo tentati di considerare il *testo* vero e proprio poiché, se mancasse quella prima istanza prefativa dell'autore del romanzo, noi lettori saremmo portati più facilmente a testualizzarci, vale a dire a farci lettori non già dell'opera di Cela, ma delle memorie

scritte in lingue sconosciute e rinvenute per caso); o alle vicende del *Quijote* (che Cervantes dichiara di aver ritrovato in alcuni vecchi fogli scritti in arabo, tradotti poi da un «morisco»); o anche, per avvicinarci a tempi più recenti, a *San Manuel Bueno, mártir*, storia che Unamuno riferisce di aver trascritto dalle memorie di Angela Carballino.

<sup>6</sup> Scarto — poiché poco funzionale, per il momento, a questa indagine — le dediche (una delle quali è realmente elemento paratestuale, l'altra, invece, è pseudo tale. La prima, è quella di Cela a p. 11: «Dedico esta edición a mis enemigos, que tanto me han ayudado en mi carrera» (tali ironiche parole si devono al fatto che, nei primi mesi in cui apparve l'opera, ci furono più critiche che compratori: «mil críticas y trescientos compradores» come afferma Juan Luis Alborg, *Hora actual de la novela española*, Taurus, Madrid, 1958, p. 83). La seconda dedica è quella di Pascual Duarte a p. 19: «A la memoria del insigne patricio don Jesús González de la Riva, Conde de Torremejía, quien al irlo a rematar el autor de este escrito, le llamó Pascualillo y sonreía. P. D.» (su quest'ultima dedica si ritornerà). Inoltre, per quanto riguarda il titolo, che pure fa parte del paratesto, mi pare doveroso ricordare che ha suscitato un certo interesse. Infatti «[...] la familia de Pascual Duarte no es sólo la familia carnal, sino la familia social, la sociedad española en cuyo seno [...] se formó o deformó aquella oveja sacrificial [...]» (cfr. Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, Editorial Prensa Española, Madrid 1975, p. 95). Per questo, dunque, «El único simbolismo más o menos claro lo da el asesinato de la madre: Pascual, en su madre, mata la España que le crió y que le repugna» (cfr. Antonio Iglesias Laguna, *Treinta años de novela española (1938-1968)*, vol. I, Editorial Prensa Española, Madrid 1970, p. 225). E, probabilmente, è sempre per lo stesso motivo che «[...] hay un personaje, fundamental en la novela, de quien ignoramos nombre y apellidos: la madre de Pascual Duarte. Del padre [...] nos revela nombre y apellidos; de su madre [...] ninguna de las dos cosas [...]» (cfr. Sara Suárez Solís, *El léxico de Camilo José Cela*, Alfaguara, Madrid-Barcelona 1969, p. 340).

dell'assassino condannato alla garrota (scoperte e pubblicate, poi, da uno sconosciuto filologo); memorie che, proprio per tutto quell'apparato pseudo paratestuale, ci danno una maggiore sensazione di veridicità<sup>7</sup>.

Finito il racconto di Pascual — che, come ricordo, rimane però incompleto —, alla pagina 158 possiamo leggere una nuova nota editoriale: si tratta dell'*Otra nota del transcriptor*. La sua funzione è quella di aggiungere delle notizie *ulteriori*, che è meglio conoscere solo a lettura avvenuta, poiché il trascrittore sa bene che diversamente corre il rischio di instradare il lettore verso una lettura pregiudizievole.

In questa nota finale, il trascrittore riporta anche le lettere di risposta, inviategli rispettivamente dall'ex cappellano del carcere di Badajoz (il presbitero Santiago Laureña) e da un ex secondino dello stesso carcere (la *guardia civil* Cesáreo Martín, colui che recapiterà a don Joaquín il manoscritto del giustiziato).

\* \* \*

Lasciamo in sospenso, per il momento, questa molto sommaria descrizione dell'apparato paratestuale, ed entriamo all'interno di quello che ci viene più naturale considerare il testo: il racconto omodiegetico di Pascual Duarte.

Questo tipo di narrazione non ha una strutturazione particolarmente articolata per quanto riguarda la temporalità. Difatti, se non fosse per il primo capitolo (in cui Pascual descrive lo spazio sul quale si svolgerà la sua storia, vale a dire il paese, ma più in particolare la propria casa) nel quale si fa riferimento al tempo in cui il protagonista ha già preso moglie, dal secondo capitolo in poi, la storia procede seguendo una cronologia abbastanza lineare.

Infatti, nel capitolo 2, il narratore parla del tempo della propria infanzia; nel capitolo 3, di quello successivo in cui è appena nata la sorella Rosario; nel 4, di quello in cui nasce Mario, il più piccolo dei fratelli; nel 5, narra i momenti in cui si innamora di Lola; nel 7, dopo l'intrusione del tempo digressivo del capitolo 6 (sul quale si ritornerà), il periodo a cui fa riferimento è quello dell'*embarazo* di Lola; nell'8, narra l'epoca del matrimonio e dell'aborto della moglie; nel 9, quella in cui nasce e, ancor prima di compiere un anno, muore un figlio; e via dicendo.

Nel capitolo 4, tuttavia, il narratore si sforza di darci la chiave per interpretare una temporalità che, secondo lui, non è sufficientemente lineare:

Usted sabrá disculpar el poco orden que llevo en el relato, que por eso de seguir

<sup>7</sup> Per quanto gli elementi qui descritti non facciano parte del paratesto vero e proprio (ad eccezione, naturalmente, della prefazione di Camilo José Cela), eviterò, da ora in poi, di definirli pseudo paratestuali, seguendo così il gioco proposto dall'autore.

por la persona y no por el tiempo me hace andar saltando del principio al fin y del fin a los principios como langosta vareada, pero resulta que de manera alguna, que ésta no sea, podría llevarlo, ya que lo suelto como me sale y a las mentes me viene, sin pararme a construirlo [...] (p. 45).

Ben lontano è Pascual dal sospettare quanto certa moderna scrittura riesca, attraverso particolari tecniche narrative, ad alterare la linearità cronologica. Certo, nella sua narrazione si trovano delle sfasature temporali; ma sono talmente poche e appena accenate che quella di cui forse rimane più memoria è l'analessi del capitolo 17. In questo capitolo, infatti, come si ricorderà, descrive il suo rammarico per essergli stata condonata, per buona condotta, la pena inflittagli dopo il primo omicidio. Il suo rinascimento — *a posteriori*, ovviamente — dipende dal fatto che ritiene che, stando fuori di prigione, la mala sorte lo ha potuto spingere a riprendere il cammino di sangue segnato per lui. Dopo aver espresso il suo rammarico, come dicevamo, racconta quanto gli sembrò lunga l'attesa del treno che avrebbe dovuto riportarlo al suo paese. Mentre aspetta, Pascual decide di riandare con la mente al momento in cui don Corrado, direttore del carcere in cui fino a qualche ora prima egli era rinchiuso, gli comunica che è libero di tornare a casa sua:

El tren tardó en llegar, tardó muchas horas [...] Anduve por la estación, fui a la cantina, paseé por un campo que había contiguo [...]. Me acordaba del penal, que se veía allá lejos [...] Me acordaba del director [...] se llamaba don Corrado [...] La última vez que le vi fue en su despacho, adonde me mandó llamar.

— ¿Da su permiso, don Corrado?

— Pasa, hijo.

Su voz estaba cascada por los años [...]

— ¿Un pitillo?

— Gracias, don Corrado

[...]

Yo no cabía en mí de gozo. Se volvió hacia el oficial.

— Muñoz, acompañe a este señor hasta la puerta [...]

A Muñoz no lo volví a ver en los días de mi vida. A don Corrado, sí; tres años y medio más tarde.

El tren acabó por llegar; tarde o temprano todo llega en esta vida [...] (pp. 135-137).

Ma, a parte queste piccole sfasature, alle quali si somma qualche digressione<sup>8</sup> e qualche figura dell'anticipazione di cui si parlerà più avanti, la cronologia del racconto, come si diceva, prosegue in modo

<sup>8</sup> Inevitable, d'altra parte, visto che, stando a quanto il condannato dice, egli scrive per «[...] descargar, en lo que pueda, mi conciencia con esta pública confesión, que no es poca penitencia [...]», (p. 15). Ciò comporta, ovviamente, anche il commento penitenziale (oltre che la descrizione) del male commesso. A questo proposito, si può vedere, sempre nel capitolo 17, una esemplificazione della figura della digressione, quando comincia a dire: «Estas filosofías no se me habían ocurrido de la primera vez que este capítulo — y los dos que siguen — escribí [...]» (p. 135).

abbastanza ordinato. Molto probabilmente, ciò è dovuto al fatto che pur procedendo — come egli dice — «por la persona y no por el tiempo» (cfr. p. 45), risulta in fondo che le persone<sup>9</sup> che ci vengono presentate di volta in volta seguono l'ordine di apparizione che hanno avuto nella vita del protagonista: pertanto, viene seguita la comune e lineare cronologia.

Ovviamente ciò non vuol dire che il narratore non abbia utilizzato alcun espediente tecnico per elaborare la sua storia che, per quanto interessante, sarebbe altrimenti risultata scialba. In fondo, basti pensare che, per il solo fatto che l'intreccio riproduce la classica narrazione ad andamento analettico, la storia acquista una temporalità particolare. Pascual, dopo aver commesso gli omicidi per i quali è stato condannato, decide di raccontare dal carcere la propria vita, *ricuperando* così il passato, che però, nel tempo della scrittura, è ormai *concluso*. E le digressioni, a cui si è accennato, non fanno altro che portarci, con moto pendolare, dal tempo della storia a quello della scrittura, evidenziando — per contrasto — che, mentre questa è *in fieri*, la storia (perlomeno, quella che egli racconta) è già avvenuta.

A questo proposito, si pensi tra gli altri — oltre al sesto e al tredicesimo<sup>10</sup> capitolo, in cui tutto il tempo descritto è relativo solo agli ultimi giorni che precedono il tempo della scrittura dei capitoli stessi<sup>11</sup> — anche al capitolo 17, in cui la digressione fa oscillare il tempo descritto da quello della storia passata a quello più vicino all'atto della stesura delle 'memorie':

Me dijeron:

«Has cumplido, Pascual; vuelve a la lucha, vuelve a la vida, vuelve a aguantar a todos, a hablar con todos, a rozarte otra vez con todos.

Y creyendo que me hacían un favor, me hundieron para siempre.

Estas filosofías no se me habían ocurrido de la primera vez que este capítulo — y los dos que siguen — escribí [...] a la pluma me vinieron [solo ahora] y [...] ahí las dejo, frescas como me salieron, para que usted las considere como le venga en gana (p. 133-134).

<sup>9</sup> Più che per persona, comunque, si potrebbe dire che il narratore procede per argomento. Difatti, nel cap. 1, in cui ci parla dei due genitori, vi è in fondo la descrizione dello spazio della storia narrata; nel cap. 2, accanto al racconto della propria adolescenza, si trovano i motivi caratteriali che lo porteranno ad essere un assassino; nel cap. 3, oltre che alla nascita di Rosario, si fa riferimento al cambiamento parziale che avviene in famiglia, per merito (o a causa) anche della nuova nata; e via dicendo.

<sup>10</sup> Il cap. 13 mi pare che funzioni anche da elemento di disturbo; esso serve, infatti, a non far comprendere immediatamente se c'è stato o meno, nel capitolo precedente, l'omicidio che Pascual sentiva l'impulso di commettere (non si sa bene se a danno della moglie o piuttosto — come pare di capire alla fine del capitolo 19 — della madre).

<sup>11</sup> Il cap. 6, infatti, inizia nel seguente modo: «Quince días ha querido la Providencia que pasaran desde que dejé escrito lo que atrás queda, y en ellos, entretenido como estuve en interrogatorios y visitas del defensor [...]» (p. 59). Il cap. 13, ha il seguente *incipit*: «Cerca de un mes entero he estado sin escribir; tumbado boca arriba sobre un jergón; viendo pasar las horas [...]» (p. 104).



Nel parlare della temporalità sufficientemente lineare, pertanto, mi riferivo soprattutto alla decisione del narratore di disporre le sequenze degli avvenimenti secondo l'ordine di tempo in cui questi si sono verificati; dunque, senza eccessivamente anticipare eventi, né eccessivamente utilizzare narrazioni retrospettive.

\* \* \*

È certo, infatti, come peraltro si è già evidenziato, che esiste qualche analessi, così come esistono pure delle figure dell'anticipazione, che non sempre, però, corrispondono a delle prolessi narrative vere e proprie.

Queste ultime, indubbiamente, pure si trovano nella narrazione di Pascual. Si pensi ad esempio a quando Rosario — dopo essere fuggita di casa una prima volta, ed essere ritornata in quanto gravemente ammalata —, appena si rimette in salute, riprende la via della fuga. Qui, il narratore, come si può notare, anticipa che la ragazza, comunque, non avrebbe mai dimenticato la famiglia:

Ni bien se puso buena, y cuando la alegría volvía otra vez a casa de mis padres [...] volvió [la Rosario] a levantar el vuelo y a marcharse, esta vez camino de Almendralejo, donde paró en casa de Nieves la Madrileña; cierto es, o por tal lo tengo, que [...] Rosario no nos echó del todo en el olvido y alguna vez — por nuestro santo o por las navidades — nos tiraba con algún chaleco, que aunque nos venía justo [...] (p. 40).

Tuttavia, le anticipazioni alle quali mi riferivo sono delle figure che si risolvono poi in un particolare *rallentamento*<sup>12</sup> che, più che creare una maggiore *suspense*, serve a stuzzicare la curiosità del lettore, invitandolo a prevedere un certo scioglimento dell'episodio narrato. Nel capitolo 8, per esempio, l'anticipazione appare per ben due volte di seguito. Nel passo a cui mi riferisco, ci troviamo nel momento in cui Pascual e la sua giovane moglie rientrano dal fortunoso viaggio di nozze. Giunti in paese, prima di arrivare alla propria casa, si imbattono in alcuni amici, i quali li accolgono con calore. L'uomo, perciò, è costretto ad offrir loro da bere, e manda pertanto la moglie a casa a salutare le amiche. Nella sua narrazione, Pascual anticipa — ma senza dir troppo — ciò che si saprà solo nel capitolo seguente (vale a dire che la donna, disarcionata dalla cavalla in groppa alla quale sta rincasando, abortisce). Difatti, l'uomo dice soltanto:

A la Lola la besé en la mejilla y la mandé para casa a saludar a las amigas y a

<sup>12</sup> Non attribuisco a questo termine il senso assegnatogli da Viktor Sklovskij nel suo studio *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976, p. 53 sgg. Il critico formalista, infatti, nel parlare di «ritardamento» o «rallentamento» vuole mettere in evidenza una tecnica narrativa che, sapientemente utilizzata dal narratore, serve a *ritardare*, appunto, un prevedibile scioglimento finale, creando una certa *suspense*.

esperarme, y allá se marchó, jineta sobre la hermosa yegua, espigada y orgullosa como una infanta, y bien ajena a que *el animal había de ser la causa del primer disgusto* (p. 77)<sup>13</sup>.

Dopo meno di una pagina, mentre ci descrive l'ambiente della taverna, Pascual anticipa — anche questa volta senza dir troppo — il duello rusticano della fine del capitolo, durante il quale Zacarias rimarrà sfregiato<sup>14</sup>:

El pez muere por la boca, dicen, y dicen también que quien mucho habla mucho yerra, y que en boca cerrada no entran moscas, y a fe que algo de cierto para mí tengo que debe de haber en todo ello, porque *si Zacarias se hubiera estado callado como Dios manda y no se hubiese metido en camisas de once varas, entonces se hubiera ahorrado un disgusto y ahora el servir para anunciar la lluvia a los vecinos con sus tres cicatrices*. El vino no es buen consejero (p. 78)<sup>15</sup>.

\* \* \*

Ancora, a proposito di una certa utilizzazione della temporalità da parte del narratore, si pensi anche alla soggettivizzazione del tempo cronologico. Essa è messa in risalto in particolare modo dalle digressioni (che, come è evidente, hanno soprattutto questa funzione). Ma è pur vero che, oltre a sapere convenientemente dilatare il ritmo dell'orologio, Pascual riesce anche a far rilevare al lettore meno attento che il tempo interiore è scandito da cadenze diverse. Si pensi alla già menzionata attesa alla stazione, quando sembra che il ritardo del treno gli

<sup>13</sup> Il corsivo è mio.

<sup>14</sup> Altri esempi di anticipazione si possono osservare a p. 88 («¡Qué ajenos estábamos los dos a que Dios [...] nos la había de quitar!»), a p. 95 («Hacia como si no me diese cuenta de lo raras que estaban, para no precipitar el escándalo que sin embargo había de venir, fatal como las enfermedades y los incendios, como los amaneceres y como la muerte, porque nadie era capaz de impedirlo»), ecc.

<sup>15</sup> Il corsivo è mio. Per quanto riguarda i proverbi, a volte leggermente alterati nella sintassi ma non nella sostanza — il cui uso frequente in tutto il testo è desumibile dalla loro ridondanza in questo brano —, bisogna sottolineare che giovano a dare uno stile popolare al linguaggio di Pascual, che altrimenti risulterebbe troppo raffinato. Inoltre, servono pure a sottolineare, secondo una tesi molto suggestiva di Germán Gullón, la difficoltà espositiva dell'uomo, il quale è costretto a ricorrere a espressioni tradizionali, che lo tengono rinchiuso in un «carcere verbale»: «[...] la lengua de Pascual repleta de refranes, de frases hechas, de modelos genéricos supone otra cárcel, la de la tradición; así el personaje permanece encerrado en una cárcel verbal» (cfr. *Contexto ideológico y forma narrativa en «La familia de Pascual Duarte»*. En busca de una perspectiva lectorial, in «Hispania», vol. LXVIII, n. 1, March 1985, p. 7). Comunque, bisogna qui ricordare che, nonostante il frequente ricorso al *refranero* popolare, una delle maggiori accuse rivolte al romanzo di Cela è quella di «[...] permitir que un hombre ignorante hable por sí mismo [...]», facendo così risultare il narratore «[...] más sutil en palabras y obras de lo que realmente es» (cfr. Paul Ilie, *La novelística de Camilo José Cela*, Gredos, Madrid 1963, p. 38). In riferimento a *refranero*, *sentencias familiares*, *frases proverbiales* nelle opere di Cela (escluse quelle apparse dopo il 1967), si consulti anche il capitolo intitolato «Sabiduría», del ponderoso studio lessicale di Sara Suárez Solís, *op. cit.*, pp. 221-243.

si faccia insopportabile:

El tren tardó en llegar, tardó muchas horas. Extraño estoy de que un hombre que tenía en el cuerpo tantas horas de espera notase con impaciencia tal un retraso de hora más, hora menos, pero lo cierto es que así ocurría, que me impacientaba, que me descomponía el aguardar como si algún importante negocio me comiese los tiempos (p. 135).

Ma già precedentemente, e in modo molto più esplicito, il narratore aveva fatto considerare come la percezione del tempo spesso è legata alla soggettività:

Cerca de un mes entero he estado sin escribir; tumbado boca arriba sobre el jergón; viendo pasar las horas, esas horas que a veces parecen tener alas y a veces se nos figuran como paralíticas; dejando volar libre la imaginación, lo único que libre en mí puede volar [...] (p. 104).

È anche a causa della soggettiva percezione della temporalità che certi episodi possono essere quasi 'ripetuti' dal protagonista. Non mi riferisco tanto alle sensazioni — più o meno simili — che segnano ogni suo atto violento, e che fanno pensare all'ineluttabilità di una fine già per lui prestabilita dalla sorte, quanto piuttosto a un episodio in particolare: all'omicidio della madre. Come si ricorderà, Pascual descrive questo suo crimine nel capitolo 19; tuttavia, già nel capitolo 12, vi era stata un'anticipazione della morte violenta della donna. Infatti, in quest'ultimo capitolo citato, l'uomo sente forte l'impulso di ammazzare; e quando nel capitolo 14 lo ritroviamo in fuga verso La Coruña, ci rendiamo conto che l'omicidio non c'è stato se non nella sua mente. Tuttavia, nella descrizione di quel desiderio omicida vi è un anticipo di quanto avverrà alla fine:

**Cap. 12**

Se mata sin pensar, bien probado lo tengo yo; a veces sin querer [...] El enemigo levanta un poco el embozo y se da la vuelta: sigue dormido [...] Uno se acerca caute-losamente [...] Está dormido, bien dormido [...] Y uno piensa volver sobre sus pasos, desandar lo ya andado... No; no es posible [...] Habrá que huir; que huir lejos del pueblo, donde nadie nos conozca, donde podamos empezar a odiar con odios nuevos (pp. 102-103).

**Cap. 19**

El día que decidí hacer uso del hierro tan agobiado estaba [...] que no sobresaltó ni un ápice mis pulsos la idea de la muerte de mi madre. Era algo fatal [...] me parecía imposible cambiar de opinión, volverme atrás [...] Sólo faltaba [...] mantener la calma..., y luego huir, huir muy lejos, a La Coruña, huir donde nadie pueda saberlo [...] (pp. 152-153).

Dunque, nel capitolo 19, ormai deciso ad uccidere, Pascual considera la possibilità di fuggire, poi, a La Coruña (dove lo avevamo visto rifugiarsi nel capitolo 14); nel capitolo 12, invece, troviamo il preludio di quella fuga, a cui era stato costretto proprio per non uccidere.

Mi pare pertanto che i due episodi, pur se non perfettamente coincidenti nello scioglimento (in uno vi è il *desiderio non soddisfatto di ammazzare e la conseguente fuga a La Coruña*; nell'altro vi è *l'attuazione dell'omicidio, e il desiderio di una conseguente fuga a La Coruña*), in fondo indicano, per una sorta di associazione di idee, la possibilità di un tempo ripetitivo.

\* \* \*

L'analisi di questi aspetti della temporalità del romanzo serve a sottolineare che certamente il narratore non si limita ad esporre la propria vita con freddo cronachismo. Arricchisce infatti la relazione, oltre che con le proprie personali interpretazioni, anche con l'uso di una certa tecnica del tempo tale da rendere più incisivo e interessante il suo racconto.

Tuttavia, le sfasature cronologiche più macroscopiche si evidenziano soprattutto a causa di quelle parti in esergo che, all'inizio, sono state definite *paratestuali*. Tutte esse, infatti, rispetto al testo di Pascual, si differenziano, oltre che nell'istanza enunciativa, anche nella temporalità.

Per quanto riguarda l'enunciazione, la cosa è evidente: l'istanza principale, nel paratesto, è quella del trascrittore. Certo, non bisogna dimenticare, però, che è la sua 'penna' a stendere tutto il libro, persino lo stesso 'testo' che, pur se scritto da Pascual, ci viene presentato come rivisto prima (un po' censurato) e trascritto poi (un po' rimaneggiato) dallo scopritore di quelle memorie. Non per questo, però, si deve considerare il racconto di Pascual come se emanasse dal suo trascrittore.

Nel paratesto, oltre alle cose che l'editore del manoscritto — nella nota introduttiva e in quella finale — ha da dirci di suo, bisogna ricordare anche le lettere del cappellano e del secondino del carcere, che vengono trascritte fedelmente; e inoltre, occorre considerare la lettera di Pascual a don Joaquín e l'estratto del testamento olografo<sup>16</sup> di quest'ultimo. All'istanza enunciativa del testo, pertanto, si aggiungono anche altre istanze del paratesto.

Tornando però alla temporalità, abbiamo che tutto l'apparato paratestuale fa riferimento a un tempo diverso da quello delle memorie di Pascual. Mentre in queste ultime, il detenuto ci descrive il tempo della sua sciagurata libertà, riportandoci però spesso, con le sue digressioni, a quello della sua misera prigionia, nelle parti parate-

<sup>16</sup> Mi pare importante il fatto che il testamento sia *olografo*. Ciò sta a sottolineare l'importanza che si dà alla scrittura in tutta la storia. Non vi è in essa, infatti, nessuna parte che faccia riferimento all'oralità: le note del trascrittore, il testo di Pascual, la lettera che questi manda a don Joaquín, le lettere del cappellano e del secondino del carcere, e persino il testamento di don Joaquín sono tutte delle 'carte originali' scritte di proprio pugno da ognuno dei suoi autori. Probabilmente, l'importanza del testo scritto, come documento inoppugnabile, dipende dalla vocazione filologica dello scopritore.



stuali, sia il tempo della storia che quello della scrittura del nostro uomo sono ormai conclusi, essendo già stato il manoscritto recapitato a don Joaquín e il suo autore addirittura giustiziato. Questo vale tanto per le note del trascrittore, quanto per le lettere testimoniali di don Santiago Laureña e di don Cesáreo Martín, così come pure per il testamento di don Joaquín. Non può però valere, ovviamente, per la lettera che Pascual indirizza al signor Barrera López. La lettera si differenzia, nel tempo della scrittura, dal resto del paratesto non solo perché, essendo vergata dallo stesso Pascual, è evidente che il condannato non può ancora essere stato giustiziato, ma anche perché non è stata redatta — come il suo autore vuol far credere — *dopo* che egli ha steso le proprie memorie (tempo a cui, invece, si rifanno gli altri scritti, e per il quale sono accomunati).

Lo stesso trascrittore, nell'*Otra nota del transcriptor* — che, come si è già accennato, si trova alla fine delle memorie di Pascual, proprio per non influenzarne la lettura —, fa una dichiarazione a questo proposito:

La carta de (*sic*) Pascual Duarte a don Joaquín Barrera debió escribirla al tiempo de los capítulos XII y XIII, los dos únicos en los que empleó tinta morada, idéntica a la de la carta al citado señor, lo que viene a demostrar que Pascual no suspendió definitivamente, como decía, su relato, sino que preparó la carta con todo cálculo para que surtiese su efecto a su tiempo debido, precaución que nos presenta a nuestro personaje no tan olvidadizo ni tan atontado como a primera vista pareciera (p. 159).

Il tempo della scrittura di questa lettera, quindi, coincide con quello delle memorie, essendo coeva la loro redazione; e si differenzia, invece, da quello di tutto il restante apparato paratestuale, il quale si caratterizza per la posteriorità della stesura rispetto al testo di Pascual.

\* \* \*

Certamente, se l'osservazione del *transcriptor*, a proposito della lettera, fosse stata inserita nella nota introduttiva, saremmo stati portati a considerare in modo meno attendibile la narrazione di Pascual, e avremmo avuto perciò delle serie riserve sul suo pentimento e sulle sensazioni di rimorso che dice di provare. La lettura, pertanto, sarebbe risultata eccessivamente pilotata sin dall'inizio; cosa che, con molta probabilità, il trascrittore ha voluto evitare di proposito<sup>17</sup>. Sicuramen-

<sup>17</sup> Il trascrittore, ma anche, ovviamente, lo stesso Cela. Infatti, la sua scelta di utilizzare la narrazione «in prima persona», permettendoci così di conoscere solamente il punto di vista del narratore (cosa che impone, secondo Paul Ilie, «una serie de limitaciones a la obra», cfr. *op. cit.*, p. 36), obbedisce proprio al desiderio di «[...] presentar al desnudo, sin orientar al lector con reflexiones interpretativas, el mundo íntimo de Pascual» (cfr. Mary Ann Beck, *Nuevo encuentro con «La familia de Pascual Duarte»*, in AA.VV., *Novelistas españoles de postguerra*, I, Taurus, Madrid 1976, p. 70).

te, però, ha voluto invitarci alla fine a riconsiderare tutta la storia sotto un'altra luce che potrebbe chiarire alcune cose da considerare altrimenti 'strane' e un po' misteriose. Mi riferisco ad alcuni elementi che possono sembrare degli errori commessi da Cela. Vediamone qualcuno.

La prima cosa che lascia perplessi è la descrizione, da parte di Pascual, di alcuni particolari di cui si potrebbe, o forse si dovrebbe, fare a meno; come, per esempio, la descrizione della casa di don Jesús e il suo amore per le piante:

[...] había una [casa] de dos pisos, la de don Jesús, que daba gozo de verla con su recibidor todo lleno de azulejos y macetas. Don Jesús había sido siempre muy partidario de las plantas, y para mí que tenía ordenado al ama vigilase los geranios, y los heliotropos, y las palmas, y la yerbabuena, con el mismo cariño que si fuesen hijos [...] La casa de don Jesus estaba también en la plaza y, cosa rara para el capital del dueño que no reparaba en gastar, se diferenciaba de las demás, además de en todo lo bueno que llevo dicho, en una cosa en la que todos le ganaban: en la fachada que aparecía de color natural de la piedra, que tan ordinario hace, y no enjalbegada como hasta la del más pobre estaba; sus motivos tendría. Sobre el portal había unas piedras de escudo, de mucho valer, según dicen, terminadas en unas cabezas de guerreros de la antigüedad, con su cabezal y sus plumas, que miraban, una para el levante y otra para el poniente, como si quisieran representar que estaban vigilando lo que de un lado o de otro podriales venir (p. 22-23).

Orbene, questa descrizione così accurata meravaglia per un motivo molto semplice: si sa a chi va rivolta. Pascual, infatti, nella lettera di accompagnamento che scrive a don Joaquín, gli spiega quanto segue:

Usted me dispensará de que le envíe este largo relato en compañía de esta cartas, también larga para lo que es, pero como resulta que de los amigos de don Jesús González de la Riva (que Dios haya perdonado, como a buen seguro él me perdonó a mí) es usted el único del que guardo memoria de las señas, a usted quiero dirirgelo [...] (p. 15).

Se il destinatario dell'esposizione di Pascual è, dunque, don Joaquín Barrera (intimo di don Jesús, da quanto si è potuto apprendere), non si capisce per quale motivo il narratore gli voglia descrivere in modo così dettagliato la casa e le abitudini dell'amico, che si suppone egli debba già conoscere.

Parimenti, sembra strano che certe descrizioni iniziali non trovino successivamente corrispondenza nel testo. Mi riferisco, per esempio, ai figli di Pascual. Nel primo capitolo, infatti, si legge:

Mi hermana, cuando venía, dormía siempre en ella [en la cocina], y los chiquillos, cuando los tuve, también tiraban para allí en cuanto se despegaban de la madre (p. 25)<sup>18</sup>.

La concordanza al plurale dell'articolo, del pronome e dei verbi

<sup>18</sup> Il corsivo è mio.

con il sostantivo *chiquillos* fa chiaramente capire che non può trattarsi di un errore di stampa. Pascual parla, dunque, di *figli*; pertanto, più di uno. Successivamente, tuttavia, egli ci racconta di un unico figlio, facendo intendere che non ne ha avuti altri. La prima gravidanza di Lola, la sua prima moglie, si risolve difatti in un aborto. Poi, finalmente, la donna riesce a portare a termine, pur se con molto timore di non farcela, una nuova gravidanza. Nasce così Pascualillo, il quale però muore prima di compiere un anno. Se vogliamo, vi è anche la descrizione di un altro *embarazo* di Lola (del quale Pascual, però, non ha né merito né colpa, visto che la moglie rimane incinta quanto è amante dell'Estirao, durante la fuga in Galizia del proprio marito), tuttavia la donna muore prima di dare alla luce il bambino. In questa circostanza Pascual, che in un primo tempo aveva tentato di convincere la moglie ad abortire, dichiara che avrebbe pure accettato di tenere il figlio non suo qualora fosse arrivato:

— Te perdono, Lola. Pero me vas a decir...

— Sí.

Estaba pálida como nunca, desencajada; su cara daba miedo, un miedo horrible de que la desgracia llegara con mi retorno; la cogí la cabeza, la acaricé, la hablé con más cariño que el que usara jamás el esposo más fiel; la mimé contra mi hombro, comprensivo de lo mucho que sufría, como temeroso de verla desfallecer a mi pregunta.

— ¿Quién fue?

— ¡El Estirao!

— ¿El Estirao?

— Lola no contestó.

Estaba muerta con la cabeza caída sobre el pecho y el pelo sobre la cara... Quedó un momento en equilibrio sentada donde estaba, para caer al pronto contra el suelo de la cocina, todo de guijarrillos muy pisados... (pp. 123-124).

Dalla seconda moglie, Esperanza, Pascual non ci dice di aver avuto alcun figlio. D'altra parte, egli comincia a meditare l'uccisione della madre dopo appena due mesi del nuovo matrimonio (cfr. p. 149); e, visto che egli stesso si descrive come un essere estremamente impulsivo, non c'è da mettere in dubbio che il tempo trascorso dal pensiero all'azione sarà stato sicuramente minimo. Subito dopo l'omicidio, è costretto a fuggire; e benché non si sappia più niente di lui da quel momento fino al tempo della scrittura (con questa fuga, infatti, si conclude il manoscritto ritrovato), il bambino, che eventualmente avrebbe potuto avere, sarebbe sicuramente nato mentre Pascual già si trovava in attesa di esecuzione.

Di quali *figli* a cui piaceva stare in cucina parla, dunque, Pascual<sup>19</sup>?

<sup>19</sup> Tuttavia, Jorge Urrutia ritiene che: «El matrimonio de Pascual y Esperanza dio probablemente varios hijos. Al contar su vida, sin embargo, no resultan significativos esos hijos». Cfr. *Cela: La familia de Pascual Duarte*, S.G.E.L., Madrid 1982, p. 112.

Per la mancata corrispondenza successiva di cui si diceva, meraviglia anche il capitolo iniziale, il quale suggerisce una situazione quasi idillica e non lascia prevedere quella serie di sventure in cui incapperà l'uomo. Basti pensare alla descrizione della sua casa, che, benché povera e piccola, viene presentata con l'affetto di chi vi abbia passato dentro i migliori anni della propria vita. E ancora, si pensi al modo in cui descrive i suoi momenti di relax, pescando o cacciando:

Mi casa estaba fuera del pueblo [...] Era estrecha y de un solo piso, como correspondía a mi posición, pero como llegué a tomarle cariño, temporadas hubo en que hasta me sentía orgulloso de ella [...] El hogar era amplio y despejado y alrededor de la campana teníamos un vasar con lozas de adorno, con jarras con recuerdos, pintados en azul, con platos con dibujos azules o naranja [...] En las paredes teníamos varias cosas; un calendario muy bonito que representaba una joven abanicándose [...] (pp. 23-24).

Cuando me daba por pescar se me pasaban las horas tan sin sentir las, que cuando tocaba a recoger los bártulos casi siempre era de noche [...] Sin embargo, la pesca siempre me pareció pasatiempo poco de hombres, y las más de las veces dedicaba mis ocios a la caza [...] Tenía una perrilla perdiguera [...] con ella me iba muchas mañanas hasta la Charca [...] y nunca nos volvíamos de vacío para casa (pp. 26-27).

Anche qualche racconto iterativo<sup>20</sup>, che sembra risolversi poi in un unico episodio, lascia un po' perplessi. Si pensi, per esempio, a quando ci parla della sorella Rosario:

Rosario se nos crió siempre debilucha y esmirriada — ¡poca vida podía sacar de los vacíos pechos de mi madre! — y sus primeros tiempos fueron tan difíciles que en más de una ocasión estuvo a pique de marcharse. Mi padre andaba desazonado viendo que la criatura no prosperaba [...] Poco a poco la niña se fue reponiendo y cobrando fuerzas con unas sopas de vino tinto que a mi madre le recetaron, y como era de natural despierto [...] rompió a hablar de muy tierna con tal facilidad y soltura [...] creció, llegó a ser casi una mocita [...] (pp. 37-38)<sup>21</sup>.

Se Rosario «se fue reponiendo» fino a cominciare «a hablar de muy tierna», non è possibile, dunque, che «sempre» sia cresciuta «debilucha y esmirriada», e che le occasioni in cui «estuvo a pique de marcharse» siano state «más de una». La sensazione che si ha, alla fine di questa descrizione, è invece che non si tratti di uno stato di infermità abituale (come si è spinti a credere all'inizio della stessa), ma di un solo particolare malanno.

Tutti questi esempi riportati danno la sensazione che la storia venga «inventata» a mano a mano che Pascual la scrive. Alla fine del primo capitolo, infatti, meraviglia un po' l'uccisione della sua cagnolina, imprevedibile fino a quel momento. Così come meraviglia l'uso

<sup>20</sup> A proposito del racconto iterativo, si veda il paragrafo ad esso dedicato nel III capitolo («Frecuencia») del fondamentale saggio di Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1986, pp. 162 sgg.

<sup>21</sup> Il corsivo è mio.



del plurale quando parla della prole (che forse aveva pensato di «avere» in quantità maggiore, ma poi, durante la scrittura, decide di ridurre a un solo figlio). E meraviglia pure che le varie infermità di Rosario, la quale si riprende poi velocemente, sembrano essere in effetti una sola malattia.

Anche l'eccesso di notizie che si trovano nel capitolo iniziale, su don Jesús e la sua casa, fa pensare che solo in un secondo momento il narratore decide chi dovrà essere il destinatario delle memorie. Tali notizie diventano addirittura ancor più superflue quando ci si accorge che l'omicidio di don Jesús, di cui si parla nella lettera a don Joaquín, non viene menzionato affatto nel testo di Pascual. E, visto che egli dice di scrivere per scaricarsi la coscienza di quest'ultimo delitto (e non certo per aver ucciso la madre o l'Estirao, verso i quali mostra un odio profondo), sembra strana la mancanza quantomeno della descrizione del motivo che lo ha indotto ad ammazzare don Jesús<sup>22</sup>.

Tutto, dunque, ci porta a considerare che il narratore è poco attendibile, ed è lo stesso trascrittore che lo smaschera, prima dicendoci che la lettera a don Joaquín viene scritta tra il dodicesimo e il tredicesimo capitolo (e non alla fine del suo racconto, come Pascual vuole far credere) e poi riportando le lettere del cappellano e del secondino del carcere di Badajoz. In queste lettere, infatti, si hanno alcune informazioni che confermano l'inattendibilità del narratore<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> David M. Feldman, comunque, nel suo saggio *Camilo José Cela and «La familia de Pascual Duarte»*, in «Hispania», vol. XLIV, 1961, pp. 656-659, ritiene che Pascual possa avere ucciso il conte o per un atto rivoluzionario contro i proprietari terrieri (attribuendo, così, al personaggio una certa coscienza sociale di cui in realtà manca) ovvero per evitargli inutili sofferenze, poiché lo avrebbe forse trovato agonizzante, torturato dalle masse rivoluzionarie (cfr. p. 658). Anche Alonso Zamora Vicente, nel suo libro *Camilo José Cela (acercaamiento a un escritor)*, Gredos, Madrid 1962, nel capitolo dedicato a *La familia de Pascual Duarte* (pp. 23-50), propende per la tesi del 'caritatevole' colpo di grazia (cfr. p. 44). Invece, Juan María Marín Martínez, nel suo articolo *Sentido último de «La familia de Pascual Duarte»*, in «Cuadernos hispanoamericanos», n. 337-338 (Homenaje a Camilo José Cela), 1978, pp. 90-98, constatando che nessuna delle due supposizioni è accettabile (la prima, per la mancanza di una coscienza sociale nel personaggio; la seconda, perché sarebbe contraddittorio il pentimento di Pascual, se la sua fosse stata davvero un'azione 'filantropica'), propone un'ipotesi alternativa: trovandosi don Jesús su un «camino de flores», mentre Pascual è su un «camino de cardos», con l'omicidio l'uomo decide di ribellarsi al destino: «[...] Pascual se ha opuesto a los designios providenciales para afirmar su libérrima grandeza humana. El hombre es más poderoso que el destino» (cfr. p. 98). C'è da dire ancora che, in tempi molto recenti, è stata ripresa l'ipotesi dell'eutanasia; infatti, Karen E. Breiner-Sanders, nel suo studio *La familia de Pascual Duarte a través de su imaginaria*, Editorial Pliegos, Madrid 1990, d'accordo con l'interpretazione di Feldman, ritiene che l'utilizzazione del verbo «rematar» faccia intendere che don Jesús fosse sul punto di morire e che, pertanto, addirittura «le agradeció [a Pascual] este probable *coup de grâce*, ya que 'le llamó Pascualillo y sonreía'» (cfr. p. 122). Tuttavia, dato che il romanzo non solo non dà una motivazione esplicita di questo delitto, ma non fornisce nemmeno degli elementi concreti perché si possa congetturare, non so fino a che punto una qualsiasi tesi possa ritenersi fondata.

<sup>23</sup> Ignacio Soldevila Durante sottolinea che «[...] la más sutil de las ambigüedades se posesiona del relato y da al protagonista narrador perfiles contradictorios que se acentúan

La prima lettera, quella di don Santiago, rivela, anche se in modo non eccessivamente perspicuo, che il Pascual della realtà è diverso da quello della scrittura. Il cappellano, infatti, nella risposta che invia al trascrittore, evidenzia l'impressione che gli ha provocato la lettura di quelle memorie, ricordando che anche nella confessione l'uomo si mostrava diverso dalla 'iena' che tutti pensavano fosse:

Acabo de leer de una tirada [...] las confesiones de Duarte, y no tiene usted la idea de la impresión profunda que han dejado en mi espíritu, de la honda huella, del marcado surco que en mi alma produjeron. Para un servidor, que recogiera sus últimas palabras de arrepentimiento [...] no deja de ser fuerte impresión la lectura de lo escrito por el hombre que quizás a la mayoría se les (*sic*) figure una hiena (como a mí se me figuró cuando fui llamado a su celda), aunque al llegar al fondo de su alma se pudiese conocer que no otra cosa que un manso cordero, acorralado y asustado por la vida, pasara de ser (pp. 161-162).

Certamente don Santiago — «mismamente santo», come lo definisce don Cesáreo Martín (cfr. p. 165) —, troppo preso dal suo ministero, minimizza la realtà, facendosi trasportare dall'affetto per il 'figliuol prodigo'. La morte del condannato, secondo il cappellano, fu «de ejemplar preparación», benché alla fine:

[...] se descompuso un tanto, lo que ocasionó que el pobre sufriera con el espíritu lo que se hubiera ahorrado de tener mayor valentía [...] ¡Lástima que el enemigo le robase sus últimos instantes, porque si no, a buen seguro que su muerte habría de haber sido tenida como santa! (p. 162).

Meno «santo» e più «guardia civil» appare il secondino, don Cesáreo, il quale, con stile di chi scriva un rapporto a un superiore, traccia in maniera meno spirituale la figura del condannato:

Del tal Pascual Duarte [...] de la salud de su cabeza no daría yo fe aunque me ofreciesen Eldorado [...] Antes de que confesase ninguna vez, todo fue bien; pero en cuanto que lo hizo la primera se conoce que le entraron escrúpulos y remordimientos [...] (p. 163).

E anche a proposito del comportamento mantenuto dall'uomo mentre lo conducono alla garrota, il «guardia civil» sottolinea, con più insistenza di quanto non l'abbia fatto il sacerdote, il passaggio da un'apparente rassegnazione alla paura incontenibile:

En cuanto a su muerte, sólo he de decirle que fue completamente corriente y desgraciada y que aunque al principio se sintiera flamenco y soltase delante de todo el mundo un *¡Hágase la voluntad del Señor!*, que nos dejó como anonadados, pronto se olvidó de mantener la compostura. A la vista del patibulo se desmayó

tanto en las incoherencias de su confesión como en el contraste entre ésta y las piezas liminares (prólogo del supuesto editor y cartas finales de testigos)» (cfr. *La novela desde 1936*, Alhambra, Madrid 1982, p. 109).

y cuando volvió en sí, tales voces daba de que no quería morir y de que lo que hacían con él no había derecho, que hubo de ser llevado a rastras hasta el banquillo [...] y terminó sus días escupiendo y pataleando, sin cuidado ninguno de los circunstancias y de la manera más ruin y más baja que un hombre puede terminar; demostrando a todos su miedo a la muerte (pp. 164-165).

In più, nella lettera di Cesáreo Martín, vi è un elemento che fa pensare che il condannato è, per dirla con il trascrittore, un «personaje no tan olvidadizo ni atontado como a primera vista pareciera» (cfr. p. 159). L'elemento a cui mi riferisco è quello della lettera preparata per don Joaquín Barrera, che Pascual lascia aperta perché possa essere letta anche da altri, invitando addirittura il secondino a farlo:

En una ocasión me llamó, me enseñó una carta dentro de un sobre abierto (para que la lea usted, si quiere, me dijo) dirigido a don Joaquín Barrera López, en Mérida, y me dijo en un tono que nunca llegué a saber si fuera de súplica o de mandato:

— Cuando me lleven, coge usted esta carta, arregla un poco este montón de papeles, y se lo da todo a este señor. ¿Me entiende? (p. 164).

Tutto, dunque (la lettera preparata innanzi tempo con grande accuratezza e lasciata premeditadamente aperta perché venisse letta; l'affiliazione al sacerdote, a cui dimostra la sua 'bontà'<sup>24</sup>; la dedica di apertura, offerta a don Jesús; gli 'errori' di narrazione), proprio tutto induce a pensare che Pascual ha fatto i dovuti calcoli per tentare l'ultima carta possibile per non essere giustiziato: dimostrare come una vita disgraziata lo abbia indotto alla violenza, della quale adesso è però profondamente pentito. D'altra parte, già una volta aveva ottenuto una cospicua riduzione della pena per la buona condotta tenuta durante la detenzione che fa seguito all'omicidio dell'Estirao; anche questa volta, molto probabilmente, egli si aspetta, se non la grazia, perlomeno la sospensione dell'esecuzione. Ecco spiegato il cambio di atteggiamento nel momento finale, in cui scopre che la condanna è ormai ineluttabile.

<sup>24</sup> Si ricordi che sulla bontà fa leva tutto lo scritto di Pascual. Esso, infatti, inizia con le parole: «Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo» (p. 21). A questo proposito, Luis González del Valle sostiene che «La presentación de los crímenes deja ver que el protagonista no ha cambiado y que en sus comentarios está tratando de presentarse cual si fuera un buen hombre. En esta forma, por ejemplo, cuando Pascual habla del 'Estirao', dice haberlo matado por su 'chulería', sin detenerse a reflexionar que atacó a su enemigo sin darle oportunidad de defenderse [...] Queda entonces a las claras que Pascual Duarte lo que desea es ser disculpado por sus lectores y, por consiguiente, que nadie sepa cómo es él en realidad» (cfr. *La muerte de la «Chispa»: su función en «La familia de Pascual Duarte»*, in Vicente Cabrera y Luis González del Valle, *Novela española contemporánea. Cela, Delibes, Romero y Hernández*, S.G.E.L., Madrid 1978, pp. 14-15). D'altra parte, Pascual viene 'discolpato' anche da qualche critico. Eugenio De Nora, per esempio, non tenendo in conto che la narrazione in prima persona coinvolge fortemente il lettore (poiché propone la prospettiva e le ragioni di colui che narra), sostiene che in fondo: «[...] la presencia del mal es mucho más evidente en los demás que en Pascual Duarte, de modo que el asesino es también, y antes que nada, víctima [...]» (cfr. *La novela española contemporánea (1939-1967)*, tomo III, Gredos, Madrid 1988, pp. 70-71).

mento nel momento finale, in cui scopre che la condanna è ormai ineluttabile.

\* \* \*

Pascual, dunque, non scrive per don Joaquín, ma per qualsiasi lettore che si avvicini al suo testo e abbia la possibilità di aiutarlo a sfuggire alla condanna. Ma mentre il cappellano, qualora fosse arrivato in tempo a leggere le memorie, avrebbe forse tentato di intercedere per lui, don Cesáreo Martín, ligio al dovere e meno abituato a credere ai pentimenti postumi, gli toglie l'ultima possibilità di salvezza, non leggendo né il testo né la lettera, che l'uomo lascia in una busta aperta con la speranza che il secondino vi sbirci dentro.

Nemmeno don Joaquín, poi, gli sarà d'aiuto. Infatti, Pascual gli manda il manoscritto senza prima finire di raccontare tutta la sua vita poiché, molto probabilmente, vuole che l'uomo lo legga presto e, mosso a compassione, abbia il tempo di intercedere per lui. Ecco perché il personaggio principale (oltre al narratore, naturalmente), vale a dire don Jesús González de la Riva, di cui si sarebbe dovuto parlare in queste memorie (stando alla dedica e alla scelta di un destinatario del manoscritto suo amico), non compare affatto: il poco tempo che resta al condannato forse non sarebbe sufficiente a far leggere la confessione a qualche anima buona prima che il giorno dell'esecuzione arrivi fatale.

\* \* \*

Ecco, dunque, come in questo caso gli scritti non appartenenti alle memorie di Pascual assumono un'importanza particolare, visto che invitano a un'interpretazione diversa da quella a cui si sarebbe portati senza il loro ausilio<sup>25</sup>.

Essi servono inoltre a permetterci di ricostruire l'epilogo della storia, che altrimenti resterebbe incompiuta sia per l'arrivo inevitabile

<sup>25</sup> È inutile dire che le critiche di questo romanzo di Cela si sono sempre soffermate in particolare modo sul linguaggio *tremendista* e sul contenuto particolarmente *immorale*, con minore (all'inizio) o maggiore (in seguito) simpatia verso queste caratteristiche. E anche lo stesso personaggio è stato sempre visto come un debosciato o un povero disgraziato vittima della circostanza sociale in cui vive. Piuttosto, a proposito della critica che ha considerato scandalosa l'opera, sembra strano che il *Pascual Duarte* abbia potuto essere pubblicato e rieditato più volte durante gli anni bui della censura. José María Martínez Cachero, ricordando che l'opera, sulla rivista «Ecclesia», núm. 140, 18-III-1944 (organo dell'episcopato spagnolo), fu anche classificata come «Dañosa para la generalidad», si domanda, non senza ragione, come mai non venne proibita: «¿alguna mano poderosa se interesó eficazmente por una novela con violación, matricidio, asesinatos, prostitución y adulterios, aunque el protagonista termine su vida arrepentido y la relate para aviso y escarmiento de presuntos lectores?» (cfr. *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Castalia, Madrid 1986, p. 107).



della morte sia per desiderio dello stesso narratore. Infatti, Pascual, nella lettera che manda a don Joaquín manifesta chiaramente la volontà di sospendere la narrazione:

[...] hoy, que parece que ya estoy aburrido de todos los cientos de hojas que llené con mi palabrería, suspendo definitivamente el seguir escribiendo para dejar a su imaginación la reconstrucción de lo que me quede todavía de vida [...] (p. 16).

Pertanto, le lettere del cappellano e del secondino, che ricostruiscono l'esecuzione — poiché altrimenti si potrebbe anche sospettare un'eventuale grazia —, ci consentono di mettere un punto finale alla storia del disgraziato estremegno.

Solo per mezzo del paratesto, dunque, possiamo recuperare la totalità degli avvenimenti. E non mi riferisco unicamente al modo in cui andrà a finire la storia, vale a dire con l'esecuzione del condannato, ma anche alla ricostruzione di alcuni episodi, come quello dell'omicidio di quel don Jesús González de la Riva, Conde di Torremejía, per il quale Pascual pare motivato a scrivere le proprie memorie, e che nonostante tutto in esse non compare mai<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Don Jesús, invero, viene menzionato anche nel primo capitolo delle memorie (quando se ne descrive la casa e l'amore per le piante) e nel settimo (quando il sacerdote del paese, don Manuel, suggerisce a Pascual di imitare, durante le funzioni religiose, i gesti del conte). Della sua morte per mano di Pascual, però, si fa cenno esclusivamente nella *Carta anunciando el envío del original* (la quale, comunque, senza la dedica iniziale, non è sufficientemente chiara a questo proposito), nella dedica iniziale, nella *Otra nota del transcriptor* e nella lettera di don Cesáreo Martín, riportata in quest'ultima nota editoriale.

BIANCA MARIA NONNO

VLADIMIR JAKOVLEVIC PROPP E MARIE LOUISE VON FRANZ:  
DUE IPOTESI A CONFRONTO  
NELL'INTERPRETAZIONE DELLE FIABE

«Le fiabe sono vere... sono il catalogo del destino che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che è appunto il farsi di un destino».  
Italo Calvino

Borges, nel *Libro dei sogni*, sostiene che «l'arte della notte è andata penetrando l'arte del giorno. [...] L'anima umana, quando si sbarazza del corpo e sogna, è al tempo stesso teatro, attore e pubblico. Potremo aggiungere che è anche autore della favola che sta vedendo»<sup>1</sup>.

Il recupero della dimensione onirica e l'uso delle capacità mitico-rappresentative ci consentono un approccio alla realtà sia esteriore che interiore che sfugge ai canali concettuali di cui abitualmente ci serviamo.

Occorre recuperare l'aspetto ludico dell'esistenza perché altrimenti ci sarà sempre una parte di noi stessi non compiuta che preme per affermarsi.

Da Vico a Piaget la riflessione sulle tappe dell'età evolutiva come sui processi di apprendimento, di formazione e di sviluppo della personalità, ci ha dimostrato che quanto più ricca di esperienza, intensa e stimolante è stata l'età della fantasia e dei giochi, tanto più ricca intensa e stimolante sarà l'età delle operazioni intellettuali.

Oggi l'industria culturale sembra predisposta per inibire ogni libero uso delle capacità creative e fantastiche sicché la moderna civiltà delle immagini ci vede assai spesso spettatori passivi, benché profondamente coinvolti sul piano delle emozioni.

<sup>1</sup> J.L. Borges, *Libro dei sogni*, Oscar Mondadori, Milano 1989, Prefazione, p. 8. In un saggio apparso su «The Spectator» (nel settembre 1712), e ripreso in questo libro, Joseph Addison osservava che l'anima umana quando si sbarazza del corpo e sogna, è al tempo stesso teatro, attori e pubblico. Potremmo aggiungere che è anche autore della fiaba che sta vedendo.

Passi analoghi si trovano in Petronio e Luis de Góngora.

L'omologazione mass-mediale, come ben aveva presagito P.P. Pasolini, sta falciando le radici culturali popolari e corriamo il rischio che questo tipo di cultura possa diventare di élite. Ma poiché i nostri archetipi culturali riposano in essa ed il nostro inconscio, sia collettivo che individuale, trae fondamento da essa, è necessario che noi ne conserviamo la memoria.

La psicologia del profondo ci ha indicato la scissione che è alle radici della nostra esistenza: la nostra vita autentica è fatta di emozioni, ma siamo costretti ad avere sempre e solo una dimensione logica. Se è vero che bisogna tirar fuori il mondo delle emozioni per evitare che l'uomo sia condannato a vivere la sola dimensione razionale, lo studio del nostro «immaginario-collettivo» di cui i racconti fantastici sono parte non trascurabile, ci consente di conoscere il nostro passato e quindi noi stessi e, conoscendoci, di accettare il lato oscuro del nostro essere. Attraverso la rifondazione dell'immaginario collettivo riusciremo a ricostruire la nostra smarrita identità, a raggiungere la nostra «stella», il nucleo immortale della nostra personalità. Si potrà forse realizzare il processo di individuazione, l'incontro con il nucleo interiore di natura divina che Jung chiama il SÈ. Il percorso è lungo, difficile, accidentato: lo sciamano, l'eroe, il mistico indicano per Jung le vie attraverso cui, assoggettandosi al SÈ, si possa tentare di realizzare il processo di individuazione.

«La crescita del nucleo interiore della personalità è simile a quella di un albero che progressivamente aggiunge anello ad anello... il processo di sviluppo della coscienza non è lineare, ma si realizza attraverso totali distruzioni e successive ricostruzioni... Ed è per questo che le persone impegnate in questo cammino evolutivo hanno l'impressione di non aver mai realizzato nulla perché ogni precedente traguardo sembra di nuovo perduto.

Questo stato depressivo non è veramente tale, ma è la fase obbligatoria per ricostruire l'equilibrio ad un più alto livello di consapevolezza<sup>2</sup>.

Se è vero che fiaba e mito si manifestano soprattutto nelle età più giovani della storia dello spirito e della civiltà (la vichiana età della fantasia) è anche vero che la loro produzione sia da parte della collettività che degli individui non scompare mai del tutto.

Ancora oggi come ai tempi di Omero si producono miti e fiabe, ma noi non ce ne rendiamo conto perché viviamo nella loro ombra e «rifuggiamo dalla luce meridiana della verità».

Chiunque oggi si accosti allo studio delle fiabe non può ignorare il grosso contributo che nei lontani anni Quaranta è stato dato dalla Scuola dei Formalisti Russi e da V. Propp in particolare. Le sue opere appaiono tradotte in Italia negli anni Settanta ma il suo modello interpretativo è ancora oggi un punto di riferimento per gli studiosi del folklore e non solo del folklore. Egli intende, attraverso il metodo

<sup>2</sup> M.L. von Franz, *L'individuazione nella fiaba*, Boringhieri, Torino 1987, p. 41.

«marxista-leninista», ricostruire la genesi della fiaba ricercandone le radici storiche, trovare nel passato il modo di produzione che ha reso possibile la Fiaba, anche se essa non corrisponde alla forma di produzione sotto la quale ha largamente e saldamente prosperato»:

perché è più antica del Capitalismo e dello stesso Feudalesimo, essendo sorta sulla base di forme di produzione e di vita sociale anteriori al Capitalismo stesso. Partendo dalla convinzione che «il metodo di produzione della vita materiale condiziona il processo sociale, politico e spirituale della vita in genere»<sup>3</sup>.

Propp considera la Fiaba come un fenomeno della sovrastruttura e giustifica l'incongruenza fra i due piani, facendo sempre riferimento alla concezione marxista, perché:

«il mutare della base economica determina un rivolgimento più o meno rapido di tutta la sua colossale sovrastruttura»<sup>4</sup>.

Il mutamento ideologico cioè non segue sempre di pari passo il mutamento economico.

Certamente quando parliamo di passato storico non ci riferiamo al periodo in cui le fiabe vennero trascritte, cioè all'inizio del secolo diciannovesimo attraverso le ricerche dei Fratelli Grimm, perché la realtà economico-sociale del XIX Secolo non ci illumina affatto circa le radici da cui nascono i racconti. Bisogna piuttosto risalire agli Istituti Sociali del passato che sono una delle manifestazioni del regime sotto il quale i racconti sono stati creati. Propp parte dal presupposto che il racconto ha conservato tracce di forme ormai scomparse di vita sociale.

Nello svolgersi della vita individuale e collettiva, la Religione e i riti assumono presso i popoli del passato un significato determinante. Propp fa sua l'interpretazione della Religione di Marx ed Engels per cui:

«ogni religione non è altro che il riflettersi fantasticamente nelle teste degli uomini di quelle forze esteriori che regnano sopra di essi, nella loro vita quotidiana; è un riflesso nel quale le forze terrene assumono forma di forze soprannaturali. Ai primordi della storia le forze naturali sono quelle che per prime subiscono questo riflesso, ma ben presto accanto alle forze della natura appaiono anche le forze sociali, forze che si contrappongono all'individuo e regnano sopra di lui, rimanendo sulle prime incomprensibili, estranee e dotate di una visibile necessità naturale,

<sup>3</sup> Facendo propria l'ipotesi marxista secondo cui la produzione culturale non è che «sovrastruttura» rispetto alla base materiale (a questo proposito è assai illuminante la lettera del 21/9/1890 che Federico Hengels scrisse a Giuseppe Bloch contenuta in K. Marx - F. Engels, *Sul materialismo storico*, Rinascita, Roma 1949, pp. 75-78), Propp, nella sua opera *Le radici storiche dei racconti di fate*, Boringhieri, Torino 1972, p. 31, considera la fiaba quale fenomeno di carattere sovrastrutturale.

<sup>4</sup> Vl. Ja. Propp, *op. cit.*, p. 31.



al pari delle forze della natura. Le immagini fantastiche nelle quali si riflettevano all'inizio soltanto le forze misteriose della natura acquistano attributi sociali e diventano rappresentanti di forze storiche»<sup>5</sup>.

### RITO E RELIGIONE

Se si accetta l'ipotesi di Engels secondo cui la Religione è un riflesso della natura e delle forze sociali e si manifesta attraverso i riti e le usanze, dobbiamo pensare che come le favole conservano aspetti di istituzioni, usi e costumi sociali, così possono conservare testimonianza di riti ed usanze desuete anche rispetto all'epoca in cui il racconto è stato formulato per la prima volta. L'istinto religioso si manifesta attraverso determinati atti di culto. Il Rito rappresenta il momento visibile, sociale, storico e normativo dell'esperienza religiosa. È una azione sacra tesa a determinare attraverso la ripetizione dei gesti e la normatività dei comportamenti un rapporto con il soprannaturale o l'azione di forze superiori come nel rito magico.

Propp considera il rito come un'azione esercitata sulla natura per soggiogarla e saldamente collegata con la base economica e con l'organizzazione sociale. I riti di gran lunga più importanti ai fini della comprensione del mondo fiabesco sono quelli iniziatici attraverso cui non si trasmettono conoscenze ma capacità. L'iniziando, infatti, deve acquisire un potere che gli consenta di influire sulla natura. La drammatizzazione dell'azione assume perciò un ruolo primario. Difficilmente tra rito e racconto riscontriamo una diretta corrispondenza; più spesso verificiamo la esistenza di una «trasposizione del senso del rito» cioè la sostituzione di un elemento o di alcuni elementi del rito divenuti superflui o incomprensibili in seguito a mutamenti storici con un altro elemento più comprensibile. Un esempio di trasposizione di senso del rito è testimoniato dall'usanza di cucire i morti nella pelle di un animale, mucca o cavallo, per raggiungere il regno dei morti, mentre nella Fiaba l'eroe si fa cucire nella pelle di animale per raggiungere un luogo lontano o per sfuggire ad un pericolo ed è il caso di *Pelle d'asino*. Possiamo anche osservare a tal proposito che Ulisse fugge dalla spelunca di Polifemo nascosto sotto il gregge. La trasposizione di senso sta ad indicare che rispetto al periodo in cui il rito veniva praticato, sono avvenuti certi mutamenti che successivamente hanno trovato riflesso nelle Fiabe.

Il comportamento dell'eroe della Fiaba può anche essere del tutto contrario rispetto al rito. L'usanza di offrire una fanciulla in olocausto al fiume, allo scopo di assicurarsi la fertilità della terra, era molto diffusa come quella di sacrificare una fanciulla al Ginn (drago) per impe-

<sup>5</sup> Vl. Ja. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Boringhieri, Torino 1972, p. 36 [da Marx-Engels, *Opere*, Vol. XIX, p. 392].

dire la distruzione del villaggio (nel racconto detto «Il segreto del bagno Badgerd»)». Nel racconto, però, l'eroe (Hatim nel caso del Segreto del Bagno Badgerd) salva la fanciulla e questo dimostra che il rito sacrificale ormai non era più praticato, altrimenti l'eroe avrebbe messo a repentaglio la vita della sua gente comportandosi da scellerato.

Propp sostiene perciò:

«il soggetto nasce, talvolta, da un rapporto negativo con una realtà storica anteriore... corrisponde alla realtà per antitesi»<sup>7</sup>.

Certamente questo motivo fiabesco non avrebbe potuto sussistere finché esistevano condizioni di vita tali da richiedere l'olocausto delle fanciulle.

Lo sviluppo storico, sostiene Propp, si realizza secondo l'interpretazione di Lenin e cioè come «unità di antitesi», perciò:

«il rito usato come mezzo di lotta contro la natura, col procedere del tempo, quando sono stati trovati metodi razionali per lottare contro la natura e agire su di essa, non muore ma muta il senso»<sup>8</sup>.

L'opinione di Propp sembra trovare conferma in un recente studio di M. L. von Franz<sup>9</sup> che dal versante della psicologia Jungiana riferisce, a proposito dei Ginn, che secondo l'opinione generale, questi spiriti della natura erano divinità locali anteriori alla diffusione dell'Islam... Essi decadde, con il sopraggiungere della nuova religione, al rango di demoni. Così si spiega per la von Franz anche l'origine dei diavoli nel Medio Evo raffigurati, infatti, con lo zoccolo equino caratteristico di Wotan.

Il rito ci illumina, dunque, circa i significati delle Fiabe, ma nel caso di inversione del rito può anche capitare che siano le Fiabe a darci il senso del rito e non viceversa. Nelle Fiabe spesso c'è lo «squartamento» (Barbablù) che sta a significare la rinascita, l'uomo nuovo o, talvolta, c'è lo smarrimento nel «bosco» (Pollicino). Si tratta di chiari riferimenti ai riti di iniziazione divenuti superflui in seguito all'affermarsi di un'economia prevalentemente agricola. La «religione silvestre» con i suoi rituali tesi a preparare i giovani alla caccia di-

<sup>6</sup> M.L. von Franz, *L'individuazione della Fiaba*, Boringhieri, Torino 1987, pp. 79 e sgg.

<sup>7</sup> Vl. Ja. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 43.

<sup>8</sup> Vl. Ja. Propp, *op. cit.*, p. 41.

<sup>9</sup> M.L. von Franz, *L'individuazione della Fiaba*, *op. cit.*, pp. 92 e sgg. Secondo l'opinione generale i Ginn erano divinità locali antecedenti alla diffusione dell'Islam, che subirono un processo di trasformazione analogo a quello che diede origine ai diavoli del Medioevo a partire dagli antichi dei della natura. Di solito quando una nuova religione si afferma sovrapponendosi a un'altra i vecchi dei scadono al rango di demoni.

venta, con l'affermarsi di una società agricola, una diavoleria, il grande mago diventa uno stregone, la grande madre e signora degli animali una strega che s'impadronisce dei bambini per divorarli non più simbolicamente ma realmente. Al rito si sostituisce la Fiaba. Nei racconti troviamo molto frequentemente riferimenti ai riti di iniziazione che sono strettamente connessi con la rappresentazione della morte, perché si riteneva che durante il rito il fanciullo morisse per poi resuscitare come un uomo nuovo (morte temporanea). La morte veniva simulata attraverso l'inghiottimento da parte di un mostro, perciò nei boschi venivano costruite capanne zoomorfe. Il fanciullo dopo un certo tempo veniva simbolicamente vomitato dall'animale. Nella capanna si procedeva anche alla circoncisione. Lo svolgimento del rito avveniva nel profondo del bosco ed era circondato di mistero, accompagnato da torture fisiche come l'amputazione di un dito o la rottura dei denti. Un altro tipo di morte temporanea consisteva nel bruciare, cuocere, arrostitire, tagliare a pezzi simbolicamente il fanciullo per poi resuscitarlo. Gli s'impondeva, quindi, un nuovo nome ed il suo corpo portava i segni dell'avvenuta iniziazione. Talvolta ancora si simulava l'uccisione dell'iniziando mettendo sul suo corpo nudo viscere di animali; talvolta, si uccideva un uomo in sua vece e se ne mangiava il corpo. La sensazione di essere stati squartati, sbudellati, sgozzati appare ancora oggi la condizione indispensabile per diventare sciamano. In America, in Polinesia, in Africa, in Australia, questo rito viene praticato per iniziare allo sciamanesimo. Nella cultura classica in Oriente spesso osserviamo che il dio o l'eroe vengono sbranati per poi resuscitare e diventare oggetto di culto. È il caso di Orfeo, in Grecia, di Osiride in Egitto, di Adonis in Siria, di Dionisio Zagreus in Tracia e di altri ancora. Anche Buddha fece a pezzi il suo corpo e poi tornò a ricomporlo. Le capacità magiche vengono quindi acquisite grazie alla rappresentazione mimica della morte e della resurrezione. La morte dell'iniziando avviene attraverso uno spostamento di luogo. L'iniziando si trova nel mondo degli spiriti oppure all'inferno o è salito in cielo.

Nei più antichi riti gli iniziandi venivano sottoposti alla prova del fuoco o dovevano passare sul fuoco sotto la pelle di un animale oppure erano costretti a scottarsi. Il significato purificatore del fuoco è evidente, il rito stesso è una sorta di discesa agli inferi. Ritroviamo nelle Fiabe alcuni aspetti di questi riti, come per esempio, l'andata nel bosco dove il bambino incontra la maga che lo mette nella stufa dove si trasforma in animale, acquista, cioè, poteri magici.

Secondo Propp il rito di iniziazione è uno degli istituti peculiari del regime del clan. Il fanciullo veniva sottoposto ad un duro tirocinio durante il quale gli si comunicavano segreti di carattere religioso, cognizioni storiche, norme e comandamenti del costume sociale, metodi e tecniche della caccia. Il fanciullo imparava anche le danze ed i canti e tutto ciò che era considerato indispensabile per vivere in comunità. Solo dopo aver superato queste prove era possibile intro-

dure il giovanetto nella comunità di cui diventava membro a tutti gli effetti e poteva contrarre matrimonio.

Racconti come «Pollicino», «Barbablù», «Il gatto con gli stivali» e tutti quelli in cui l'eroe compie imprese difficili, disperate o impossibili ci rimandano ai riti di iniziazione.

La foresta o la boscaglia che rappresentano l'ingresso all'altro mondo, al regno dei morti, sono sempre i luoghi in cui avvengono i riti iniziatici. Anche nell'antichità classica la foresta è un costante elemento della rappresentazione dell'Ade ed, infatti, come ci dimostrano Ovidio (Metamorfosi) e Virgilio (Eneide) essa circonda l'ingresso del mondo sotterraneo. Parimenti nelle Fiabe l'eroe o l'eroina capitano sempre in una foresta fittissima, buia e misteriosa che riflette la reminiscenza della foresta come luogo dove si celebrava il rito e come ingresso al regno dei morti. Nei racconti spesso con evidente riferimento agli animali che nella tradizione classica custodiscono l'Ade l'ingresso della capanna è ben guardato da animali custodi.

L'aspetto zoomorfo della capanna trova riscontro nelle leggende degli Indiani dell'America Settentrionale. Poiché questo rito, come abbiamo già detto, è legato ad interessi inerenti alla caccia, la scomparsa della base economica fa sì che il rito perda di efficacia e non sia più praticato senza peraltro scomparire dalla memoria collettiva che lo conserva nei racconti e nelle leggende. Già nell'Antico Egitto il costituirsi dello stato fa sì che sparisca ogni traccia dei riti di iniziazione. L'ingresso all'Ade nella religione dell'Antico Egitto si può penetrare solo conoscendo lo scongiuro per aprire la porta. La magia della parola appare dunque più antica della magia dei sacrifici e la Fiaba appare come l'ultimo anello di questo sviluppo. Nella Fiaba spesso la maga ricompensa l'eroe concedendogli qualche potere che egli ancora non possiede. L'eroe per definizione possiede la forza e la scienza magica, sa già quasi tutto ma deve sempre impegnarsi in uno sforzo o sottoporsi a prove al limite delle proprie possibilità. Il prototipo dell'eroe nella mitologia classica è Achille, ma io credo soprattutto Ulisse alla cui figura è legato anche il motivo, presente in molti riti iniziatici, del «divieto del sonno» (veglia che precede il rito). Perso alcuni popoli si vietava ai giovani circoncisi di dormire finché la ferita non fosse rimarginata. Gli Ebrei chiamavano veglia la notte che precedeva la circoncisione. Il divieto del sonno ci consente di stabilire un nesso tra il divieto stesso e la sfera della nascita e della morte. I vivi, infatti, si riconoscono perché sbadigliano, dormono e ridono. Il rito era una sorta di trapasso ad un'altra vita, implicava perciò la morte e la resurrezione oppure una nascita, in ogni caso, l'inizio di una nuova vita.

Abbiamo visto che il luogo in cui si svolge il rito è sempre la foresta a cui i bambini possono recarsi spontaneamente o essere condotti dai genitori o giungervi in seguito ad un rapimento. I parenti piangono la perdita e la dipartita del fanciullo, anche se ci si aspetta grandi benefici che il fanciullo conquisterà grazie all'adempimento del rito.



I caratteri paurosi furono accentuati nell'opinione comune quando il rito cominciò a decadere per assumere soprattutto il significato di un atto ostile. Il racconto, sostituendosi al rito, descrive così la foresta come un luogo pauroso dove il padre o il fratello maggiore conducono il bambino per sbarazzarsene. Ma, poiché questo comportamento della famiglia appare innaturale e, comunque, contrario ai valori morali comunemente accettati, viene giustificato attraverso l'intervento della matrigna o perché il figlio è «fannullone, stupido, sciagurato». Cenerentola è certamente uno degli esempi più noti di racconto in cui è presente questo tipo di comportamento. È molto difficile riscontrare casi in cui le Fiabe descrivono genitori che manifestano odio contro i propri figli.

Abbiamo parlato del rapimento come mezzo attraverso cui i fanciulli vengono condotti nel bosco dell'iniziazione. Infatti, presso alcuni popoli individui mascherati da animali od uccelli escono dalla foresta per rapire i bambini. Il timore suscitato da questi esseri veniva sfruttato come mezzo educativo.

Il bosco appare un fattore essenziale sia nei riti che nelle fiabe. Esso è il luogo in cui si trova anche il maestro, il vecchio saggio, lo stregone a cui il bambino viene condotto perché impari il linguaggio degli animali e possa dominarli. Lo scopo primario è quindi l'acquisizione di capacità magiche. Le danze e le drammatizzazioni di cui non troviamo più traccia nelle Fiabe sono procedimenti magici tesi a scacciare le malattie, a migliorare il raccolto, a provocare la pioggia, ad accrescere la quantità di selvaggina. Degli antichi riti, scompare le danze, sono rimaste tracce nelle Fiabe del *bosco*, del *maestro* e delle *capacità magiche*. Per comprendere la presenza della maga che è sempre una donna o un animale bisogna risalire al *regime matriarcale*. In alcuni casi, durante il rito erano presenti uomini travestiti da donna, talvolta l'iniziando si trasformava in donna ed il benefattore-donatore era sempre una donna o un animale femmina. L'iniziazione avveniva attraverso la parentela della moglie. L'importanza del travestimento o, comunque, dell'assimilazione delle caratteristiche femminili è ancora oggi evidente nel rito della «Festa della Sartiglia» che si celebra ogni anno ad Oristano negli ultimi giorni di Carnevale<sup>10</sup>. L'origine della Sartiglia, la stella o il sortilegio, secondo l'attuale rituale, risale al XV Secolo, ma Tilde Giani Gallino sostiene che bisogna risalire ad epoche precedenti la Religione Cristiana e cioè ai riti della fertilità. L'eroe della Sartiglia è un cavaliere mascherato e travestito da donna che deve infilare una stella con la propria spada. La fecondità del raccolto dipende dalla riuscita dell'impresa; ma secondo Tilde Giani Gallino al di là del significato evidente esiste un messaggio ben più profondo ed antico che va decodificato: l'annunciazione della fertilità maschile.

<sup>10</sup> Cfr. Tilde Giani Gallino, *La ferita e il re*, R. Cortina ed., Milano 19., p. 76.

«La fertilità maschile è infatti un'intuizione che risale a migliaia d'anni fa ma non è stata mai così evidente come la fertilità femminile...»,

occorre perciò

«rassicurare l'inconscio maschile sulla fertilità dell'uomo a livello individuale e collettivo con»

l'immagine e i simboli della fertilità reale, concreta; l'aspetto femminile, quindi, ed il ricorso alla «magia» della donna che può trasferire al maschio i poteri femminili.

Secondo Propp nella natura femminile di simili esseri si può scorgere un riflesso dei rapporti matriarcali<sup>11</sup> che entrano in collisione con l'autorità maschile che si viene via via elaborando e storicamente affermando. Questa collisione viene superata allorquando chi sovrintende al rito si traveste da donna; è uomo e donna insieme come il cavaliere della Sartiglia mentre il maestro che compie il rito è sempre un uomo. Si spiegano così i travestimenti di dei ed eroi come Eracle ed Achille ed anche l'ermafroditismo di molti dei ed eroi. La capacità di trasformarsi in donna sembra costituire il grado più elevato dell'iniziazione e rappresenta, secondo alcuni studiosi, una metafora della fusione sessuale: la donna diventa uomo e l'uomo diventa donna.

Secondo Propp la maga donatrice di qualità magiche, madre e padrona, è addirittura preistorica. La sua esistenza è testimoniata dai materiali rituali. La festa della Sartiglia e l'interpretazione che Tilde Giani Gallino ne ha dato sembrano confermare che:

«L'immagine maschile è valida e davvero pregna di fertilità soltanto se ha sostanziale aspetto femminile [...] perché l'uomo possa dimostrare di non essere sterile e mortale è necessario che l'eroe venga ammantato di fertilità, che la fertilità vera e garante che solo le donne possiedono e possono trasmettere all'uomo» [...]<sup>12</sup>.

L'Eroe fecondatore possiede tutta la forza dell'immagine archetipa. In esso confluiscono le fantasie individuali e collettive che consentono al maschio di superare l'insicurezza dei propri limiti naturali e sollevano la donna dalla responsabilità che la riproduzione della specie gravi esclusivamente su di lei.

Le donne, secondo la Gallino, sono gratificate dalla fecondità del maschio poiché sono impegnate da millenni a convincersi della superiorità maschile sia nell'ambito delle manifestazioni fisiche che mentali. Questo comportamento appare caratteristico sia nella civiltà occidentale che in quella orientale.

<sup>11</sup> Vl. Ja. Propp nell'opera citata tra p. 120 e 124 sostiene che la maga con i suoi caratteri femminili fortemente accentuati rappresenta lo stadio in cui si riteneva che la donna potesse essere fecondata senza la partecipazione dell'uomo. La sua immagine risale «all'animale totemico in linea femminile».

<sup>12</sup> T.G. Gallino, *op. cit.*, p. 94.

Con l'apparire dell'agricoltura, secondo la tesi sostenuta da Propp, l'antica religione si trasforma in autentica diavoleria. Un'analoga trasformazione è avvenuta parimenti, secondo M.L. von Franz, in seguito al passaggio dal Paganesimo al Cristianesimo.

Il diavolo, come già abbiamo visto, nelle rappresentazioni medievali è raffigurato con lo zoccolo caprino come Votan, e anche gli antichi «Ginn» spiriti della tradizione Araba pre-islamica sono diventati, dopo l'avvento di Maometto e della sua profezia, spiriti malvagi che si presentano sotto forma di draghi e richiedono il sacrificio di fanciulle. Con un analogo processo il decadere dei riti e della religione silvestre trasforma il grande mago in stregone; la madre e signora degli animali diventa una strega che s'impadronisce dei bambini per divorarli. Quando la Fiaba comincia a circolare indipendentemente dal rito, la strega che bruciava i bambini viene a sua volta bruciata.

#### FIABA E MITO

Il Mito viene considerato come una delle possibili fonti delle Fiabe. Se vogliamo cercare al di là delle molte e complesse definizioni che sono state date del Mito, una indicazione molto schematica, possiamo definire come Mito un racconto su divinità o esseri divini; anche esseri umani e animali possono entrare a far parte del racconto ma il mito si distingue sia dalla Favola che dal Racconto per la presenza del divino.

Secondo Eleazar Meletinskij il Mito per eccellenza è quello che spiega qualcosa, il mito così detto «eziologico», e sostanzialmente la differenza tra racconto mitico e racconto meraviglioso è rappresentata dalla deritualizzazione, dalla desacralizzazione, dalla demitologizzazione di un eroe. Nei racconti meravigliosi lo spazio mitico diventa spazio indefinibile ma non c'è differenza strutturale tra Fiaba e Mito. La Fiaba, anzi, risale al Mito. I rapporti cosmici si sono trasformati in rapporti sociali ed il tempo mitico è diventato tempo profano. I Miti totemici hanno dato origine alle Fiabe di animali ed è parimenti evidente come la fusione di Mito e Leggenda abbia dato origine alla Fiaba.

Molti miti religiosi hanno anche un contenuto teorico, come i miti cosmogonici, teogonici, antropogonici; altri hanno un contenuto storico come il mito di Enea o di Romolo e Reno; esistono ancora miti il cui scopo è di spiegare e giustificare un rito le cui ragioni sono confuse nel passato; sono i cosiddetti miti etiologici, culturali o esplicativi.

Il Mito, secondo l'interpretazione della von Franz, in origine era una fiaba, ma secondo altri studiosi le Fiabe hanno origine dalla decadenza dei Miti. La decadenza di un popolo determina il passaggio dal Mito alla Fiaba e questa ipotesi sembra confermata dai racconti che circolano nella Cultura Folklorica Greca, poiché molte storie sono simili alla vicenda d'Ulisse.

Il Mito trae origine ed alimento dalla Storia, dalla Religione e dal Folklore dei singoli gruppi; esso è, spesso, la spiegazione di Riti, leggi e costumi e si trasforma in Fiaba allorché si verifica la decadenza di un popolo o di una civiltà. Infatti, i motivi ed i valori che sono a fondamento del Mito, pur non avendo più alcuna forza propulsiva, permangono nella memoria collettiva nel paese dove il Mito è sorto originariamente e di lì si propagano altrove. Nella Fiaba è presente «l'universale umano» perciò essa non conosce confini nazionali né differenze culturali o razziali. Il linguaggio della Fiaba è un linguaggio internazionale, di tutta l'umanità, di tutte le razze, di tutte le culture. Il Mito costituisce un utile strumento di comprensione della Fiaba, perché, secondo l'analisi junghiana, esso appartiene al piano della coscienza ed i suoi personaggi sono perciò più scoperti. Le Fiabe vagano per l'universo prive di ogni radicamento storico e culturale, restano inalterate nei loro valori fondamentali, conservano intatta la loro struttura, attraversano il tempo e lo spazio; i Miti, invece, appaiono strettamente connessi alla dimensione storico-temporale ed alla tradizione religiosa e culturale di un popolo. Il Mito perde la sua forza e la sua efficacia se il patrimonio culturale su cui si fonda, viene smarrito; non così la Fiaba, la cui dimensione appare sovraspaziale e sovratemporale poiché affonda le sue radici in quella sorta di «Bergsoniana eterna durata» che è l'inconscio.

Secondo V. Propp i Miti sono racconti sacri resi tabù. Il perfezionarsi degli strumenti e delle tecnologie rende superflua la magia. La versione profana dell'interpretazione della realtà prende il sopravvento sconfiggendo l'interpretazione mitica delle classi dominanti da quelli che si sono formati anteriormente alle caste. Anche la rappresentazione dei miti egiziani ci è pervenuta, indirettamente, attraverso il Libro dei Morti, le iscrizioni funerarie etc.

Le Fiabe devono essere perciò raffrontate sia con i miti dei popoli primitivi che con i miti degli stati civili dell'Antichità.

Mito e racconto si differenziano per la loro funzione sociale. La funzione sociale di un mito, secondo Propp, dipende dal grado di cultura di un popolo. Da un punto di vista puramente formale, il mito non può essere distinto dalle Favole. Spesso nelle favole c'è una *trasposizione di senso* mentre in un corrispondente mito di popoli primitivi il senso può ancora essere compreso. I miti ci forniscono, perciò, spesso una chiave di interpretazione dei racconti. La tesi secondo cui il mito possiede funzione sociale ci induce a ricercare una connessione molto stretta tra mito, parole e racconti sacri di una tribù da un lato e atti rituali, azioni morali, organizzazione sociale e perfino atti pratici dall'altro. Naturalmente il significato sociale del mito varia da società a società, da popolo a popolo, da paese a paese in rapporto al grado di cultura raggiunto. I miti dei popoli che non hanno ancora raggiunto una stabile organizzazione statale sono molto diversi da quelli dei popoli che, organizzati in stato civile, ci hanno tramandato i loro rac-



conti mitici attraverso la «letteratura colta». Per questo motivo i materiali più interessanti sono considerati quelli americani, oceanici ed africani che si presentano allo stadio più autentico, meno adulterati da incrostazioni culturali successive e meno contaminati dall'apporto di altre culture. Nei miti e nelle leggende e negli altri materiali che si presentano alquanto elaborati sul piano culturale, l'inconscio collettivo non si rivela compiutamente perché gli elementi «dotti» che si sono andati stratificando ne coprono il significato. La fiaba, povera culturalmente, esprime, secondo M.L. von Franz, nella forma più pura e più semplice i processi inconsci collettivi...

«Il nucleo essenziale della Fiaba, perciò, si trova nell'inconscio»<sup>13</sup>. Possiamo rappresentare gli stati più profondi dell'inconscio come una sorta di incessante movimento ondoso: il narratore cerca di riprodurre il ritmo della vita. Si può ipotizzare che un'analoga facoltà affabulatrice inirica perduri allo stato di veglia»<sup>14</sup>.

E secondo Bettelheim:

«Le fiabe recano importanti messaggi alla mente conscia, preconsca e subconsca, a qualunque livello ciascuna di essa sia funzionante in quel dato momento. Queste storie si occupano di problemi umani universali, soprattutto di quelli che preoccupano la mente del bambino, e quindi parlano al suo Io in boccio e ne incoraggiano lo sviluppo, placando nel contempo passioni preconsce e inconse. Le storie, nel loro svolgimento, ammettono a livello conscio e manifestano le pressioni dell'Es, e indicano dei modi per soddisfare quelle che sono in accordo con le esigenze dell'Io e del Super-Io»<sup>15</sup>.

La migliore spiegazione di una fiaba è la fiaba stessa perché il suo significato è racchiuso nella totalità dei motivi connessi con la trama del racconto. Occorre fare appello all'intuizione perché l'inconscio esprime le esperienze che non sono state mai concettualizzate. Possiamo ipotizzare, dice M.L. von Franz, che la fiaba dia un sistema relativamente chiuso formato da un solo *significato psicologico essenziale* che si esprime in una serie di *immagini ed evneti simbolici*. Occorrono centinaia di fiabe che sono varianti di un unico tema e migliaia di versioni per tentare di esaurire il significato, questo fattore sconosciuto che Jung definisce il SÈ «la totalità psichica dell'individuo che è il centro regolatore dell'inconscio collettivo». Secondo Jung, le fiabe ci consentono di studiare meglio l'anatomia comparata della psiche: esse sono, infatti, l'espressione più pura dei processi psichici dell'inconscio collettivo e rappresentano gli archetipi in forma semplice e concisa. Ogni archetipo è, infatti, un aspetto dell'inconscio collettivo e nello stesso tempo ne rappresenta la totalità: è un flusso energetico, un impulso specifico. Per Jung l'archetipo è la disposizione strutturale

<sup>13</sup> M.L. von Franz, *L'individuazione nella fiaba*, op. cit., p. 31.

<sup>14</sup> M.L. von Franz, *L'individuazione nella fiaba*, op. cit., p. 32.

<sup>15</sup> B. Bettelheim, *Il mondo incantato*, Milano 1988, p. 11.

fondamentale a produrre un certo mitologema, mentre la forma specifica in cui esso si modella è l'immagine archetipica.

Per M.L. von Franz l'archetipo non costituisce solo un pensiero elementare, ma anche un'immagine, una fantasia poetica elementare, un'emozione e, perfino, una pulsione elementare diretta ad un'azione critica. Lo stesso Jung sottolineò che l'archetipo non è solo un «modello di pensiero» ma anche una «esperienza emotiva individuale»: l'archetipo cioè ha un senso se possiede valore per l'individuo. Esiste tutto un sostrato fatto di sentimento, di emozione, di fantasia, d'impulso ad agire che deve essere interpretato nella nozione di pensiero elementare.

In ogni storia bisogna individuare *lo spazio e il tempo*, ma la Fiaba si colloca fuori dello spazio e del tempo, nell'«illud tempus» il nessun luogo dello spazio e del tempo, il nessun luogo dell'inconscio collettivo per Jung e per M.L. von Franz. Le indicazioni spazio-temporali sono, infatti, assai varie: C'era una volta un Re, oppure, lontano lontano all'estremità del mondo, al di là delle montagne etc. Anche le formule conclusive delle storie, i cosiddetti «rite de sortie» confermano l'ipotesi secondo cui la Fiaba sarebbe un viaggio «nel mondo onirico infantile dell'inconscio collettivo»<sup>16</sup> dove, peraltro, non ci è consentito restare ed è per questo che spesso la Fiaba si conclude con una osservazione negativa del narratore che ci trae fuori dal mondo incantato, da questa eternità della Fiaba che è assenza di tempo, riconducendoci al principio della realtà. Se la Fiaba è una sorta di visione onirica non può che esserci il risveglio che talvolta può essere molto brusco.

<sup>16</sup> M.L. von Franz, *Le fiabe interpretate*, Torino 1987, p. 36.

Annamaria Annicchiarico, cur., *Fronдино e Brisona*, «Biblioteca di Filologia Romanza», Adriatica Editrice, Bari 1990, pp. 136.

La *Stòria de l'amat Fronдино e de Brisona* è, come si sa, uno dei testi più interessanti della narrativa considerata 'minore' diffusa in Catalogna nella prima metà del XV secolo. L'interesse è dato innanzi tutto dalla struttura stessa dell'opera che intercala ad epistole in prosa, che in qualche modo già respirano l'aria della novella sentimentale, brani di narrazione in verso non esenti, qua e là, di spunti di vero lirismo. Se ciò lo mettiamo in relazione con il fatto che la grande narrativa catalana del quattrocento (*Tirant lo Blanc* e *Curial e Güelfa*) si muove in tutt'altra direzione da quella della *novela sentimental* castigliana, mentre il clima culturale attribuito alla Corona d'Aragona per quel periodo quasi dovrebbe imporre quel genere, avremmo un buon argomento per dare rilievo a questo testo. Esso, dunque, si offre come testimonianza di un gusto che permeò la società del tempo, anche se poi non ebbe a tradursi in opere di grande significazione.

Inoltre la precarietà della vena lirica della Catalogna agli inizi del secolo (tutt'altro discorso è quello della novità 'valenciana') fa delle parti liriche del *Fronдино* un esponente altrettanto significativo di tendenze letterarie di rilievo; Questa premessa è sufficiente ad argomentare la soddisfazione con cui è stato accolto il volume curato da Annamaria Annicchiarico, *Fronдино e Brisona*, che offre, oltre ad un'edizione filologica del testo, uno studio interpretativo dell'opera, del genere e del contesto letterario in cui si inserì, oltre a dare conto critico della bibliografia direttamente e indirettamente collegata all'opera.

In effetti la storia di *Fronдино* aveva già interessato alla fine dell'ottocento Paul Meyer che l'aveva inserita sotto la rubrica di *Nouvelles catalanes inédites*. Più tardi Miquel i Planas ha ripreso quella catalogazione aggiustando il tiro e includendo il *Fronдино* nel suo *Novelari Català*, i cui contorni sono peraltro ben noti. In tempi recenti Arseni Pacheco è tornato alla formula di Meyer, tradotta in *Novel.letes* (1970), per poi adottare definitivamente quella di *Novel.les* (1982), ma in un'accezione diversa da quella di Miquel i Planas. Quale che sia la definizione di genere, e quale che sia il genere, A. Annicchiarico propende, per via pragmatica, ad un'attribuzione che valorizzi innanzi tutto lo statuto temporale del testo: il suo essere iscritto in un tempo letterario dai connotati ben precisi e definibili. Non invano ella esordisce con una citazione dal *Curial* che situa la storia di *Fronдино* in una sorta di visione 'archeologica' degli amori celebri.

Seguendo questa linea la Annicchiarico affronta il tema della lettura dell'opera accogliendo e integrando le due tradizioni: quella che lega la storia alla matrice medievale, e al gusto indotto dalla cultura trobadorica, e quella che individua in essa un anello nella formazione di una tradizione iberica di rac-



conto. Perciò pur valorizzando lo spunto di Rubió a proposito della supremazia del tratto epistolare nella definizione del congegno testuale, la Annicchiarico ricorda che la storia è alla fine attingibile nella sua autenticità solo se la si riconosce come testo 'ancorato'. Parlare di tentativi di caratterizzazione psicologica dei personaggi è, pertanto, fuori luogo. La ricezione del modello boccaciano della *Fiammetta* è, in sostanza, di là da venire (p. 56). Tuttavia nell'opere è dato riscontrare «i gusti, le aspettative e le aspirazioni di un variegato 'orizzonte di attesa'» che mentre guarda al passato con nostalgia evocando «il vecchio mondo cortese-cavalleresco» porta «sul 'terreno concreto' di un carteggio i valori del passato, offrendo al lettore la piacevole sensazione di penetrare nel vivo della realtà sentimentale» (pp. 57-58). Inutile dire che questo lettore è, ovviamente, un lettore di tipo nuovo rispetto a colui che magari più che leggere ascoltava. Un cambiamento di cultura e di gusto ci sono, dunque, attestati da questo campione narrativo ed anche lirico, seppur di tono minore, e forse ciò corrispose anche a variazioni di ceti o di classe. Tuttavia più che a precise scelte di ideologia la storia di *Fronzino*, come ci ha ricordato questo bel volume di Annamaria Annicchiarico, ci rimanda a un corpus sostanzialmente compatto nella ispirazione di fondo, com'è la letteratura catalana medievale, con caratterizzazioni individuali piuttosto che di gruppo o di genere.

Giuseppe Grilli

Vittore Branca - Carlo Ossola, cur., *Gli universi del fantastico*, Vallecchi, Firenze 1988, pp. 460.

«Turning and turning in the widening gyre».

Questo verso di W.B. Yeats, tradotto da S. Perosa con «girando e girando nella spirale che si allarga», dà l'esatta dimensione della struttura di questa raccolta di saggi per la Fondazione Giorgio Cini, che non si propone di elaborare, attraverso i vari campi del sapere, una teoria del fantastico, ma di ampliarne la discussione lungo direttive rinnovabili. Anche se è vero che viene spesso assunto come referente critico il testo cardine di Todorov, *L'Introduction à l'étude de la littérature fantastique* (1970), è anche vero che in questo testo il riferimento è alla letteratura fantastica come genere specifico, mentre — come la natura dell'argomento preannuncia e il titolo esplicitamente dichiara — qui sono proposti gli universi del fantastico.

Non l'Universo, poiché la lettura complessiva non si propone un punto di arrivo, una definizione, ma postula il trionfo di quello che Starobinski chiama «la polifonia del fantastico». A dirigerla non è chiamata nessuna delle arti o delle scienze in particolare, che nel libro sfilano insieme disinvoltamente; così come nessuna delle epoche storiche considerate è definita età della fantasia, mutevole come lo sono i bisogni e le istanze culturali o sociali.

Neanche il linguaggio, voce della rappresentazione mentale, riesce a tratte-

nerla, a partire dalla varietà delle etimologie di parole come *fantasia* e *imaginatio*. I loro significati, fusi e confusi nella storia e nei vocabolari, relegano spesso il loro vero uso all'«immaginazione de' poeti», mentre si cerca di dare nuovo spazio alla funzione del fantastico nelle teorie linguistiche, portandolo al livello di oggetto di studio, dopo averlo considerato disturbatore della formulazione scientifica del linguaggio; tutto ciò grazie al legame diretto esistente tra immaginazione e comunicazione.

Ecco come realtà e fantasia interagiscono e hanno interagito a partire dal medioevo, durante il quale il fantastico è rinvenibile tra le pieghe del reale, è parte costruttiva e prevista del mondo degli *exempla*, dove il soprannaturale è conferma dell'immanente; oppure nell'agiografia della santa pellegrina Bona, la cui vita è trasformata dai fedeli in *imitatio Christi*, per nulla trascendente. Il saggio sulle raffigurazioni pittoriche grottesche attesta il passaggio dal fantastico del quotidiano all'*horrendum* delle arti figurative, avvertito sempre più come diversità ed estraneità dagli uomini del Rinascimento; la Controriforma relegherà nel cantuccio delle suggestioni demoniache tutta la vitalità dell'immaginario sperimentale, approdando al *ridiculum* e alla paura di esso.

Non manca Don Chisciotte, emblema del fantastico letterario, che costruisce la vita sui libri (essi stessi *fabulae*) e sulla sospensione e il rinvio continuo del confronto con la realtà (mai raggiunto peraltro).

Così sarà finché il dominio della scienza e della ragione nel Settecento e nell'Ottocento spingerà a concepire il soprannaturale come un mondo opposto, separato, e nascerà un genere letterario dinanzi al quale il lettore oscilla tra lo straniamento e la meraviglia (Todorov) prima di ritornare alla concezione romantica di realtà magica evocatrice dei sogni. E oggi il cinema, prima ancora che narratore di una «lacerazione... in seno alla realtà», è un prodigio che si manifesta nello scorrere fugace della pellicola dinanzi alla retina.

È chiaro che l'uomo con la fantasia cerca di colmare la «zona buia» tra mente e mondo, oggi come ieri: rappresentando l'inferno ora come un regno sospeso in una spiritualità assoluta, ora come sozzo e promiscuo sottoscala, immaginando ora il mito della caverna, ora i più moderni miti della funzionalità.

Nel libro la riscoperta degli universi possibili del fantastico è suggerita attraverso l'arte, sua principale forma comunicante, passando, come indica Musatti nella prolusione, per la realtà e per il superamento di essa fino alla sua sublimazione.

Daniele Barca

Manuel Ferreira, *50 poetas africanos*, Plátano Editora, Lisboa 1989.

Questo *50 poetas africanos* è un'antologia dell'opera in versi di 50 poeti africani di espressione portoghese, curata da Manuel Ferreira, autore anche della prefazione in cui spiega i suoi criteri di scelta.

Viene spontaneo chiedersi il perché dell'uscita di questa nuova antologia dopo i tre corposissimi volumi di *No Reino de Caliban*, un'antologia di testi in prosa e in verso curata dallo stesso Ferreira tra la fine degli anni '70 e la metà degli anni '80, in cui si tentava di dare un panorama generale della nascita e dell'evoluzione della produzione letteraria dei cinque paesi africani di espressione portoghese.

Questo nuovo libro, come lo stesso autore dice nella prefazione, intitolata significativamente «Do gosto e das observações» nasce da un differente criterio di selezione e cioè non più dall'intenzione di dare una panoramica di quanto si è scritto e si scrive in Angola, Mozambico, Capo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné Bissau, ma dal desiderio di proporre al lettore, basandosi su un criterio soggettivo e personale — e Ferreira lo ripete più volte — una lettura del «meglio» della poesia di quei cinque paesi.

Il criterio che sembra aver guidato Manuel Ferreira è stato quello di una selezione sulla base dell'«africanità».

Con questa nuova antologia l'autore non si è proposto di far conoscere cosa si scrive nei cinque paesi africani di espressione portoghese, ma piuttosto la poesia di chi ha prodotto in quei paesi un'opera veramente originale, nazionale, autonoma rispetto ai canoni estetici europei o comunque occidentali.

L'antologia raccoglie testi di autori del secolo XIX e XX fino ad autori recenti, considerando non solo la produzione pubblicata in libro, ma anche quella dispersa, come nel caso degli angolani Agostinho Neto e Viriato da Cruz, o della mozambicana Noémia de Sousa, basandosi sempre sulle edizioni più recenti. Il secolo più penalizzato è quello XIX, visto che Manuel Ferreira non pare interessato a pubblicare i primi documenti di ogni letteratura in quanto tali, ma solo quanto di migliore sia stato scritto.

Un criterio di scelta tanto soggettivo ha finito per escludere anche molti autori consacrati (come Eugénio Lisboa, o Glória Sant'Ana che invece erano entrati nei volumi di «Caliban») provocando non poche polemiche nell'ambiente culturale e nelle riviste portoghesi.

Livia Apa

Manuel Ferreira, *O discurso no percurso africano I*, Plátano Editora, Lisboa 1989.

*O discurso no percurso africano* di Manuel Ferreira, l'iniziatore in ambito accademico degli studi letterari sull'Africa portoghese, è una raccolta di circa 20 saggi, di cui alcuni già pubblicati in altra sede, ed ha come sottotitolo «temas, culturas, história».

I testi sono preceduti da una lunga nota in cui l'autore ripercorre, sulla scia dei suoi ricordi, le tappe più significative della relazione culturale Portogallo-ex-colonie, parlando pure del suo itinerario personale che lo portò

ad essere «estudante», come egli stesso si definisce, di letteratura africana, e del suo rapporto con Capo Verde, dove visse alcuni anni.

Ricostruisce poi le tappe che portarono alla diffusione prima nell'Europa dell'Est e poi negli Stati Uniti (con il grosso contributo di Gerald Moser e Russel Hamilton, attualmente professori di tale disciplina in università americane) delle letterature di Capo Verde, Angola, Mozambico, São Tomé e Príncipe, Guiné Bissau, fino al loro riconoscimento al fianco delle altre letterature africane di espressione francese e inglese.

Il libro è diviso in quattro sezioni: nella prima, in cui sono inclusi il maggior numero di saggi, vengono toccati temi generali della cultura africana, come il problema della «negritude» che è ancora oggi al centro del dibattito culturale in Angola e Mozambico, o — tema molto caro a M. Ferreira — quello del rapporto di intertestualità tra le letterature afro-brasiliane.

Particolare attenzione merita nel libro una questione molto dibattuta da chi si interessa a quest'area di studi e cioè il problema della nazionalità dello scrittore africano. Si tratta di una questione molto complessa se consideriamo che le origini di queste letterature si trovano in opere di scrittori assai diversi tra loro.

A portoghesi trasferiti nelle colonie che hanno però prodotto un'arte tipicamente africana per ispirazione e temi, si affiancano scrittori africani di nascita, negri, che invece si sono mostrati assai conformisti rispetto ai parametri occidentali, e anche, ed è il numero più cospicuo, una generazione che è rimasta nel mezzo, che divide la sua vita tra Europa ed Africa e che anche nella sua produzione letteraria risente di questa scissione.

Manuel Ferreira, fatte queste distinzioni, non definisce la nazionalità dello scrittore africano in base agli anni di permanenza in Africa, né in base a un criterio tematico, ma in base alla capacità di questi autori di produrre un'estetica originale ed indipendente dai canoni europei.

La seconda parte è dedicata al rapporto Portogallo-ex-colonie africane prima e dopo la rottura del legame coloniale. Interessantissimo il saggio «Desbosqueamento para a edição e circulação do livro africano em Portugal após o 25 de abril», in cui Ferreira fa il punto della situazione editoriale dei libri africani in Portogallo, vista la scarsità di mezzi dell'editoria di paesi come Angola e Mozambico che hanno, dopo l'indipendenza, stipulato accordi di coedizione con case editrici portoghesi.

La terza sezione è invece dedicata alla lingua portoghese in Africa. Essa comprende il lungo saggio «Qual futuro para a língua portuguesa em África», già pubblicato in libro in cui Ferreira affronta il problema del portoghese in Africa non solo come lingua di alfabetizzazione, ma anche, ed è la parte più interessante del lavoro, come lingua di produzione letteraria, analizzando il delicato problema di come la stessa lingua che fu strumento di colonizzazione possa oggi essere strumento delegato alla costruzione di un immaginario specificamente africano.

Chiude il libro una quarta sezione che è un corposo indice di autori, opere, temi e località, utilissimo per chi si occupa di questo settore di studi.



Per il 1991 è prevista l'uscita di un secondo volume dallo stesso titolo dedicato invece specificamente alle opere di autori africani.

Livia Apa

Giuseppe Gigliozzi, cur., *Studi di codifica e trattamento automatico di testi*, Bulzoni, Roma 1987; Giovanni Adamo, cur., *Trattamento, edizione e stampa di testi con il calcolatore*, Bulzoni, Roma 1989.

Nonostante una tradizione di tutto rispetto che vede padre Busa iniziatore di ricerche assolutamente pionieristiche e la pubblicazione, già nel 1951, dei primi risultati dei suoi esperimenti<sup>1</sup> e nonostante l'evoluzione tecnologica che ci propone agilissime modalità di lavoro, le iniziative realizzate in Italia nel campo dell'informatica umanistica sono finora poco numerose; molte sono personali e non escono dall'ambito di specialismi ristretti che nulla offrono sul piano della metodologia generale.

Ci sembra da segnalare come estremamente interessante la collana INFORMATICA E DISCIPLINE UMANISTICHE diretta da Tito Orlandi per l'editore Bulzoni, che vuole rendere noti i risultati dell'attività del Gruppo di Ricerca nato con la stessa dizione presso l'Università «La Sapienza» di Roma. Il Gruppo ha programmaticamente operato in tre precise direzioni: un censimento bibliografico di quanto finora si è prodotto nel campo delle applicazioni dell'informatica alle discipline umanistiche; un censimento delle istituzioni attive nel campo, oltre che dei programmi usati e disponibili; una riflessione consapevole sui problemi più strettamente metodologici. Il primo volume pubblicato, a cura di Giuseppe Gigliozzi, ci presenta appunto i risultati metodologici raggiunti nei primi anni di impegno.

Il saggio introduttivo di Tito Orlandi (*Informatica umanistica*) è fondamentale. In esso l'Autore prende in esame l'evoluzione dell'informatica in collegamento con le discipline umanistiche, ne chiarisce con evidenza i rapporti e procede esemplificandone l'applicazione in campi di ricerca in cui il passaggio all'informatica può rivelarsi molto produttivo: l'ecdotica e la trascrizione di manoscritti.

Giovanni Adamo (*La codifica come rappresentazione*) invece, dopo aver esaminato le fasi di sviluppo della teoria della comunicazione e dell'informazione in campo linguistico, passa a trattarne a livello informatico per giungere a dimostrare l'importanza della codifica nel trattamento dei testi. Accompanya il suo studio un'esauriente bibliografia.

<sup>1</sup> Roberto Busa, *Sancti Thomae Aquinatis Hymnorum Ritualium Varia Specimina Concordantiarum*. Primo saggio di indici di parole automaticamente composti e stampati da macchine IBM a schede perforate, Bocca, Milano 1951.

Giuseppe Gigliozzi (*Codice, Testo e interpretazione*) indaga sui tipi di codice che, in funzione della natura del testo, potranno venire presi in considerazione e realizzati. Se di un testo non si vorrà produrre uno studio che tenga presente l'aspetto fisico della pagina ma piuttosto il contenuto, sarà necessario procedere a segmentazioni con precisa valenza semantica tenendo conto delle necessità di adattamento ai limiti della macchina.

Raul Mordenti (*Appunti per una semiotica della trascrizione nella procedura ecdotica computazionale*) affronta i problemi legati alla realizzazione di un'edizione critica con l'ausilio dell'informatica. Parte dalla propria esperienza e dimostra la funzione fondamentale della codifica. La trascrizione era considerata, nella pratica ecdotica, un momento preliminare che si affrontava con un progressivo aggiustamento al presentarsi dei problemi; nell'approccio al calcolatore invece è fondamentale una codifica ben studiata che l'autore definisce «forte». Passa poi ad un'esemplificazione ponendo in evidenza le difficoltà con cui un Editore deve confrontarsi e ipotizza, in conclusione, che l'attuale evoluzione tecnologica ci stia riportando ad una posizione, nei confronti del testo, che supera quella che avevamo assunto con l'invenzione della stampa per tornare ad essere di «lettura attiva», vicina, cioè, a quella dei lettori di manoscritti.

Paolo Buiarelli e Francesco Tiradritti (*Codifica della scrittura geroglifica finalizzata all'analisi testuale*) presentano i risultati di una ricerca tesa a giungere alla codifica della scrittura geroglifica tenendo presente la differenziazione fonetica e figurativa della parola che la caratterizza.

Giuseppe Gigliozzi, Sandra Giuliani e Paolo Sensini (*SEB - Sistema Esperto per l'analisi di Brani - Per un'analisi automatica di fiabe*) partono dalle analisi delle categorie e funzioni della fiaba realizzate da Propp e giungono alla presentazione di un software specificamente studiato.

Conclude il volume una bibliografia che, raccogliendo le indicazioni fornite dai vari autori nei propri saggi, rappresenta un panorama articolato e vario per possibili spunti di approfondimento.

Il secondo volume si articola in tre parti che sono espressione di diversi momenti di ricerca. Nella prima parte sono raccolti tre contributi presentati nel corso della Giornata di Studio su «Trattamento, edizione e stampa di testi con il calcolatore» che si svolse a Roma il 21 maggio 1986. La seconda parte raccoglie due lavori maturati all'interno del Gruppo di Ricerca e la terza presenta all'attenzione degli studiosi un *Glossario per l'elaborazione di dati testuali*, che ci risulta essere il primo tentativo di sistematizzare la terminologia informatica di interesse specifico per lo studioso di discipline umanistiche fornendo gli equivalenti in tedesco, in inglese e francese.

Il contributo che apre il volume, (*Ambienti di sviluppo e sistemi di documentazione*) di Luigi Cerofolini è esempio dell'importanza della collaborazione tra tecnici e umanisti. Si tratta dell'esposizione, molto lineare e fruibile, di tutto quanto oggi è necessario sapere sui «sistemi operativi» che l'Autore preferisce definire, con più proprietà, «ambienti di sviluppo». Esistono tre diverse filosofie dalle quali discendono tutti i prodotti e le realizzazioni oggi reperibili sul mercato. Analizzate rapidamente le linee seguite dalle due più note, l'Autore si sofferma su UNIX, spiegandone la genesi e l'attuale disponibilità con tale

chiarezza di argomentazione e consapevole entusiasmo da convincere facilmente di quanto ne sia auspicabile la diffusione sempre più compatta principalmente in istituzioni interessate alla ricerca. Questo non solo grazie alla sua particolare duttilità ma principalmente per le straordinarie possibilità di cooperazione su rete che permette. Nato in ambiente di ricerca scientifica e non in ambiente di ricerca finalizzato all'utilizzo commerciale, questo sistema obbedisce a logiche di gestione che sono nuove e che è importante siano note. Sarà ad esempio estremamente interessante scoprire che, in UNIX, è possibile affidarsi ad un *editing* di tipo *batch* che ci scarica dalla grossa preoccupazione di improvvisarci esperti tipografi per la scelta dei caratteri e delle composizioni che meglio potranno presentare graficamente i nostri lavori.

Il secondo e il terzo intervento possono considerarsi sequenziali: il primo, di Lucie Fossier (*L'utilisation d'une base de données des manuscrits médiévaux*) rende conto dello stato di evoluzione delle ricerche in corso presso l'*Institut de Recherche et d'Histoire des Textes*. Il manoscritto medievale vi viene studiato dalla sua origine fino al momento in cui è entrato nella biblioteca dove è conservato. La problematica legata alla tradizione di tali manoscritti è notoriamente molto complessa e, con i consueti metodi di classificazione e schedatura, il lavoro di ricerca per lo studioso risulta lungo e complicato poiché, per riuscire a ricostruire la situazione di un testo, è necessaria la consultazione di un gran numero di diversi schedari. A questo punto la soluzione informatica del problema ha spinto verso una nuova organizzazione del lavoro e oggi l'*IRHT* dispone di programmi che permettono l'accesso rapido ai testi mentre è previsto un ampliarsi delle possibilità di ricerca con l'accesso a banche dati di testi con frequenze e concordanze che hanno permesso e permetteranno non solo ai filologi ma anche agli storici la facile fruizione e quindi l'utilizzo dei testi per i loro studi. Wilhelm Ott (*Il sistema TUSTEP nell'edizione critica di testi*) esamina quindi le problematiche legate alle edizioni critiche presentandoci le soluzioni adottate a Tubingen con un sistema di programmi di trattamento testi specificamente studiati per l'editore. Pur non potendo risolvere tutti i problemi di un editore (troppo delicata la sua funzione per affidare tutte le soluzioni alla macchina!) il sistema sembra ottimale per una vasta gamma di esigenze di edizione. Appare particolarmente interessante la possibilità di creare caratteri speciali e di provvedere all'impaginazione automatica che poi si rivela importantissima anche per la generazione automatica dei riferimenti per gli indici dei contenuti. Un prospetto delle possibilità offerte dai singoli programmi che compongono il TUSTEP completa opportunamente l'intervento.

Nella seconda parte del volume i contributi di Tito Orlandi (*Metodi automatici per la stampa di testi umanistici*) e Alberto Camplani (*Osservazioni sul trattamento informatico di testi siriaci*) sono di particolare rilievo per gli studiosi che, negli ambiti di loro interesse, devono affrontare la realizzazione grafica di caratteri speciali. Nel primo, infatti, si passano in rassegna tutti i sistemi di stampa possibili oggi per ottenere i risultati più simili a quelli tipografici con particolare riferimento ai problemi di resa dei caratteri orientali. Si auspica la trasformazione del lavoro dell'umanista al punto da sostituire completamente il supporto cartaceo per lasciarne l'uso soltanto al momento di diffusione del lavoro finito e si dà notizia degli strumenti oggi disponibili sul mer-

cato. Nel secondo, dopo un'introduzione al problema, si esemplificano momenti dell'analisi informatica legati alla rappresentazione di testi siriaci servendosi però di una base metodologica che garantisca conclusioni valide anche per testi scritti in lingue diverse dal siriano. Una serie di tavole servono a ben chiarire i metodi seguiti e i risultati finora raggiunti.

La terza parte del testo che stiamo esaminando ci presenta uno strumento di lavoro veramente molto utile oggi che la terminologia informatica si amplia e diffonde sempre più e rappresenta la prima difficoltà con la quale misurarsi. Dobbiamo a Gianni Adamo, con la collaborazione di Lucie Fossier e Wolfram Schneider-Lastin (*Glossario per l'elaborazione dei dati testuali*) questo glossario che, suddiviso in *indice tematico* e *indice alfabetico*, propone, opportunamente numerati in maniera che sia facile il passaggio dall'una all'altra lista, tutti i termini necessari per affrontare l'elaborazione informatica di un testo. Ancora più utile e interessante risulta la possibilità di passare alle stesse terminologie sia in francese che in inglese. Un glossario di questo tipo rende molto più facile la lettura, per esempio, dei manuali d'uso di programmi e di macchine che spesso risultano criptici anche perché le difficoltà di traduzione vengono risolte semplicisticamente con la non-traduzione di tanti termini.

Questa collana si rivela di grande utilità sia per chi abbia propensione alla sperimentazione informatica, sia per gli scettici cui servirà di stimolo ma anche di guida per addentrarsi in un campo in continua, vivace evoluzione. Si prevedono, e ci risulta che siano in fase di concreta realizzazione, altri volumi di notevole interesse. Principalmente attendiamo l'annunciato *Materiali per una bibliografia di Informatica Umanistica*.

Maria Luisa Cusati

Luigi Gullo, *Conversazione a Macchia*, Edizioni Periferia, Cosenza 1991, pp. 205.

Questo libro di Luigi Gullo, avvocato, scrittore e polemista di forte nerbo e di sicura dottrina, comincia come intervista, si sviluppa come racconto. Il sintagma «a macchia», nel titolo, vale come complemento di luogo e come complemento di modo. La conversazione si è veramente tenuta, o almeno è cominciata, a Macchia, un paesino alle falde della Sila, e veramente si svolge per macchie diseguali e multiformi fino ad allargarsi in un'unica, grande macchia, che copre un cinquantennio e più di vita politica e culturale italiana.

L'autore si presenta da sé, intento al lavoro, quieto, avvolto di silenzio e di memorie. Ha intorno enormi librerie, preziose collezioni, fotografie e ritratti di familiari: un nonno ingegnere, un prozio garibaldino, un altro artista di grande talento e versatilità, il padre ministro dell'Agricoltura e poi Guardasigilli. Cosenza e la valle del Crati sono di là dalla collina e da una finestra si può seguire il sentiero che una volta era unica strada che da Macchia portava alla vicina città.



Dicendo che l'autore si presenta da sé, non volevo dire che tenta un autoritratto ma che già nelle prime due pagine dà la misura del suo stile di uomo e di scrittore, superando la prova impervia del parlare di sé. E lo fa costringendo il flusso delle memorie a muoversi entro notazioni e giudizi che ne stemperano il sinuoso sentimentale e il suasivo stilistico. Comincia infatti col dire che era nello studio intento a leggere e che la piccola scrivania, bella e scomoda, era posta in un lato dell'ampia stanza ecc. Dopo quella notazione sorridente e compiaciuta sulla scrivania bella e scomoda, com'erano le scrivanie del buon tempo antico, lavorate da amorosi artigiani che la pretendevano ad artisti e per badare all'arte trascuravano funzionalità e comodità, l'autore potrà dire quello che vorrà, senza rischiare di rimanere impaniato nella melassa della confessione, perché tutto uscirà filtrato dall'ironia e il controllo del pensiero e della dizione non lascerà passare eccessi o sbavature.

Ma il tocco più incisivo viene subito dopo, quando l'autore si sofferma «con l'occhio e con il pensiero sul piccolo sentiero che una volta era la strada unica per raggiungere la città e sulla diruta casupola che fu scena della tragica vendetta di Maria Monaco, così ben raccontata da Nicola Misasi».

Questa nota di cultura, questa presenza di storia e di letteratura nel tessuto delle pagine significa vigilanza e dominio della ragione, e ad apertura di libro vale come una vera e propria professione di poetica. Tutta la scrittura del libro si stende su questa trama, ora sottesa ora scoperta. Cultura e ironia, correlate ad una strenua sottigliezza intellettuale, accompagnano e sostengono descrizioni e giudizi. Non c'è episodio, non c'è discorso o valutazione, non c'è risentimento ideologico o sentimentale che non si espliciti come fatto culturale, moralmente e razionalmente disposto in dimensione di esemplarità. Ma nello stesso tempo, ogni volta che parla di sé o che descrive un fatto o una persona, e non può tenersi dal dare una valutazione, l'autore stempera tutto nell'ironia, di solito fermata in una battuta che giunge ultima e definitiva, a sigillo. È anche vero però che l'ironia prende spesso la forma tagliente del giudizio di valore o della preterizione sorniona e irridente, condensata in un periodo o in una frase, a compimento del quadretto o a definizione di un discorso, a sorpresa e giocando di rimessa.

L'autore racconta che mentre è immerso nei suoi pensieri, entra nello studio l'intervistatore: un uomo molto a lui somigliante, ma di almeno vent'anni più giovane. Ha un nome, Leone Trenk; e una sua storia. Negli anni 60-70 firmava le «Letture del mese» di *Chiarezza*, la rivista che in quegli anni usciva da un'operosa tipografia cosentina con un ardito programma di interpretazione, di promozione, di partecipazione politica e culturale. Luigi Gullo, fondatore e direttore, espandeva da quei fogli la sicurezza della sua dottrina, la sua aggressività ideale, le sue attese. La testata è ancora viva, ma ha cambiato veste e funzione: ora è un foglio che, ripiegato in una busta, come una lettera, porta puntualmente ogni mese ad abbonati ed amici messaggi culturali e politici del direttore e di uno scelto stuolo di collaboratori. Tra questi non c'è più Leone Trenk, che col cessare della prima *Chiarezza* si è messo da parte. Ritorna ora, nel libro, a Macchia, dopo una ventina d'anni di silenzio. È chiaro che Leone Trenk è l'autore che rivisita se stesso. Di acqua n'è passata sotto i ponti. Avvenimenti grandi, grandiosi e mediocri si sono succeduti, l'uno dietro l'altro, incal-

zando un mitico dover essere di coscienza e di comportamento, l'uno sommergendo l'altro; ma non sparendo. «Nel cuore / nessuna croce manca / È il mio cuore / il paese più straziato». A parte il cuore, che è un muscolo col quale Luigi Gullo non mi pare che se la dica, questi versi di Ungaretti potrebbero iscriversi come efficace esergo del libro.

Il fatto è che l'autore, oggi, mettendosi a confronto col giovane di vent'anni fa, costretto a reinterpretare il passato, ne rivaluta le volte e le rigioca, non più a scommessa né a sfida, ma ad estrapolazione di un teorema umano. L'autore narra e dice. L'autore pensa e fa. Ma no! Il narratore è Leone Trenk. L'autore ascolta e corregge, ascolta e valuta, ricordando; e giudica, sereno, sprezzante, o sorridente, solo di rado abbandonandosi alla malia del raccontare.

Questo gioco delle parti non è dichiarato. Si sviluppa con perentoria autonomia, senza che l'autore se lo imponga come astuzia narrativa. Ne deriva una dizione disincantata, pacifica e chiara. Ma pure ci sono svolte in cui l'autore si scontra col narratore, l'uomo d'oggi ridiventa il giovane Leone Trenk del recente passato. E allora tra le giunture sintattiche sprizzano scintille d'ira; che però l'ironia s'incarica di attutire o avviluppare.

È una pratica di squisita letteratura narrativa, un sistema di specchi a rifrazione ritardata (e controllata) che coinvolge un narrato vario e mosso, serio, di forte spessore morale e culturale: un narrato che procede a puntate, come se una fotoelettrica illuminasse a intermittenza spazi vicini e diversi e di volta in volta ne rimettesse in moto i tempi storici, politici, sociali in essi contenuti: scrigni della memoria improvvisamente aperti e investiti da una luce ora quieta ora nervosa, sempre scandagliatrice e impietosa.

Avviene così che per strisce parallele ci si presentino avvenimenti pubblici o familiari che il protagonista ha vissuto come studioso, come penalista, come parlamentare, soprattutto come studioso e come penalista. Lo scrittore crede di raccontarli come momenti di sua vita, e invece sono momenti di vita nazionale, raccontati con attitudine artistica di esemplarità. Che è ciò che rende gradevole ed essenziale la lettura, ciò che dà al racconto durata e significato di necessità.

Raffaele Sirri

António Lobo Antunes, *Tratado das paixões da alma*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1990, pp. 359.

Al suo ottavo romanzo, António Lobo Antunes si conferma come una delle voci più interessanti nel panorama letterario portoghese contemporaneo. In undici anni di attività (il primo libro, *Os cus de Judas* è del 1979), ha costruito un'opera vasta e complessa, polemica e per certi versi innovatrice, conquistando grandi consensi anche in ambito internazionale.

L'esperienza di psichiatra, professione che tuttora esercita, ha sicuramente

aiutato Lobo Antunes a sviluppare una storia di passioni e sentimenti dalle chiare reminiscenze cartesiane. Il titolo del libro, *Tratado das paixões da alma*, appare, forse, un po' troppo pretenzioso, nel ricollegarsi in modo esplicito all'analogo saggio cartesiano del 1649, del quale ricalca anche la tesi di fondo, secondo la quale le passioni provengono da una ripercussione nell'anima di fenomeni corporali. Ed in effetti l'esplorazione psicologica delle dicotomie — Stato-terrorismo, amicizia-odio, passato-presente, ecc. — si fonda, in questo libro, su una fisica meccanicistica delle passioni: odio, amore, amicizia, affetto nella Lisbona post-rivoluzionaria percorsa da un'ondata di attentati terroristici.

Il nipote del padrone ed il figlio del contadino, due amici d'infanzia ora rispettivamente terrorista catturato e Giudice Istruttore, si incontrano in un commissariato. Partendo dall'interrogatorio a cui il Giudice sottopone il terrorista, si dipanano i fili dei ricordi d'infanzia, della memoria delle sigarette fumate di nascosto, dei paesaggi campestri e del volo delle cicogne, di odi, incomprensioni e rancori mai del tutto sopiti. In un abile intrecciarsi di narrazioni e dialoghi che si sovrappongono (a volte filtrati dal semplice pensiero dei protagonisti), e seguendo allo stesso tempo le diverse parti della storia ed i vari punti di vista dei personaggi, Lobo Antunes ripercorre anche le tappe dell'organizzazione del movimento terroristico e delle sue strategie d'azione. Fra sospetti, menzogne, complicità più o meno inconsce, promesse non mantenute, tutto sembra destinato ad avere uno scioglimento felice; ma, alla fine, il cinismo della ragion di Stato si impone ed il romanzo termina con i toni tragici della morte.

L'infanzia e la morte sono le frontiere entro le quali i due avversari-amici si inseguono, rincorrendo i sogni ed i mostri del passato, attraverso le molteplici sfaccettature di una complicità antica ed attuale. Si può forse azzardare un'ipotesi di iper-realismo a proposito di questo romanzo di Lobo Antunes: per la minuziosa caratterizzazione dei personaggi che vi appaiono, per la passione allucinata (e allucinante) in cui si dibattono, per la grande intensità drammatica e per la conflittualità interiore generatasi in conseguenza del tempo trascorso.

Ciò che forse si può rimproverare a Lobo Antunes è di non aver saputo esporre chiaramente, e in un certo senso di approfondire, il discorso politico-ideologico che, in un romanzo impostato su questo tema, ci aspetteremmo che fosse alla base delle azioni dei terroristi. Si ha, a volte, l'impressione di trovarsi dinanzi ad un gruppo di sbandati che agiscono come marionette, piuttosto che ad un'organizzazione sovversiva che fa dell'ideologia politica la motivazione principale ad agire.

Per riuscire a dare la molteplicità dei punti di vista dei vari personaggi ed esprimere così una visione globale, Lobo Antunes usa una tecnica ad incastro, in cui alternativamente si sviluppano le azioni, i pensieri o i dialoghi dei personaggi stessi. Tale tecnica si ripercuote sull'uso del linguaggio che, come in tutti i romanzi di Lobo Antunes, si basa su registri differenti. Al tono lirico-poetico usato nella descrizione dei paesaggi, nei ricordi d'infanzia, nell'osservazione di quel «*voos das cegonhas*» che ricorre con frequenza quasi morbosa, alterna il «*calão*», il gergo malavitoso nei dialoghi fra i componenti dell'or-

ganizzazione terroristica<sup>1</sup>, fino a raggiungere livelli innovativi molto fantasiosi nella creazione di neologismi mutuati da nomi di oggetti di uso corrente<sup>2</sup>.

Per tutti questi aspetti, per il contenuto, per il modo in cui Lobo Antunes ha saputo ordire trame dai molteplici spunti, *Tratado das paixões de alma* è uno dei romanzi più suggestivi apparsi in Portogallo negli ultimi tempi, poiché ha il pregio di riflettere e far riflettere su uno dei momenti più dolorosi del recente passato portoghese, e di oltrepassare i confini nazionali, riproponendo un fenomeno che, con diverse motivazioni, ha interessato tutto l'Occidente europeo.

Luca Sammarco

- Antonio Machado, *Solitudini* (1899-1907), a cura di Pablo Luis Avila. Prefazione di Cesare Segre, Anno Machadiano-Il Ponte, Firenze 1990, pp. 75;  
 —, *Lettere a Guiomar*, a cura di Giancarlo Depretis. Introduzione di Alfonso Guerra González, Anno Machadiano-Il Ponte, Firenze 1990, pp. 236;  
 —, *Desde el Mirador*, a cura di Giancarlo Depretis, Notiziario dell'Anno Machadiano, 1, Università di Torino-Anno Machadiano-Il Ponte, Firenze 1990;  
 —, *Desde el Mirador*, a cura di Pablo Luis Avila, Notiziario dell'Anno Machadiano, 2, Convegno Internazionale Antonio Machado: Programma, Università di Torino-Anno Machadiano-Il Ponte, Firenze 1990.

«Misterioso e silenzioso / ... / Montando un Pegaso strano / parti un dì per l'impossibile.» / Sono parole di Rubén Darío per Antonio Machado. Esse aprono, nella versione di Giancarlo Depretis, il volume a cura di Pablo Luis Avila che seleziona versioni poetiche italiane dal libro mitico e fondazionale di Antonio: *Soledades*. Il libro raccoglie esempi del meglio che la suggestione machadiana ha operato su ciò che Oreste Macrì chiama, con sorriso sornione e cicca sul labbro, *transermetismo*. Fortini, Tentori, Socrate, la Spaziani, Luzi, Baldini, ed altri ancora, fino a Loi e Sanguineti sono tutti nella trama dell'andaluso, anzi — ed è precisazione banale, ma non scontata — del siviliano. L'omaggio, maturato negli anni della fortuna di Machado in Italia, si distende e dispone con garbo nel cofanetto che l'Anno Machadiano, proclamato dall'Università di

<sup>1</sup> Più che di dialoghi è forse opportuno parlare di «*monólogos sobrepostos*», così come li definisce Lobo Antunes in un'intervista rilasciata a José Jorge Letria nel numero 438 (27 nov. - 3 dic. 1990) di JL, pubblicata in occasione dell'uscita del libro. Dichiarandosi un lirico, un poeta frustrato, l'autore ammette le difficoltà che incontra nella costruzione di dialoghi veri e propri.

<sup>2</sup> A tal proposito, è sintomatica l'espressione «*blequendequerizavam paredes*» (p. 289), laddove la nota marca di trapani Black and Decker, opportunamente portoghesezzata, diviene l'elemento radicale di un verbo.



Torino, ha apprestato con altri materiali e promesse di stampa. All'occasione dobbiamo già il volume delle *Rime* di Gustavo Adolfo Bécquer, a cura di Rosario Trovato, mentre gli Atti del Convegno Machadiano (ed altro ancora) sono sotto stampa.

Ma il frutto più prezioso di questa iniziativa è l'edizione bilingue, in spagnolo e italiano, delle *Lettere a Guiomar*, ancora per le cure di Giancarlo Depretis. Il testo, che è stato ricontrollato sugli originali, viene presentato a fronte della traduzione italiana e annotato con essenzialità e pudicizia. Il senso e l'opportunità di un'edizione siffatta trovano origine nella storia più recente di questo carteggio. In buona sostanza l'aneddoto che le lettere trascrivono è quello di una relazione tra l'intellettuale e il sentimentale intercorsa, già dalla fine degli anni venti, tra Antonio Machado e la giovane poetessa Pilar de Valderrama. Costei era di sensibilità politica e morale ben più tradizionalista del poeta e, per di più, sposata. Nascoste a lungo, le lettere, a quanto dichiarato dalla Valderrama, rappresentano solo una piccola parte delle carte che Machado le inviò. Il loro interesse, per alcuni, risiede esclusivamente nel dato esterno: fanno luce su un aspetto dell'ultima produzione del poeta, quella dedicata e incentrata su Guiomar, nome poetico dato alla Valderrama. Secondo altri, che inseguono un'opposta e altrettanto fuorviante moda, sono esse espressione di un valore: quello del vitalismo e dell'eros repressi nel poeta, troppo anziano o troppo ben educato per passare più decisamente a vie di fatto, vincendo scrupoli e insonnie.

Senza prendere un partito deciso ed esplicito, l'edizione Depretis riporta le lettere machadiane nel loro contesto che fu storico e personale. Guiomar/Valderrama si innesta in un turbine che vive Don Antonio all'unisono con la tormenta spagnola e iberica degli anni trenta. Forse non a caso una delle opere ricorrenti nelle citazioni machadiane di queste lettere è la commedia *La Lola se va a los puertos*, un testo per il teatro scritto in collaborazione con il fratello Manuel in cui è evidente l'ossessione per il «movimento». Questo motivo, che in Machado è al tempo stesso poetico e filosofico, lo attrae con tanta forza da sospingerlo ora sull'onda delle astrazioni metafisiche, ora nella deriva decisamente saggistica e storicistica dell'apocrifo Mairena. E, naturalmente, lo attira e lo guida nella storia con la Valderrama. Del tutto vana, e scioccamente pettegola, è perciò la curiosità sulla incidenza erotica del rapporto con Guiomar, sebbene sarebbe ingiusto fare delle ore perse a scrivere alla Valderrama solo un esercizio di autoeccitazione alla scrittura poetica. Machado non concepiva e, soprattutto, non praticava così il suo rapporto con la letteratura. Per questo, anche se non solo per questo, oggi egli è inattuale.

Desti infatti una qualche meditazione la congiuntura che vuole l'Anno Machadiano torinese coincidere con altre iniziative di celebrazione dell'anniversario che ricorda i cinquant'anni dalla morte del poeta e scrittore nella soglia tra la guerra spagnola dei Tre Anni e quella europea dei Sei, una morte emblematicamente sopraggiunta in un paesino catalano di frontiera tra Spagna e Francia. Quegli avvenimenti ci appaiono ormai distanti quasi quanto quelli della guerra dei Trent'Anni che, per caso, ebbe nei Pirenei uno dei suoi snodi centrali. Antonio Machado, evocato a Siviglia, a Madrid o a Torino ha sì convocato studiosi ed esperti, ma ben poco ha mosso e commosso le pubbliche opi-

nioni catturate da altri eventi, più consoni alle filosofie attuali. Le *Lettere*, con la loro carica di mediazione tra vita e cultura, tra piacere e etica sono, però, un richiamo stridente e quanto mai utile a riflettere. Sempre che si voglia, anche nei momenti e circostanze meno favorevoli, ci dice Machado, è possibile ricostruire un'esperienza di cultura sul tenue filo di un'esistenza. O, nella fiducia modernistica di Darío, di illuminismo umanistico.

Giuseppe Grilli

Gérard de Nerval, *Aurélia*, éd. de Jacques Bony, GF-Flammarion, Paris 1990, pp. 389.

La pregevole edizione che Flammarion ci propone trae in inganno, a prima vista, il lettore: il titolo, nella fisicità del volume, appare, infatti, sottoposto ad una sorta di frammentazione, che potrebbe offrire ricca materia di riflessione agli studiosi del paratesto: il frontespizio, oltre ad *Aurélia*, già annunciata dalla copertina, elenca *Un roman à faire*, [*Projet de roman épistolaire*]<sup>1</sup>, *Les Nuits d'octobre*, *Petits Châteaux de Bohème*, *Pandora*, *Promenades et Souvenirs* e [*Fragments manuscrits*]<sup>2</sup>, mentre il dorso di copertina evoca, in maniera sintetica ma sovradeterminata, *Aurélia et autres textes autobiographiques*: solo percorrendo tali 'intitulés', titoli e sottotitoli, successivamente proposti, si scioglie l'errore nel quale noi stessi eravamo stati tratti (insospettiti pur sempre dalla composità del libro) e si comprende l'ambizione del curatore: ben lungi dal riproporre semplicemente il singolo capolavoro nervaliano, egli intende ridisegnare, attraverso le opere in prosa pubblicate tra il 1842 (data della prima crisi della malattia di Gérard) e la sua tragica morte, il profilo di *Une autobiographie en miettes* (*Introduction*, pp. 7-9): e ci riesce.

I testi, ripresentati nell'ordine cronologico della loro data di pubblicazione, assumono una convincente, nuova luce, tasselli di un mosaico in/consapevole, rispetto al quale essi hanno conquistato una problematica autonomia, ma la cui traccia rimane sensibile proprio e soprattutto nel ricorso unificante ad una figura di narratore anonimo «qui dit je et se raconte» (p. 8).

Nel volume ognuno di essi è preceduto da un'utilissima *Notice*, mentre tutte le *Notes* sono raccolte alla fine (pp. 327-357), seguite dai *Documents annexes* (pp. 359-379), dalla *Bibliographie* (essenziale, pp. 381-383) e dalla *Chronologie biographique*, strumenti tutti particolarmente apprezzabili in un'edizione che

<sup>1</sup> Sic. Si tratta, come per *Un Roman à faire*, di una serie di lettere, selezionate da Bony tra i testi frammentari pubblicati altrove dai curatori senza chiari criteri di scelta; qui vengono privilegiate unicamente quelle che si presentano come compiutamente letterarie.

<sup>2</sup> Sic. Si aggiunga *d'une version primitive*, poiché sono qui raccolti i fogli sparsi di una precedente stesura di *Aurélia*.

si vorrebbe 'economica': solo le varianti mancano per esigenze di collana, ma esse in Nerval, a differenza che in tanti altri scrittori, lasciano quasi sempre il posto a «des textes complets et irrémédiablement différents de par leurs dimensions ou du fait du contexte dans lequel ils se trouvent introduits» (p. 37).

Del resto, e come è ben noto, il curatore del volume è illustre specialista nervaliano: egli ha collaborato ai voll. I e II della nuova edizione della «Pléiade» delle *Œuvres complètes* (a cura di P. Guillaume e C. Pichois) e ha messo a frutto il risultato della sua lunga consuetudine critica con l'opera di Nerval nel saggio (versione a stampa della tesi di dottorato di stato discussa nel giugno del 1989) *Le Récit nervalien* (Corti, Paris 1990), saggio in cui si indagano proprio gli aspetti estetici e formali della produzione in prosa dell'autore.

Lasciando al lettore il piacere della ri/lettura delle singole opere, corredate di un aggiornato apparato critico, ci soffermeremo qui sulla densa *Introduction* (pp. 7-36), nella quale Jacques Bony ripercorre, in una visione unitaria dei testi proposti, *Une vie amoureuse, Une vie errante, Une vie d'épreuves, Une vie d'écrivain*, per terminare con l'interrogativo costitutivo di tutta la vicenda umana ed intellettuale di G. de Nerval: *Une vie: hasard ou destin?* (l'ossimoro vede altrove articolarsi *hasard et choix*, offrendosi come chiave di percezione del reale stesso<sup>3</sup>).

Senza mai cedere ad inutili biografismi e riconoscendo appieno l'apporto interpretativo di chi l'ha preceduto (in particolare Léon Cellier curatore dell'edizione Garnier-Flammarion del 1972), il critico ripercorre gli amori reali dell'autore e la loro trasposizione letteraria (mai diretta *tout court*); sfata il mito di un'aspirazione nervaliana all'unità della *Femme ideale*; distingue accuratamente il vagabondaggio intellettuale dall'irrefrenabile pulsione al viaggio nella follia; ridimensiona la portata della perdita della madre e del cattivo rapporto col padre — prove forse meno terribili della terribile angoscia delle difficoltà materiali e del terrore della morte intellettuale, macabramente anticipata dagli involontari necrologi che i suoi amici gli dedicarono —; insiste, infine, opportunamente, sull'importanza fondamentale dell'«invention des formes» (p. 23), della capacità trasgressiva di Nerval nel coniugare aspirazione al realismo e attrazione per l'onirismo, lucidità compositiva e delirio allucinatorio.

La scrittura diviene così il fulcro del problema esistenziale e letterario dell'autore, per il quale «se raconter» finisce per coincidere col «raconter son époque, l'homme tout entier, l'humanité toute entière» (p. 26): incapace di compiere una scelta metafisica definita, Gérard rimase nell'impossibilità di concludere la sua 'autobiografia' e il suicidio sospese per sempre la disperazione della sua impotenza o forse affrettò finalmente la percezione di una possibile risposta.

Maria Rosaria Ansalone

<sup>3</sup> Si veda il nostro *L'Italie, les ruines, le bric-à-brac*, in *L'imaginaire nervalien*, ESI, Napoli 1989, p. 179.

Horacio Quiroga, *L'Oltre*, a cura di Giuliano Soria, Solfanelli Editore, Chieti 1989.

«Quando scrivi, non pensare agli amici, né all'impressione che farà la tua storia. Scrivi come se il racconto non avesse interesse se non per il piccolo ambiente dei tuoi personaggi, uno dei quali potresti essere tu. Non in altro modo si ottiene *la vita* nel racconto». Con questa citazione, dello stesso Quiroga, Giuliano Soria conclude l'introduzione / prefazione alla traduzione della raccolta di racconti dello scrittore uruguayano pubblicata a Buenos Aires nel 1935. L'ottima traduzione, che si avvale di un raffinato repertorio linguistico e di una sensibile interpretazione dei lemmi più propri dello spagnolo del sud America, è un ulteriore motivo per una lettura 'nuova' di Horacio Quiroga. E la citazione appena riferita potrebbe essere uno specifico *ex-ergo* alla raccolta di storie esemplari, e al tempo stesso surreali, che Horacio racconta. Infatti pare proprio che Quiroga abbia previsto nell'arco della sua non tanto breve vita (nasce nel 1878 e muore nel 1937) quanto gli sarebbe costato, in termini di consenso delle future generazioni letterarie, il suo scrivere secondo una particolarissima inclinazione, che è poi scrivere della quotidianità in rapporto all'angoscia dell'esistere. A questa serie di racconti ben si addice la traduzione del titolo originale *Más Allá* con *L'Oltre* perché — come giustamente è detto nella prefazione — con tale espressione si vuole significare il «recupero dello spazio dell'illusione nel territorio della realtà»; è come essere nell'immaginario pur essendo nella dimensione del reale. Nei racconti di Quiroga il quotidiano, l'onirico, lo spazio, la vicenda sono tutti elementi secondari rispetto al ruolo che il narratore ha nello stesso racconto. La realtà della vita costituisce per Quiroga una fonte inesauribile di esperienze da cui l'uomo trae un giusto equilibrio tra razionalità ed irrazionalità, concretezza e fantasia. E *L'Oltre* è anche espressione di una letteratura fantastica, un filone sviluppatosi nell'area rioplatense e che ha avuto quali esponenti di spicco Bioy Casares, F. Hernández e J.L. Borges. Nei racconti della raccolta *L'Oltre* si spiegano le ambientazioni oniriche, gli ambigui rapporti tra fenomeni naturali e gli stessi umani che in una conflittualità fine a se stessa consumano la loro vita senza alcuna possibilità di riscatto. Il ritratto dell'ambiente borghese, in cui per altro Quiroga eccelle anche, diventa un pretesto per una galleria di personaggi di un formalismo tale da ridurli a manichini agitati da interne passioni che ne costituiscono la vera dimensione senza però renderli protagonisti delle storie, giacché è solo il 'fantastico' ad essere il vero *leit-motiv* del racconto. Ma nei racconti possono variare le situazioni, gli sviluppi possono essere imprevedibili e tutto sembra annullarsi in una apparente e alienante finzione. Al di sotto di essa — o meglio, al di là — si scoprono il dolore dell'autore e la solitudine della sua condizione umana (si vedano i racconti *L'oltre* e *Il figlio*). Non manca infine, nel libro, una sottile polemica che contrappone i valori della «civiltà» — intesa come inculturazione del Nuovo Mondo, a quelli della «barbarie» che assume il significato di una originaria e autoctona felicità perduta.

Claudio Bagnati



Mario Rapisardi, *L'odio di Francesco Petrarca e altre lezioni di poetica e di critica*, a cura di Paolo Mario Sipala, Edizioni del Prisma, Catania 1990.

Nella collana «Il tempo ritrovato» della casa editrice Prisma vengono pubblicate, per merito dello studioso catanese Paolo Mario Sipala, le lezioni universitarie di un celebre conterraneo, Mario Rapisardi, rimaste per la maggior parte inedite e, in ogni caso, poco conosciute. Questa operazione culturale, rivolta a offrirci un'immagine speculare del poeta, si rivela stimolante, non solo per l'approfondimento che ne risulta, rispetto alla figura di questo focoso intellettuale, operante nella Sicilia dell'ultimo Ottocento, ma anche perché i suoi studi di critica letteraria contribuiscono a proporre un ulteriore punto di vista nel composito panorama isolano d'età positivista.

Dai saggi mi pare che si possano estrapolare, infatti, due direttrici ricorrenti, che ci danno la misura del percorso critico compiuto da questo poeta-professore: una forte componente autobiografica e un marcato sincretismo culturale, che operano entrambi all'interno delle convinzioni teorico-metodologiche rapisardiane. Sipala, a cui si devono i vigili ed equilibrati giudizi espressi nella *Introduzione* al volume, osserva opportunamente che, in Rapisardi, il critico conferma il poeta, e, insieme, l'uomo: l'autore della *Palingenesi* e l'intellettuale libertario e anticlericale si armonizzano, dunque, perfettamente.

Senza tener conto della forte componente autobiografica si è tentati, peraltro, di esprimere un giudizio fortemente riduttivo sul critico, che — di solito — non si lascia guidare dal testo su cui operare, per addentrarvi e coglierne il senso, ma vi si accosta cercando conferma alle sue linee di poetica, alla sua visione del mondo. C'è, infatti, preminente, un'esigenza d'impegno continuamente manifestata, in polemica con la cultura del tempo, considerata priva di agganci col contemporaneo.

Questa componente peculiarmente rapisardiana si colloca all'interno di una poetica, che nasce — come in altri studiosi del secondo Ottocento siciliano — da una cultura composita, non omogenea, frutto non di un metodo rigoroso ma della suggestione di diverse componenti critiche. Al centro del mondo morale dell'intellettuale catanese sta la ricerca di una nuova fede, che il positivismo potrebbe soddisfare, facendosi portavoce di una letteratura «capace di trarre il proprio materiale dalla coscienza e dalla vita contemporanea, altrimenti — per dirla col Cesareo — se non s'adopra al lavoro comune dell'umanità, che muove verso l'Ideale, è destinato a fallire».

In un contesto culturale non del tutto coincidente, e da posizioni ideologiche per molti versi opposte, anche il Rapisardi — come quell'altro poeta-professore siciliano — vive il nodo irrisolto di una posizione romantica, innestata in una formazione erudita, non del tutto assimilata né pienamente accolta. La prospettiva critica, che ne risulta, si rivela frutto di una posizione sincretistica in cui il pragmatismo positivista, attraversato da spinte hegeliane e venato dalle dissonanze della storia, viene rivolto verso la tensione di una meta suprema, l'esigenza di affrontare i problemi dell'esistere: «l'arte — afferma Rapisardi — deve far sentire le verità scientifiche nella parte che riguarda il nostro destino». Per essere positivisti, quindi, bisogna, sì, accostarsi alla vita ma anche «rialzare gli animi».

La polemica del critico è rivolta al dissidio fra cultura intellettuale e morale, fra scienza e costumi, fra scienza e vita. E questo divorzio non sarebbe tanto da imputare al metodo storico che, solo se grettamente adoperato, tenderebbe a smarrirsi «nei labirinti filosofici e grammaticali», quanto — piuttosto — a quelli che sono lontani da tutte le agitazioni civili e morali del paese in cui vivono. La polemica è rivolta a parnassiani, preraffaelliti e decadenti.

Che alla base della cultura rapisardiana non manchi una componente romantica è avvalorato dalla scelta di Victor Hugo come scrittore «completo», cantore di una poesia «sociale», pervasa «da una grande serie di sentimenti, che si riferiscono tutti ai moderni problemi filosofici e morali sull'Inconoscibile, sulla religione, sulla libertà e la fratellanza umana». Il critico punta, dunque, a un'arte impegnata, identificabile nell'idea che si manifesta per immagini e sentimenti. Questi concetti, espressi nelle opere teoriche, *L'avvenire della poesia*, *La poesia filosofica*, sono confermati nei saggi danteschi e petrarcheschi. Nello studio su Beatrice ritorna, ad esempio, la commistione di esigenze romantiche e di analisi biografiche. La definizione della Francesca dantesca come la «creatura completa vivente» ci riporta nell'area di un'interpretazione romantica, pur all'interno di un'indagine rivolta a identificare nella figura femminile della *Vita nova* un personaggio realmente esistito, quella Beatrice di Folco Portinari che nacque a Firenze intorno alla metà del 1266. Ma non in direzione erudita si svolge il saggio in questione che tende, piuttosto, a cogliere un percorso unitario, dalla *Vita nova* alla *Commedia*, passando per il *Convivio*, lungo il discrimine dal personaggio protagonista, che costituirebbe il polo, l'ideale. Infatti — dice Rapisardi — anche quando Beatrice diventa simbolo, se esso «è talmente intrecciato alla vita di questa creatura, ... tu vi senti tremolare la fibra della donna mortale». Quando l'arte «si spoglia delle passioni degli uomini, e diventa incorporea e spirituale, finisce, invece, per distruggere se stessa». È preminente, dunque, un'esigenza di concretezza, che pone questo saggio implicitamente in polemica con la tendenza simbolica della critica dantesca di quegli anni, rappresentata in Sicilia dal Perez.

Per l'invito a una lettura unitaria delle opere dell'Alighieri e a una interpretazione che nella sintesi unifichi tutti gli elementi, formulate entrambe dal Rapisardi — oltre che per il valore di certe notazioni particolari, rilevate dal Sipala, come l'identificazione di Virgilio con la poesia piuttosto che con la scienza umana — mi pare che si possa essere d'accordo col curatore dell'opera, quando si augura che il saggio su Beatrice trovi un posto nella storia della critica dantesca.

Ma, più che questo lavoro, è lo studio sul Petrarca che consente di cogliere, in modo più vistoso, le note distintive della posizione critica del Rapisardi, che costituiscono, nello stesso tempo, i limiti del suo percorso di studioso. L'autore ribadisce, anzitutto, concetti di carattere generale sull'esigenza di una letteratura, che si ponga come studio di moralità e di umanità in contrasto con il positivismo, qualora si occupi solo della biografia dello scrittore, o che interpreti la descrizione del reale come riproduzione fotografica del «pattume». Poi riprende la considerazione che l'arte debba farsi «espressione delle agitazioni civili e politiche, e della vita procellosa in cui si travagliano gli ordini sociali», oltrepassando quindi la dimensione biografica per diventare storia e, d'altra

parte, superando ciò che vi è di negativo nella realtà per farsi «rinverditrice dell'ideale». In considerazione di ciò il Rapisardi sceglie un tema come la polemica antiavignonese del Petrarca, che gli appare trascurata da sempre, ma soprattutto dai contemporanei, pronti a schivare tutte le questioni veramente vitali, che il poeta trecentesco aveva saputo affrontare, rivelandosi ancora moderno per il suo atteggiamento anticlericale.

Non il soggetto amoroso, considerato, di solito, preminente nell'analisi dell'opera petrarchesca, è oggetto, dunque, dell'attenzione del critico, ma il tema dell'odio, che il cantore di Laura aveva espresso nei confronti della corte papale. Nella manifestazione di questo sentimento il poeta sarebbe stato, infatti, «più riconcentrato» che nell'amore, più intenso, più virile, ... con una schiettezza efficace che vi trascina... perché non deve staccarsi tanto dal reale: la corte papale è sotto gli occhi suoi».

Il Petrarca rapisardiano è disegnato come un eroe a cui l'aver ripreso e biasimato i prelati sarebbe costata la perdita di alcuni benefici: «ma, non che dolersi d'un tal misero danno, egli si gloria d'aver patito per amore della giustizia e della verità». Nell'atteggiamento anticlericale del poeta delle *Rime sparse*, il critico non fa che disegnare la sua immagine speculare, riconoscendosi pienamente nell'odio contro un papato cupo e violento, che definisce il nemico più intollerante del pensiero umano e della libertà. Ne rifà, poi, brevemente la storia indicando, nell'età dell'illuminismo e della rivoluzione francese, i due soli momenti in cui era stato ridimensionato; ma, risorto, solo il '48 e il '69 avevano tentato di nuovo di abbatterlo finché nel '70, quando doveva essere definitivamente calpestato, era stato difeso dalla «tartaruga immane» della «moderazione».

In queste parole insorge il patriota anticlericale, sostenitore di Roma libera, che stigmatizza gli «scioppi umanitari, onde un platonismo sciocco vorrebbe purgare il sangue degli impenitenti ribelli». Ci troviamo dinanzi alla proiezione autobiografica dell'autore della *Palingenesi* che, opportunamente, il Sipala sottolinea nel rifiuto delle astrattezze, nell'intransigenza antimetafisica, nell'esigenza laica del suo razionalismo, nella fede umanitaria e libertaria. Elementi, questi, che finiscono per isolarlo, rispetto al panorama critico del suo tempo, anche se per molti giovani, come ad esempio Enrico Onufrio, egli rappresentava un maestro. L'ambiente culturale in cui opera il Nostro è indagato dal Sipala con un attento esame sincronico, in cui non manca il confronto fra il saggio dantesco del Rapisardi e gli studi del Biscioni e del Rossetti. Sono analizzate, poi, differenze e affinità fra Rapisardi e Bartoli; e si rivela, inoltre, particolarmente interessante il tentativo di capire il punto di vista del critico siciliano attraverso i giudizi da lui espressi sul De Sanctis, interprete del cantore di Laura, nello scambio di lettere col Capuana su questo argomento. Ne vengono fuori indicazioni di gusto e di metodo, che illuminano la posizione dei due critici all'interno del dibattito di quegli anni.

Se si procede, invece, a una indagine diacronica rivolta a valutare il posto del saggio rapisardiano nello sviluppo degli studi petrarcheschi, risulta difficile trovargli una collocazione, degli agganci coi nuovi risultati della critica molto più scaltrita, complessa, e arricchitasi nella lunga strada percorsa. Dopo la valutazione estetica del De Sanctis, ripresa poi dal Croce, e dopo il metodo car-

ducciano, rivolto alla ricerca storica, si era passati, infatti, a un Petrarca, non più «immiserito a sospirato poeta elegiaco» — per dirla col Rapisardi — ma studiato attraverso l'esame di tutta la sua opera, per la costruzione di una figura più sfaccettata e complessa, nel suo ruolo di letterato e umanista oltre che di poeta.

Certo, rispetto a queste prospettive critiche, il saggio rapisardiano rappresenta un tassello trascurabile o, comunque, del tutto secondario. Ma con un'operazione diacronica rischieri di fare la parte dei «boriosi posteri», per dirla con Sipala. Piuttosto, vorrei concludere ripetendo che il vero significato del saggio sul Petrarca sta in un ulteriore ritratto del poeta e dell'uomo Rapisardi. Egli si sovrappone al cantore dei vizi di Avignone in un'operazione di umanità e di ricreazione più che di critica letteraria. Ed è — mi pare — nell'unità del rapporto morale dell'autore con la sua opera che si recupera appieno il senso del ruolo di interprete ancora fondamentalmente risorgimentale, che egli esercitò, per cui l'intervento critico funziona, soprattutto, da manifesto ideologico.

Michela Sacco Messineo

Franco Rella, *L'enigma della bellezza*, Feltrinelli, Milano 1991.

Vi è una strana, inquietante coincidenza temporale fra i drammatici eventi bellici della guerra del Golfo e la pubblicazione di un testo che, proprio rispetto alla attualità e tragicità di quegli eventi, apparirebbe ad una prima superficiale lettura come del tutto 'eccentrico', marginale, distratto, proprio nel senso etimologico del termine: ovvero volto altrove, separato, non congruente. Il libro al quale mi riferisco è «L'enigma della bellezza» di Franco Rella, pubblicato presso Feltrinelli nel gennaio '91.

Sono convinta però che una lettura più in profondità consenta di scoprire, in contrasto con l'impressione iniziale, una 'pertinenza' del discorso di Rella sulla bellezza rispetto alla mostruosità dei fatti che accadono intorno a noi che lascia sgomenti perché contiene in sé una sorta di anticipazione profetica, se si pensa che il contenuto e le riflessioni sviluppate nell'opera sono antecedenti rispetto agli ultimi eventi politico-militari di cui però, in qualche modo, già predispongono linee e strategie di interpretazione su un piano di elaborazione concettuale che, nel suo essere rigorosamente filosofico, rifiuta tuttavia di porsi come asettico e disincarnato dalla realtà e dal presente.

Cercherò ora di esplicitare queste mie asserzioni iniziali. «L'enigma della bellezza» è anzi tutto un testo narrativo, sia pure di una tipologia narratologica difficilmente classificabile e descrivibile. Si potrebbe parlare di un 'racconto filosofico', ma solo in senso molto originale ed improprio. In realtà è piuttosto un racconto in cui il pensiero filosofico occidentale parla di sé, si fa voce narrante e 'si racconta' nell'intreccio appassionante della lunga storia che ha alle spalle: evoca e analizza i punti nodali del conflitto che ne ha segnato il doloroso



itinerario di crescita, investiga sulle ragioni che di volta in volta hanno tracciato le linee di forza di quel conflitto ed hanno determinato gli esiti storici provvisori da cui, attraverso la 'battaglia per la verità', l'una o l'altra figura del pensiero è uscita di volta in volta vincitrice o sconfitta.

È dunque una sorta di lungo 'viaggio di apprendistato' che il logos deve compiere per ritrovarsi, al fine di riconoscere ed eventualmente sanare le ferite che porta sul suo corpo, la fragilità da cui è mortalmente afflitto; una fragilità che però, se sottoposta ad una ricognizione in profondità, può diventare un grande punto di forza: «La vulnerabilità delle cose preziose è bella perché è un marchio 'di esistenza'» (S. Weil).

Ma, come tutti i viaggi mitici, quello che il testo ci propone è fondamentalmente un nostos, è la grande avventura occidentale del ritorno alle origini, è lo sguardo che ripercorre a ritroso il tragitto faticosamente fatto e si insinua fra le ombre e le tortuosità labirintiche che abitano la fitta selva di segni di cui il percorso è costellato. Il luogo del ritorno non può che essere la cultura greca delle origini, il pensiero presocratico, la sapienza dei tragici: un luogo di pensiero animato ed alimentato dal soffio vitale del mito. La lontananza di noi moderni da 'quel luogo' è una lontananza abissale ed è proprio ciò che rende pericoloso e apparentemente impossibile il viaggio, il nostos.

Da dove nasce l'abissalità di una tale distanza?

Le tragedie storiche che stiamo vivendo (o alle quali i mass-media ci illudono di poter soltanto assistere, come spettatori di volta in volta attoniti o annoiati) mettono a nudo in modo inesorabile l'assoluta inadeguatezza, il punto di non ritorno cui è giunta la crisi della ragione, ovvero di quella forma storica di ragione che, fino ad oggi, pare aver trionfato nella 'battaglia per la verità'. Ma la fragilità, la malattia della ragione occidentale si mostra senza più veli allo sgomento dei nostri sguardi: ciò che fino a poco fa poteva restare in ombra ora è dinanzi a noi ed ha un nome e un volto: non vi è più strategia discorsiva 'formalmente razionale' che riesca a camuffare la figura che è sullo sfondo: la terribile volontà di potenza che ha tentato e tenta di trasformare la ragione umana in un suo duplice strumento: di persuasione e di livellamento ideologico da un lato e di sostegno ad un'egemonia tecnologica totalitaria dall'altro.

Di fronte a questo visibile scacco della ragione, di fronte al rischio di una sua irreversibile deriva funzionale o di un suo definitivo asservimento a thanatos, al desiderio di morte che pare essere il vero morbo inguaribile da cui è affetto questo millennio che sta per congedarsi da noi, il problema è allora quello di riuscire a pensare, filosoficamente ed operativamente, ad altre possibili forme di razionalità, completamente liberate dall'abbraccio mortale della volontà di potenza. Per far questo occorra 'risignificare' il presente che è davanti a noi, ovvero saper volgere uno sguardo nuovo sulla sua enigmatica complessità, individuarne i fili nascosti, le trame segrete, i superstiti frammenti di armonia che ancora vi si annidano: sollevare il panno grigio della realtà e scoprirne il rovescio, l'arabesco variopinto e fiorito.

Noi stiamo qui, dinanzi al nostro tempo, in stupefatto silenzio, come Edipo dinanzi alla Sfinge. Noi dobbiamo accettare di farci di nuovo 'scioglitori di enigmi' perché il tempo che viviamo è il tempo dell'enigma, il tempo dell'intreccio oscuro e pauroso fra le molteplici e parziali ragioni dei molteplici soggetti

che animano lo spettacolo del mondo, aspirando ora al ruolo di protagonisti solitari e monologanti ora a quello di mediocri comparse. Ma la verità dell'enigma è verità complessa, oscura essa stessa, abitata da duplicità ed antonomie per loro natura insanabili. La 'nuova ragione', se non vuole tremare e arretrare di fronte all'ambivalenza e alla complessità degli enigmi che sono davanti a noi, ha un'unica scelta da compiere: sganciarsi dalla matrice di violenza che porta dentro di sé come un'impronta mortifera, rinunciare alla logica del dominio che vuole annettere e stroncare tutto ciò che è diverso, inglobandolo in quella univocità di interpretazione che è solo un ingannevole artificio, insomma realizzare finalmente quel difficile connubio tra Eros e Logos, luminosamente intuito da Simon Weil, ma già teorizzato da Platone nel Simposio e scolpito quasi nella definizione di Amore per bocca di Agatone: «Eros è ciò che non vuole fare o subire violenza».

Forse la malattia dell'Occidente, oggi, è anche malattia da carenza mitica. Apparentemente assistiamo ad una proliferazione per eccesso dei miti, ma in realtà essi non sono altro che le forme aberranti di una malcelata propaganda ideologica. La relazione col mito cui la 'nuova ragione' dovrebbe tornare è cosa completamente diversa. Per i Greci, e per il pensiero tragico e presocratico in particolare, il mito era una griglia di interpretazione della realtà, era una costellazione armonica di segni che si offriva alla mente e all'immaginazione dell'uomo per solleccarlo al 'symballein', ovvero all'arte del connettere, del rintracciare possibili significati che leghino eventi e cose apparentemente caotici e irrelati. Dunque, mito come attitudine e potenza interpretante, quindi come forza poetica, ma per ciò stesso come ipotesi, come possibilità di cambiamento, di metamorfosi, di rinascita: quindi anche forza etica.

Ora non vi è dubbio che nella modernità sia proprio questa voce, questa vocazione etico-poetica del mito, che rischia di affievolirsi fino ad eclissarsi del tutto. Una ragione che ha imboccato il sentiero stretto del razionalismo e che storicamente ha scelto di parlare un unico linguaggio, coprendo con un gesto infastidito di rimozione tutto ciò che è stato decretato come 'altro' (il corpo, l'emozione, l'eros, la fragilità, ma anche le pulsioni e le ragioni culturali diverse di chi è altro da noi), non può essere che un gigante dai piedi d'argilla: infinitamente debole nel momento in cui esalta e conclama con accenti deliranti la propria presunta forza.

Ma che cos'è questa diversa figura del pensiero apparentemente zittita, ammutolita per secoli dinanzi alla tracotante esibizione di sé messa in scena dalla 'ragione vincente'? Per Rella questa figura possibile (ancora in ombra, forse ancora solo ipotizzabile) è la bellezza, quella bellezza dostoevskijamente abilitata a salvare il mondo, a riscattarne e portarne alla luce le segrete trame, l'armonia nascosta.

Ciò vuol dire, banalmente, che i poeti salveranno il mondo?

Non è mai accaduto e non potrebbe accadere. Sarebbe un'altra menzogna e un altro autoinganno della ragione, di nuovo appestata dalla volontà di potenza. Così come non avrebbe senso rispondere allo pseudodiscorso sulla morte dell'arte con uno pseudodiscorso sulla morte della filosofia: servirebbe solo a celebrare, in un 'cupio dissolvi' ed in un autocompiacimento estetizzante fin troppo evidente, il rito di autodistruzione del pensiero: sacrificio inutile ed

insensato. Una strada potrebbe essere invece riuscire di nuovo, come i Greci, come Eraclito, a guardare alla complessità delle cose accettando che ciò che è eterogeneo resti tale, senza violenza; accettando che ciò che si presenta in forma d'enigma sussista col suo spessore d'imponderabilità, si lasci solo corteggiare dai nostri occhi senza alcuna mira di forzata penetrazione o di annientamento; accettando, ciascuno in se stesso, che il linguaggio del corpo e quello della mente abbandonino la loro cartesiana separatezza e riprendano a lanciarsi segnali, ad intendersi, a dialogare. E che i percorsi conoscitivi dell'anima siano di nuovo veramente infiniti, come Eraclito li aveva annunciati, svincolati da qualsiasi pista preordinata, liberi di transitare entro uno spazio vasto di compresenze in cui possano essere ospitate le ragioni della soggettività, quelle della creazione estetica, quelle della costruzione etica collettiva. Mai, o mai più, quelle del dominare e dell'opprimere.

Maria Antonietta Vito

Giacinto Spagnoletti, *Poesie raccolte 1940-1990*, Garzanti, Milano 1990.

Dopo un lungo stacco, «anni di appuntamenti / critici e l'abitudine di parlare / di libri costretto da altri libri, / e di giornali da altri giornali», Spagnoletti ritorna poeta spezzando l'«assurda cintura mentale» con cui evitava «le parabole, i voli, gli azzurri, / le parole incerte...» Ma il nuovo ciclo, che inizia nel '77 e giunge ai nostri giorni, non sembra molto incline a prediligere i voli e gli azzurri.

Durante l'intervallo si è arricchita, approfondita, l'esperienza umana e letteraria: al suo culmine, però, ecco verificarsi qualcosa nel meccanismo ben oleato ed efficiente. Le perplessità, i dubbi, le lacerazioni erano da sempre parte del programma e del bagaglio esistenziale, il meccanismo li aveva assorbiti e composti in un equilibrio. Ciò che ora accade è destinato ad avere un altro peso, agisce con una sfida troppo forte. Il fluire del tempo avvia infatti il «passaggio silenzioso / e triste dalla maturità alla vecchiaia», e questo passaggio determina una modifica nell'equilibrio come concezione della vita, quindi nella concezione stessa del poetare. Mentre rimangono intatte le energie creative e lucidi di esami del rapporto fra l'io e quanto lo circonda, il passaggio, avvenuto gradualmente, potremmo dire furtivamente, alla fine coglie di sorpresa Spagnoletti uomo e poeta. Lo stupore che il primo ciclo aveva conosciuto sotto forma di innocenza ormai esorbita gli spazi dell'innocenza. Nel mondo visto come «sgraziato bailamme» l'io comincia a non essere (e a non sentirsi) più in grado di recare ordine, o meglio, vi moltiplica il disordine per la dispersione e quasi irrealtà dei ricordi: «in questo nido logoro della mente» appena «stecchi frantumati / e piume svolazzanti».

Talvolta il poeta addirittura crea o ricrea la nitidezza di un ricordo («Ricordo una bimba / ... / Ogni tanto alzava una mano / ma non era un saluto.

/ Ho vissuto ancora sessant'anni / e la mano è ancora là / a difenderla»: si tratta di nitidezza precaria o eccezionale «perché nulla è rimasto com'era / nella primavera dei ricordi, / restano frammenti di gesti / sensazioni separate / occhi irraggiungibili che guardano / nel vuoto per non ritrovare / i nostri sguardi». Così lo scrivere poesia non vale solo a restituire alla mente la sua libertà immaginativa sciogliendola dalla costrizione del lavoro critico. C'è da investigare sul senso di una fase — quella della vecchiaia più o meno vicina o già avvertita in arterie sangue pensiero —, nel corso della quale la memoria, invece di porgere aiuto, aggiunge caos al caos. Il passato è una tavola piena di lacune o magari abrasa, una tempera che per le cattive condizioni apre al problema della sua leggibilità, un testo non più affidabile, non affidabile al punto da compromettere la leggibilità dell'oggi. Il fare poesia diviene allora opera di restauro: pulitura delle superfici, svelamento dei piccoli residui di colore originale, riscoperta di un qualche disegno, di un progetto, di un significato. Il restauro chiede la collaborazione dello storico e del filologo. Il poeta è anche storico e filologo, e i residui, quando egli li salva, cedono la loro bellezza. Cose aventi esseri umani. Le due camere da letto in un gelido inverno milanese («il più freddo inverno della nostra vita»); l'aspra signora ex-amica dei nazisti («Ma amava i piedini di Giovanni / e li batteva contro la neve / nella bagnarola» per rafforzarli); l'infanzia tra donne e «pentole odorose»; il viaggio all'isola di San Pietro ammirando «una bimba / dalle trecce lunghissime»; gli «occhietti scintillanti» di Palazzeschi; il Sandro Penna delle telefonate notturne.

\* \* \*

«Sandro Penna, un ricordo», all'inizio del nuovo ciclo, 1977, segna il luogo ove i due modi di usare la memoria convergono per poi divergere.

Primo ciclo (*Passato remoto e Ancora passato remoto*, 1940-1953): tranne in qualche caso la memoria evidenziava la fede in una continuità, il passato nutriva il presente e anche il futuro, o il desiderio di un futuro. Tra i versi che Caproni definisce favolosi ci sono quelli scritti per il padre. Passato presente futuro risultano mescolati nell'elegia del '40. La compattezza di «Vaghe stelle dell'Orsa» vi si sgretola ma lasciando un'eredità a garantire l'uniforme tono meditativo della strofa d'apertura, che esplora lo scenario, lo valuta, di esso saggia implicazione e stimoli — «... L'Orsa / in alto», «vago vento della notte», la tempesta «stella solitaria del domani» —; le ultime parole, «Forse è già tardi per incominciare», assommano i dubbi sul gioco atmosferico e sul gioco del prossimo balzo al passato-futuro. Nello scenario reale, con la seconda strofa, precipita l'elemento irreali, il paradiso da cui il giovane poeta si attende il miracolo. «Quando tornerà dal paradiso, / Capitano, ai miei gridi di fanciullo / stupefatto l'oro del tuo berretto?» Pochi versi in tutto il nostro panorama novecentesco sono così strazianti. Il giovane (acerbo) poeta non solo invoca il ritorno del padre. È l'infanzia che egli brama recuperare, la mitica condizione di fanciullo estasiato: nel futuro situa padre e fanciullo, l'uomo scomparso e l'orfano bambino. Il bambino che per la gioia nuovamente esplosa in gridi. Poiché l'oro di un berretto nuovamente abbaglierà le pupille, gli occhi, ma il poeta non parla di occhi, risolve fulmineo l'estasi nella gola, anticipa lo scoppio dei



gridi, come l'infanzia (*remota* benché vicina) si era sempre espressa. I versi sarebbero stati approvati dalla Stein che vedeva nei sostantivi la materia e la logica della poesia: «i sostantivi sono poesia», «la poesia è essenzialmente la scoperta, l'amore, la passione per il nome di qualunque cosa» (trad. C. Ricciardi); basta ripetere un sostantivo per forgiare un cerchio, così nasce la poesia. Con Spagnoletti il piccolo elegiaco cerchio di sostantivi respira entro un cerchio più vasto in cui la memoria è tanto struggente da negarsi come memoria e imporre la presenza (il presente) del veliero, miraggio che placa, conferma: «pare la finissima sostanza / del nostro amore».

Nella sezione «A mio padre, d'estate» un fascicolo di quattordici liriche prolunga l'estate dal '41 al '46 alternando «incontri improvvisi» (senso del recupero) a vuoti e incertezze (senso della perdita).

Forse perché mi lasciasti  
per anni a rotolare nell'ombra,  
sconsolata onda allo scoglio del tuo cuore,  
ho appreso a mormorare,  
a gridare il tuo nome.

Può essere il padre a cercare il figlio:

Ma sei tu che mi chiami ad ogni raro  
dibattito del verde con la sera,  
ah sei tu che mi cerchi, come un faro  
sconsolato nell'aria della sera.

A volte è sentita la presenza paterna («se qui», «mi tocchi»), a volte ogni ritorno del padre viene precluso e la memoria adopera il corsivo e il tempo imperfetto: «Egli portava il mare in me» (lirica n. 2), «Quando partiva...» (lirica n. 7). Ebbrezza e disperazione si avvicendano, ma bisogna continuare a credere, impavidi come il gabbiano che «spezza l'ali nel rosso appassionato / delle nubi», mentre immagini («Navi devote alla tua storia») introducono al sogno («rompono le porte / dei sogni»), elemento poi fondamentale nel secondo ciclo, allorché, si è «non più vivi ma neppure morti».

\* \* \*

Dunque nel secondo ciclo, al suo inizio, il sogno: ma al pari della memoria perde il potere creativo. Anni prima, le liriche scritte per il padre enfatizzavano tale potere:

... io penso  
che a destarmi non sia solo la sera  
con l'umida lusinga che conosco,  
ma un tempo che tu scegli nel cammino  
dei miei sogni e poi rendi così puro.

Il sogno voleva il poeta desto, sveglio, con gli occhi aperti, appagava una ricerca rendendo possibile l'impossibile. Nel nuovo ciclo sembra piuttosto inva-

dere il riposo notturno quando la coscienza è inerme, e offrirsi a specchio della realtà, vicina o remota: trama di echi, ripetizione di «riti quotidiani» ed eventi giovanili, un imitare e raddoppiare la vita. Non è però che pseudomemoria in fondo a un pozzo se «il vero sogno» non sta nelle repliche ma attende «sepolto chissà dove / come il rantolo sordo d'un ferito, / leggevo in Baudelaire, / dimenticato sotto un mucchio d'uccisi».

Il rimando a Baudelaire, atroce, mette in ballo contraddizioni, le contraddizioni dei processi conoscitivi, e il sogno *non vero*, al modo di quello — tanto diverso — nel primo ciclo, si trova pur sempre dentro il processo conoscitivo che il fabulare poetico è. Da una parte il poeta gli concede un margine di autonomia («La vita in sogno» non appare «così triste, / né avversa ai nostri riti quotidiani»), lo riconosce soggetto agente, dall'altra nega all'attività onirica *palese* ogni valore («un mucchio d'uccisi»). Al di là del riflettersi più o meno fedele delle immagini reali si fa sentire l'assenza di qualcosa, «il rantolo sordo d'un ferito», il *vero sogno* (ferito ma ancora vivo) che non riemerge ma esiste in qualche luogo e attende d'essere dissepolto. La memoria autentica, benché confusa e smarrita nei meandri della «stanchezza» dei «sessant'anni», accoglie tutto come specchio infinitamente grande, crocevia di itinerari conoscitivi, scandaglio e interpretazione propri di un fabulare poetico, accoglie l'assenza (il rantolo d'un ferito) e la pseudomemoria, i piccoli specchi provvisori e illusori, *sogni non veri*, mucchi d'uccisi.

Angela Giannitrapani

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

- AA.VV., *Le meraviglie del probabile: Juan Caramuel 1606-1682*. Atti del convegno internazionale di studi, Comune di Vigevano 1990.
- Juan Carlos Agulla, *Razón y sociedad*, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1965, pp. 218. «Cuadernos de Humanitas», n. 20.
- Annamaria Annicchiario, cur., *Fronzino e Brisona*, Adriatica Editrice, Bari 1990. «Biblioteca di Filologia Romanza», n. 34.
- José Ares Montes, *Los poetas portugueses, cronistas de la Jornada de Felipe III a Portugal*, estratto da «Filología Románica», Editorial Universidad Complutense, Madrid, 7 (1990), pp. 11-36.
- Emilio Carilla, *Literatura Española (Momentos, géneros, obras...)*, Vol. I e II, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1971, 1972, pp. 221, 233. «Cuadernos de Humanitas», nn. 36, 40.
- Alba Defant, *Cuatro enfoques en la novela (Ensayos)*, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1975, «Cuadernos de Humanitas», n. 46.
- Ana María Fagundo, *Obra poética 1965-1990*. Introducción de Candelas Newton, Ediciones Endymion, Madrid 1990.
- Pero Guillén de Segovia, *Obra Poética*. Edición de Carlos Moreno Hernández, Fundación Universitaria Española, Madrid 1989. «Clásicos Olvidados», n. 12.
- Stephen Hart, *Sender: Réquiem por un campesino español*, Grant and Cutler Ltd, London 1990. «Critical Guides to Spanish Texts», n. 49.
- Deborah Hubbard Nelson, *Charles D'Orléans: an analytical bibliography*, Grant and Cutler Ltd, London 1990, «Research bibliographies and Checklists», n. 49.
- José Francisco de Isla, *Apología por la Historia de Fray Gerundio*. Contra la delación hecha al Supremo Consejo de la Inquisición por el RMO. P. Fr. Pablo de la Concepción, general de los Carmelitas descalzos. Edición y estudio introductorio de José Jurado, Fundación Universitaria Española, Madrid 1989. «Clásicos Olvidados», n. 13.
- David Johnston, *Buero Vallejo: El concierto de San Ovidio*, Grant and Cutler Ltd, London 1990, «Critical Guides to Spanish Texts, 48».
- Mario Mancini, cur., *Il punto su: I trovatori*, Laterna, Bari 1991, pp. 240. «Biblioteca Universale Laterza», n. 338.
- Donatella Montalto Cessi, *Uno specchio per i testi: l'epigrafe letteraria in Pío Baroja*, Marcos y Marcos, Milano 1990.



- Alessandro Montevicchi, *Storici di Firenze. Studi su Nardi, Nerli e Varchi*, Patron, Bologna 1989. «Biblioteca di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna», n. 5.
- C. Brian Morris, *García Lorca: La casa de Bernarda Alba*, Grant and Cutler Ltd, London 1990, «Critical Guides to Spanish Texts», n. 50.
- Oscar V. Oñativia, *Fundamentos psicológicos de los métodos de enseñanza de la lectura inicial*, Universidad de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1965, pp. 85. «Cuadernos de Humanitas», n. 21.
- Leopoldo Peñarroja Torrejón, *El mozárabe de Valencia. Nuevas cuestiones de fonología mozárabe*, Editorial Gredos, Madrid 1990.
- Enrique L. Revol, *Mitos, Letras y Masas*, Universidad de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1966, pp. 111. «Cuadernos de Humanitas», n. 22.
- Erich von Richthofen, *La metamorfosis de la Epica Medieval*, Fundación Universitaria Española, Madrid 1989. «Monografías», n. 50.
- Giuliano Soria, *La cultura francese e l'«Eroe decadente» nella prosa di Julián del Casal*. Estratto da «Africa - America - Asia - Australia», n. 11, Bulzoni, Roma 1990.
- Giuliano Soria, *La «sustancia del imposible»*. (Sulla poetica di Cintio Vitier). Estratto da *Saggi e ricerche sulle culture extraeuropee*. Atti del Convegno di Capri, 2-4 ottobre 1989, a cura di G. Bellini - C. Gorlier - S. Zoppi. «Africa - America - Asia - Australia», n. 9, Bulzoni, Roma 1990.
- Giuliano Soria, *Sulla teoria della «schiavitù naturale» nella questione delle Indie*. Estratto da «Lingua e Letteratura», Istituto Universitario di Lingue Moderne, Milano - Feltre 1990, n. 14-15.
- Ada María Teja, *La poesía de José Martí entre naturaleza e historia. Estudios sobre la antítesis y la síntesis*, Marra Editore, Cosenza 1990.
- Cintio Vitier, *Fogli dispersi* a cura di Giuliano Soria, Bulzoni, Roma 1990. «Collana di poesia diretta da Giuseppe Bellini e Sergio Zoppi».
- Max Leopold Wagner, *Spanien*. Herausgegeben von Heinz Kröll, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1990, «Sondersprachen der Romania», I.
- Max Leopold Wagner, *Sardinien, Italien, Portugal, Rumänien und Türkei*. Herausgegeben von Heinz Kröll, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1990, «Sondersprachen der Romania», II.
- Max Leopold Wagner, *Juden-spanisch I, II*. Herausgegeben von Heinz Kröll, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1990, «Sondersprachen der Romania», III, IV.
- Marina Zito, *Gli anni di Meudon. Jacques e Raïssa Maritain tra il 1923 e il 1939*. Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Occidente, Napoli 1990, pp. 124.



Soc. ed. Intercontinentale Gallo s.r.l.  
Via Mezzocannone, 39-51

Cecom s.n.c. Bracigliano (Sa)  
Dicembre 1991