

A.536

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

4

1993

CLUJ-NAPOCA

ISSN 0039-1000

REDACTOR ȘEF: **Prof. A. MARGA**

REDACTORI ȘEFI ADJUNȚI: **Prof. N. COMAN, prof. A. MAGYARI, prof. I. A. RUSU, prof. C. TULAI**

COLECTIVUL DE REDACȚIE AL SERIEI FILOLOGIE: **Prof. M. BORGILĂ, prof. M. MUTHU (redactor coordonator), prof. M. PAPAIIAGI, conf. L. COTRAU, conf. L. FLOREA, conf. KOZMA DESZŐ, conf. I. T. STAN, conf. I. SEULEANU, conf. E. VIOREL, lector ȘT. OLTEANU, lector E. POPESCU, asist. ȘT. GENCĂRAU (secretar de redacție)**

NUMAR COORDONAT DE: **prof. M. PAPAIIAGI**

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

4

Redacția : 3400 CLUJ-NAPOCA, Str. M. Kogălniceanu 1 • 0040-64-11.61.01

CUPRINS-CONTENTS-SOMMAIRE-SOMMARIO

STUDIA LITTERARIA

M.PAPAHAGI, Una lezione di logica nel Duecento (per l'interpretazione del sonetto cavalcantiano <<Da più a uno face un sollegismo>>)	3
C.PULSONI, Appunti sulla morfologia dei congedi della sestina	27
P. CANETTIERI, Geometrie dantesche: il cerchio.....	43
MARIA ICA-OROS, L'eresia e Dante.....	57
C.MÜLLER, Autoridad y novedad en la cultura barroca	71
H.TEPPERBERG, Il teatro italiano in Valacchia e Moldavia dalla fine del Settecento al 1900	91
G. LUNGU: Giorgio Bassani: la solitudine e il tragico	107

LIBRI

Giuliana Carugati, Dalla menzogna al silenzio. La scrittura mistica della "Commedia" di Dante (M. ICA-OROS).....	117
***, L'insegnamento della lingua italiana all'estero (C. FRANCHI)	119

Jean - Jacques Marchand (a.c. di), La letteratura dell'emigrazione (C.FRANCHI)	121
***, Bibliografia dei testi in volgare fino al 1375, preparati per lo spoglio lessicale (I. STRÄTER).....	123

COLLOQUIUM

L'origine transilvana della famiglia di Italo Svevo (M.P.).....	125
Giuseppe Petronio sull'Università di Iassi (M.P.).....	126

Tehnoredactare computerizatã: Adrian Papahagi
Centrul de Analizã a Textului,
Facultatea de Litere
Str. Horea 31, 3400-Cluj-Napoca

STUDIA LITTERARIA

Una lezione di logico nel Duecento
(per l'interpretazione del sonetto cavalcantiano <<Da più a uno face un
sollegismo>>)

MARIAN PAPAHAĞI*

Rezumat: Autorul analizează în acest studiu celebrul sonet al lui Guido Cavalcanti, "Da più a uno face un sollegismo", îndreptat împotriva lui Guittone d'Arezzo. Sonetul include o adevărată lecție de logică pe care poetul florentin o adresează mai vîrstnicului său adversar, considerat incapabil să alcătuiască fie și o simplă construcție silogistică și, deci, cu atît mai temerar atunci cînd își propune să scrie un "tratată" de iubire. Lectura punctuală întreprinsă aici încearcă să corecteze unele erori de interpretare prezente în studiile critice și comentariile anterioare, avute în vedere în totalitatea lor.

Da quando, nel 1960, Gianfranco Contini aveva visto nel sonetto cavalcantiano <<Da più a uno face un sollegismo>> una parodia della maniera guittotoniana di poetare¹ non sono mancati i tentativi di rilettura del testo, se non alla luce di nuovi dati (che in fondo non sono emersi), almeno con una visuale diversa. L'ipoteca della parodia, accettata ancora da Claude Margueron² o da Giuseppe Bolognese³ viene tacitamente abbandonata da Giulio Cattaneo⁴,

*Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Litere, Str. Horia 31, 3400-Cluj-Napoca

¹*Poeti del Duecento*, a cura di G.CONTINI, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1960, vol.II, nel cappelletto alla poesia: "Sonetto a Guittone d'Arezzo, oscuro, a parodia della maniera del destinatario /.../". L'ipotesi della parodia era stata quanto meno suggerita da Pietro ERCOLE (*Guido Cavalcanti e le sue rime*, Studio storico-letterario seguito dal testo critico delle rime, con commento, Livorno, Francesco Vigo ed., 1885): "Onde, a meno che si voglia credere che questi, rimproverando i difetti di Guittone, li riproducesse a bello studio ecc. ..." (p.66). L'ERCOLE finiva per rifiutare a Cavalcanti la paternità del sonetto (da lui riprodotto, peraltro, in una forma che lo rendeva davvero incomprensibile)

²Claude MARGUERON, *Recherches sur Guittone d'Arezzo*, Paris, PUF, 1966: "Le sonnet /.../ est obscur, et d'autant plus obscur, abstraction faite de sa tradition manuscrite restreinte et altérée, que l'auteur s'amuse à pasticher et forcer le style de son adversaire pour mieux s'en moquer." (p.165).

³Giuseppe BOLOGNESE, *Dante and Guittone revisited*, in *Romanic Review*, LXX, 2, march 1979, pp.172-184.

⁴Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Giulio CATTANEO, Torino, Einaudi, 1967 (Nota al testo).

il quale parla, nel suo ridotto commento, solo di "sonetto irriverente", mentre A. E. Quaglio⁵ preferisce rinforzare i termini ("violento attacco, che è anzi un minaccioso avvertimento di più aspri interventi, sferrato contro la pseudo-dottrina, la falsa logica, l'ineleganza che contraddistinguono le risibili prove guittoniane"). Le letture successive, poi, si delimitano *expressis verbis* dall'ipotesi parodica⁶, identificando sempre più nel sonetto cavalcantiano una presa di posizione del "primo amico" di Dante, in perfetta coerenza con le istanze del proprio poetare, se non addirittura (come nel caso del commento dovuto al De Robertis⁷), con le adesioni filosofiche e con le (reali o presupposte) convinzioni religiose del poeta. Di pari passo, questo sonetto, reputato oscuro (in parte perché probabilmente guasto nella stessa sua "limitatissima tradizione" - così il Contini) su una linea che va dall'Ercole⁸ al Margueron⁹, viene poco a poco indicato come un testo in fondo non tanto difficile (e c'è anche chi considera che solo vari pregiudizi nati da una concezione eccessivamente canonica sullo Stil nuovo, a posteriori decisa, lo abbiano reso tale agli occhi dei suoi vari interpreti¹⁰).

Il merito di aver restaurato il testo e di averlo offerto in una prima forma accettabile spetta a Flaminio Pellegrini¹¹: e tutta la "tematica" della discussione successiva è contenuta in nuce nelle due pagine da lui dedicate al sonetto (difficoltà della lettura perché priva di dati riguardanti l'antefatto - "È appunto l'ignoranza delle premesse quella che rende oscura la

⁵E. PASQUINI, A. E. QUAGLIO, *Il Duecento dalle Origini a Dante*, Bari, Laterza, 197, pp. 366-367.

⁶Per esempio Agnello BALDI, *Guittone d'Arezzo fra impegno e poesia*, Salerno, Società Editrice Salernitana, 1975, p.86n. Quanto al FAVATI, discuterò distintamente la sua posizione, poiché se, da una parte, egli considera che il poeta "adottò le peculiarità lessicali e sintattiche /di Guittone - M.P./ con intenti ironici, quasi facendone il critico controluce e beffeggiandone l'*ars dictandi*" (Guido FAVATI, *Tecnica ed arte nella poesia cavalcantiana*, in *Studi petrarcheschi*, III (1950), pp.117-141, qui pp.124-125) in *Da più a uno face un sollegismo* (e poi, analogamente, sarebbe questo anche il caso del sonetto a Guido Orlando, *Di vil matera mi convèn parlare*), d'altra parte considera che un atteggiamento opposto abbia condotto Cavalcanti nel riprendere i modi guittoniani in *Donna me prega*.

⁷G. Cavalcanti, *Rime*, Con le rime di Iacopo Cavalcanti, a cura di Domenico DE ROBERTIS, Torino, Einaudi, 1986.

⁸".../ questo sonetto, oscuro come i più oscuri del buon frate Aretino" (ERCOLE, *op.cit.*, p.66).

⁹"Le sonnet [...] est obscur, et d'autant plus obscur, abstraction faite de sa tradition manuscrite restreinte et altérée, que l'auteur s'amuse à pasticher et à forcer le style de son adversaire pour mieux s'en moquer." (MARGUERON, *op. cit.*, p.165).

¹⁰BALDI, *op.cit.*, pp.91-92; ma anche Flaminio PELLEGRINI nella sua recensione al libro di Guido SALVADORI (*Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XIII, fasc.76-77, 2° semestre 1895, pp.195 - 214) lo considerava, malgrado qualche incertezza di lettura, un testo abbastanza comprensibile (p.210).

¹¹PELLEGRINI, *op.cit.*, pp. 209 - 211.

presente risposta”; chiarimento della definizione del sillogismo in esso contenuta; opzione obbligata nel caso delle *variae lectiones* : ‘rismo’/‘arismo’ (v.4), ‘che cad’ en barbarismo’/ ‘che cade’n barbarismo’ (v.5), ‘dissi’/‘disci’ (v.11), il v.10 nella sua integralità; significato di certe parole-chiave (‘face’, ‘barbarismo’, ‘sillabate carte’, ‘figura’, ‘fuori [...] ha posto’, ‘argomento’, ‘d’insegnamento/ volume’).

Benché oggi non si creda più che il sonetto cavalcantiano presupponga una “fiera disputa tra Guittone e Cavalcanti”¹², esso viene letto come espressione manifesta di un’insofferenza intesa da alcuni commentatori come facente capo a una diversità di poetica¹³, da altri invece solo come confutazione puntuale di tesi guittoniane. Se le due tendenze non si respingono, in fondo, l’identificazione del testo guittoniano cui il sonetto parrebbe riferirsi conosce sostanzialmente due proposte¹⁴: quella, prudente, del Contini che, prendendo come indicazione parole-spia come ‘insegnamento’ (v.12) e ‘figura’ (v.9) considera che nel sonetto cavalcantiano si possa leggere un’allusione al cosiddetto *Trattato d’Amore* di fra Guittone (i sonn. 240-251 dell’edizione Egidi) e quella di Domenico De Robertis, che costruisce tutto il suo commento sulla convinzione che il poeta si riferisce “ad assai più <<insidiosi veri>>” che non i soliti temi dell’amor cortese e legge il testo come una “presa di posizione di ben altra gravità”, dimostrata anche dai molti tecnicismi in esso contenuti (‘sollegismo’, ‘arismo’, ‘barbarismo’, ‘sofismo’, ‘maggiore’, ‘minor’, ‘necessario’, ‘profferer’, ‘difetto’, ‘silabate carte’, ‘argomento’, ‘induri’, ‘disci’, ‘componi’, ‘insegnamento’, ‘volume’, ‘principio’). Il De Robertis avanza un’ipotesi (che diventa poi certezza nel commento) secondo cui Guido Cavalcanti prenderebbe di mira la canzone guittoniana *Poi male tutto è nullo inver peccato*, dove il poeta aretino abbozza, è vero, una dimostrazione (scolasticamente divisa in parti), ma dove difficilmente si potrebbe vedere “il richiamo al tipico procedimento deduttivo del sillogismo, del particolare dall’universale, dell’<<uno>> dal <<più>>”, come considera invece l’illustre studioso, perché nella citazione addotta a sorreggere tale interpretazione (vv.61-62: “Cosa una pria mostrata, unde

¹²PELLEGRINI, *op. cit.*, p.210.

¹³Valga per tutti CICCUTO, *op.cit.*, esplicitamente citato in tale posizione dal DE ROBERTIS nel suo commento.

¹⁴Non è privo d’interesse, però, il rinvio fatto da Pier Vincenzo MENGALDO (*Linguistica e retorica di Dante*, Pisa, Nistri- Lischi, 1978, p.117n) alla canzone guittoniana XLIX, *Altra fiata aggio già, donne, parlato*: “E nonostante la difficoltà di lettura del sonetto (XLVII) di Guido [...] andrà notata la sostanziale affinità di critica con quella del *De vulgari eloquentia*: analogo sembra proprio il nesso stabilito tra durezza e vizi della forma e mancanza di dottrina e “falsa dottrina”, cfr. in particolare vv.5-6 (mi domando se Cavalcanti non prenda di mira esattamente la celebre dichiarazione della canzone XLIX, vv.163 ss. Egidi: <<E dice alcun ch’è duro/ e aspro mio trovato a savorare/ e pote esser vero. Und’è cagione?/ che m’abonda ragione...>>”).

cos'è onne/ ch'è de necessità Dio dir dovremmo") rappresenta piuttosto una testimonianza di quella frequente organizzazione medievale del discorso che consiste nello stabilire un ordine secondo cui l'autore intende trattare il suo assunto¹⁵. Non credo d'altra parte che si possa chiamare in causa <<Da più a uno...>> per appoggiare e confermare la celebre fama di ateo stabilita a Guido dalla leggenda creata intorno a lui e provocata dai suoi ben noti interessi logico-filosofici, situabili, come lo ha dimostrato Bruno Nardi in alcune pagine che rimangono definitive¹⁶, in campo averroistico. Intendere per 'sofismo' (v.7) una 'dimostrazione di ciò che non è' e leggere nel testo allusioni implicanti la negazione con argomenti logici dell'esistenza di Dio¹⁷, rappresenta secondo me un'interpretazione difficilmente accettabile. Non si può invece che condividere l'idea - avanzata dal De Robertis - dell'importanza rivestita dal sonetto per la definizione di certe opzioni del poeta sia in campo filosofico (e poi ideologico) che - si potrebbe aggiungere - in campo retorico e poetico: perché è proprio di un bivio nella stessa configurazione della lirica toscana del duecento che questo sonetto ci parla.

Il componimento va comunque riportato innanzitutto all'ambito più tradizionale e più sicuro dei dibattiti sull'amore, tema che in certo qual modo esaurisce la dialettica poetica del Duecento: e semmai andrebbe riverificata più da vicino l'ipotesi secondo cui esso si riferisce, così come suggerisce il Contini¹⁸, proprio al cosiddetto *Trattato d'Amore*. La

¹⁵Infatti, ecco quello che il poeta annuncia sin dall'inizio: "Dio demonstrado, mostrardò primamente/ che libri tutti in tutte scienze/ provando lui, son soie certi quando/ parlan di lui, laudando." (vv.21-24). Questa tendenza a organizzare il discorso si inquadra poi nello schema di quelle tre tappe ideali ('cominciamento' - 'mezzo' - 'fine') descritte da Elisabetta Eschini nelle *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini*, Firenze, Accademia della Crusca, 1993, pp. CLXXXVII-CXCI: cfr., per esempio, la canzone XXVI, *Vergogna ho, lasso, ed ho me settesso ad ira*, vv.108-109: "e di che'l comenzo ben cher tuttoe/ mezzo e fine migliore" (altri esempi nel bel saggio di E. Eschini).

¹⁶Sostanzialmente *L'averroismo del "primo amico" di Dante*, in *Studi danteschi*, XXV, 1940, pp.43-80; *Di un nuovo commento alla canzone del Cavalcanti sull'amore*, in *Cultura Neolatina*, VI-VII, 1946-1947, pp.123-135; *Noterella polemica sull'averroismo di Guido Cavalcanti*, in *Rassegna di filosofia*, III, fasc.1, 1947, pp. 19-25. E v. anche Maria CORTI, *La felicità mentale*, Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante, Torino, Einaudi, 1983 (*Guido Cavalcanti e una diagnosi dell'amore*, pp.3-37) che riconferma sostanzialmente le tesi di NARDI, con alcune importanti precisazioni di dettaglio e con utili rinvii alla trattatistica dell'"aristotelismo radicale" medievale.

¹⁷"Il tema è proprio quello su cui si gioca la fama secolare di Guido, che appunto le <<speculazioni>> fossero <<solo in cercare se trovar si potesse che Dio non fosse>>. È dunque verosimile che essa si fondasse sulle sue stesse parole, su questa dichiarazione di non accettazione di ciò che non è dimostrabile, sul suo inflessibile credere nei solidi argomenti umani. Se anche il sonetto veniva a dire che il vecchio Guittone non era riuscito ad argomentare la sua tesi, il termine <<sofismo>> implicava irrimediabilmente dimostrazione di ciò che non è." (DE ROBERTIS, *op.cit.*, pp.184-185, nota al testo).

¹⁸"Pare alludere, per l'insegnamento del v.12 (che sarà l'*ensenhamen* provenzale) all'intenzione

difficoltà di principio nasce dal fatto che i vv.11-13 (“/.../ e pon’ cura/ che’ntes’ho che compon’ d’insegnamento/ volume /.../”) situerebbero il *Trattato* in un momento successivo a quello delle considerazioni polemiche di Guido Cavalcanti e quindi escluderebbero in qualche modo la possibilità che il poeta fiorentino avesse fatto allusione proprio ad uno o ad alcuni dei testi che lo compongono. In realtà era perfettamente possibile che a Guido Cavalcanti fosse giunta solo una parte dei sonetti del trattato, oppure che la descrizione della ‘figura’ allegorica dell’Amore, tratteggiata dal moralista frate Guittone, fosse creduta solo come una parte introduttiva di un più ampio discorso (e appunto, ‘volume’ suggerisce l’idea di un numero più cospicuo di testi), così come non sarebbe da escludere neanche l’ipotesi di un’opera morale in prosa di cui fosse giunta notizia a Cavalcanti. Il poeta si riferisce alla voce che corre con evidente proposito riduttivo e sprezzante (non bisogna poi parere eccessivamente preoccupati dalle attività dell’avversario): il procedimento è topico. Il primo esempio di questo tipo di rinvio in base all’“*audito dire*” appare probabilmente in Giacomo da Lentino (“Io m’aggio posto in core a Dio servire/ com’io potesse gire in paradiso/ al santo loco ch’aggio *audito dire*/ u’ si mantien sollazzo, gioco e riso”). Non è impossibile che Guittone riechegi il sonetto del Notaio in XXVI, *Vergogna ho, lasso, ed ho me stesso ad ira*, v.104 (“va mia canzon, e di lor ch’*audit’aggio*”¹⁹) sotto il segno di mutate esigenze morali (essendo oggetto del “sentito dire” non più la versione alquanto scandalosa del “paradiso allegre” ma quella di uno sperato ritorno dei destinatari alla retta fede). Non è forse privo d’interesse segnalare come nella canzone XXVI, inviata dal poeta aretino, oramai convertito, al padre di Guido Cavalcanti e a un messer Lapo per esortarli a ritornare alla retta fede, anche Guittone invochi il “sentito dire” per giustificare la sua esortazione; e ‘*maggiore*’, ‘*minore*’ e ‘*mezzo*’ sono parole ricorrenti nel testo della canzone, con diverso significato, ma tali da far pensare ad un loro possibile riecheggiamento ironico (con significato tecnicamente diverso e più impegnato) nel sonetto cavalcantiano: “Come poi lo *minore* e’l *maggio*/ sommette a vizio corpo ed alma e core?” (vv.25-26); “A messer Cavalcante e a messer Lapo/ va’ mia canzone, e di lor ch’*audit’aggio*/ che’l sommo ed inorato segnoraggio/ pugnan di conquistar, tornando a vita/ e, se tu sai, l’aita/ e di che’l comenzar ben cher tutto/ *mezzo* e fine migliore /.../” (vv.103-109). Che poi anche Dante attribuisca al “sentito dire” e non al giudizio conducente al “vero” la fama di Guittone (“A voce più ch’al ver drizzan li volti/ e così ferman loro opinione/ prima ch’arte o ragion per

guittoniana di comporre un trattato: forse la collana di sonetti su Amore serbata nell’Escorialense, concepita come illustrazione d’una *figura* ? (potrebbe accennarle, ove non valesse esclusivamente <<figura retorica>>, la figura di Guido, v.9 ?)” (G.CONTINI, *op.cit.*, nota al testo).

¹⁹E cf. anche, in *Ora parrà s’eo saverò cantare*, v.5: “ch’a om tenuto saggio audo contare”

lor s'ascolti// Così fer molti antichi di Guittone/ di grido in grido pur lui dando vanto/
finché l'ha vinto il ver con più persone") è forse anche un esempio in più per un tema diffuso
nella poesia italiana del Duecento²⁰.

Non sono comunque pochi gli elementi che avrebbero potuto destare l'irritazione del
fiero poeta fiorentino, che fa della capacità di "natural dimostramento" fonte d'orgoglio
poetico e non può accettare che in un campo così specializzato come quello della filosofia
ci si avventuri con semplici mezzi retorici. Spira dai sonetti guittoniani che compongono il
Trattato una pretenziosa aria dotta: infatti, se il son. 240 (<<Caro amico guarda la
figura>>) contiene la descrizione allegorica della 'figura' di Amore, quello successivo è
pieno di un gergo filosofico che a Cavalcanti sarà parso eccessivo ed immotivato: "Poi
ch'hai veduto Amor cum si ritrae/ e simel proprietà d'alcuna forma/ vogliàn veder
significanza ch'hae/ e mostrar singularmente per norma/ le sue figure come'l nome
forma...// Nudo, cieco, di garzonil fazione./ che già non fu ritratto en tal essenza/ dai savi
senza ben propria cagione./ che d'ogni cosa fanno esperienza.// Unde d'Amor fan esta
divisione/ omai soa parte sponendo a nocenza." 'Proprietà', 'forma', 'significanza',
'norma', 'essenza', 'cagione', 'esperienza', 'divisione', sono tutti concetti appartenenti alla
discussione filosofica: e Guittone non solo osa adoperare questo linguaggio impegnativo,
ma pretende addirittura articolarlo nel descrivere la 'figura' nientemeno che attraverso una
'esposizione logica': "Amor dogliosa morte si po' dire/ quasi en nomo logica sposizione./
ch'egli è nome lo qual si può partire/ en <<a>> e <<mor>> che son due divisione.// E
<<mor>> si pone morte a difinire:/ lo nome en volgara locuzione/ è con una <<te>>;
l'<<a>> ven da largir/ e'n latin si scrive entergezione."

Ora, Guido Cavalcanti lui stesso fa in *Donna me prega* un riferimento più che evidente
a queste teorie etimologiche, quando scrive di Amore ch'è "sì altero - ch'è chiamato
Amore"²¹. Anche lui discute nel suo testo la 'forma', 'il movimento' e se lo si 'può vedere'
(secondo la ben nota tematica articolata già dai dibattiti condotti in ambito siciliano): ma è
più che evidente l'uso diverso che il poeta dà a tutto questo armamentario tematico, poichè
Cavalcanti procede veramente in *Donna me prega* a una "logica sposizione", basata non più
su semplici "partizioni" pseudo-etimologiche, ma sul "natural dimostramento", senza il
quale niente si può provare. In assenza di ogni criterio di cronologia relativa tra *Donna me*

²⁰Qui e in seguito tutti i corsivi sono miei.

²¹Il procedimento è puramente retorico: a riprova di quest'asserzione va anche il rifiuto di Dino del
Garbo, nella sua glossa latina, di discutere del nome dell'Amore, poichè dei nomi "nulla debet esse
cura" (il testo della 'glossa' in Guido Cavalcanti, *Le rime*, a cura di Guido FAVATI, Milano-Napoli,
Riccardo Ricciardi ed., 1957, pp.359-378; qui p. 360).

prega e il sonetto *Da più a uno face un sollegismo*²² non si può di certo speculare intorno all'incidenza e al peso che il sonetto avrà avuto nelle stesse intenzioni di Guido Cavalcanti. I due testi sono stati collegati in uno stesso ordine di trattazione critica da Guido Favati: il critico riscontrava all'origine di certo "guittonismo" cavalcantiano (esemplificabile in <<*Da più a un face un sollegismo*>> e in *Donna me prega*) due atteggiamenti contrastanti: beffeggiante nel primo caso, riverente nel secondo. Secondo il Favati la canzone *Donna me prega* "fu scritta in modi guittoniani solo per esigenza di ricorrere, onde esprimere un contenuto dottrinale come quello filosofico che lo informa, ad una forma di poesia didascalica quale Guittone appunto aveva consacrato con la sua autorità, ed interpretare quindi l'adozione del particolare linguaggio in cui è scritta anche come una maniera di ossequio (e non, quindi, di beffa) all'arte del sovrano dittatore."²³ Per Agnello Baldi, invece, "La giustificazione che il Favati fornisce è in verità debole", poiché "/.../ se Cavalcanti non poteva fare a meno dei modi guittoniani, e ne riconosceva la necessità storica e la presenza imprescindibile, sarebbe stato poi perlomeno ingegnoso parodiarli"²⁴. La differenza di trattamento si spiega però se pensiamo che il poeta fiorentino non poteva non conoscere le ottime relazioni mantenute presumibilmente da suo padre, Cavalcante de' Cavalcanti, con il maestro aretino. Forse l'esortazione contenuta in XXVI, *Vergogna ho, lasso...*, indirizzata da Guittone a mo' di indiretto ammonimento (giustificato, come al solito, da una severa "autocritica"²⁵) proprio a Cavalcante de' Cavalcanti, avrà contribuito in qualche modo a un cambiamento nel trattamento riservato da Guido stesso alla poesia di

²²L'unico tentativo credibile di riunire tutti i dati cronologici diretti o indiretti ricavabili dai testi cavalcantiani si trova nelle *Note per una cronologia delle Rime di Guido Cavalcanti* di Eugenio SAVONA (ora in idem, *Cultura e ideologia nell'età comunale. Ricerche sulla letteratura italiana dell'età comunale*, Ravenna, Longo, 1975). Per l'autore il sonetto contro Guittone "deve certamente appartenere a un momento della maturità artistica di Guido, quando, cioè, il poeta fiorentino poteva misurare la distanza che lo separava dall'esperienza poetica dell'aretino"; ma poi l'unico termine *ante quem* proposto dal critico rimane 1294, anno della morte di Guittone. Quanto a *Donna me prega*, G. CONTINI si chiede se la dedica di Giacomo da Pistoia del suo trattato *Quaestio disputata de felicitate* a Guido Cavalcanti, con la menzione del padre del poeta ("Gwidoni domini Cavalcantis") "non implichi che fosse ancora vivo il padre, già morto nel 1280" (CONTINI, *op.cit.*, p.899): ciò presupporrebbe che Guido fosse già famoso per le sue doti intellettuali di filosofo e "loico" a quella data, il che, come nota SAVONA (*op.cit.*, pp.179-180) "verrebbe a collocare la composizione della canzone dottrinale prima della morte di Cavalcante". Se queste congetture fossero giuste esse servirebbero di certo ad appoggiare le ipotesi esposte nel presente articolo.

²³Guido FAVATI, *op.cit.*, p.125.

²⁴BALDI, *op.cit.*, p.86n.

²⁵Come in *S'eo tale fosse*, dove la reticenza retorica inserita con funzione di *captatio benevolentiae* è assunta a premessa per legittimare - siappur in questa forma condizionale - la critica all'"uom tenuto saggio" che è senza dubbio Guido Guinizzelli.

Guittone: riverente, appunto in *Donna me prega* (eventualmente anteriore a *Vergogna ho, lasso, ed ho me stesso ad ira*), sprezzante poi (come testimonia *Da più a uno...*). Mera ipotesi non sorretta che da semplici congetture, essa potrebbe comunque venir confortata da un eventuale rinvio intertestuale (forse addirittura - per usare il termine di G.Genette²⁶ - ipertestuale) identificabile in quella allusione (già evocata), che collega i vv.25-26 e 103-109 di *Vergogna ho, lasso,...* con i vv.2 e, rispettivamente, 12 di *Da più a uno face un sollegismo*.

In ogni caso, se il sonetto è stato scritto dopo la grande canzone dottrinale (come psicologicamente sembra più verosimile, perché in tal modo si fa seguire ad una prima neutrale deferenza l'atteggiamento ironico o sprezzante che non ammette nessun ritorno ulteriore), esso rappresenta in un certo senso più che un semplice episodio umorale di una battaglia in cui il poeta aveva già magistralmente esposto le sue posizioni filosofiche e dottrinali, ispirate a un'idea negativa dell'amore che, presente - per ragioni completamente diverse - anche in fra Guittone, importava necessarie delimitazioni ideologiche, visto che altri erano i principi - filosofici nel fiorentino, puramente morali e religiosi in Guittone - che la ispiravano. L'articolazione del proprio argomentare, a riprova di ben altre capacità di "logica sposizione" che non quelle dell'esecrato avversario è ciò che qui 'si gioca' quindi, per riprendere l'espressione del De Robertis. Non si tratta di una semplice questione di gusto o di una presa di posizione da cavilloso attaccabrighe indispettito, bensì di una netta delimitazione riguardante, appunto, la definizione stessa della propria opzione in merito al tema centrale della poesia intellettuale italiana del Duecento, resa necessaria proprio perché le relazioni presumibilmente cortesi di prima e l'apparente coincidenza nella visione "negativa" sull'amore avrebbero potuto servire ad aggravare un intollerabile equivoco. Insomma, si confermerebbe così l'acuta osservazione del Petrocchi, il quale "in termini di mera cronotassi" vedrebbe "il capitolo stilnovistico" come "una gigantesca parentesi fra il Guittone delle rime d'amore e il frate Guittone, convertito a religioso fustigatore dei costumi d'amore"²⁷. In questo modo la conversione stessa di Guittone, con quello che implicava come significativo annullamento del senso stesso della poesia d'amore e soprattutto il suo nuovo proselitismo, segnerebbero il punto di riferimento per un radicale cambiamento di tono e di atteggiamento dei nuovi poeti in confronto al loro inevitabile maestro: perché tale di sicuro Guittone era stato non solo per la larga cerchia d'amici e corrispondenti che lo

²⁶G.Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1979.

²⁷In E.Cecchi-N.Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, I, Milano, Garzanti, 1984, pp. 204-205.

circondavano, ma anche, per sua espressa affermazione, per Guido Guinizzelli²⁸ o - per l'evidente influsso esercitato sui loro testi - per Cavalcanti e per Dante.

Se di "logica sposizione" si tratta, parrebbe dire il poeta fiorentino, allora non solo bisogna adoperare il linguaggio adeguato (peggio se chiamato in causa per mera infatuazione) ma anche usare correttamente gli strumenti logici, tra cui, appunto, il sillogismo stesso. Se quindi Guido Cavalcanti vuole impartire qui una lezione di logica, lo fa costretto dalla stessa invocazione indebita del procedimento filosofico ("logica sposizione") da parte di un poeta sprovvisto di mezzi a tale proposito. La lettura puntuale del sonetto, che intendo dare in seguito, prende dunque l'avvio dalla certezza che è, come l'avveva suggerito il Contini, proprio il *Trattato d'Amore* ad offrire, in prima posizione, il pretesto alla polemica di Guido Cavalcanti: e certi dati del testo possono essere chiamati con profitto in causa per chiarire meglio i rapporti intercorrenti tra tutti questi componimenti. D'altra parte, però, i riscontri possibili, già evocati in precedenza, suggeriti dai critici, con testi guittoniani significativi come *Altra fiata aggio già, donne, parlato* (Mengaldo), *Vergogna ho, lasso, ed ho me stesso ad ira* o anche *Poi male tutto è nullo inver peccato* (De Robertis)²⁹, così come il fatto stesso, poi, che rapportandosi al *Trattato d'amore* il poeta prenda di mira tutto un insieme di testi, potrebbero indurre a considerare *Da più a uno face un sollegismo* come una specie di lente intertestuale, nel cui punto focale confluiscono echi di più testi guittoniani, prospettiva, questa, che riabilita in qualche modo, attraverso il canale concettuale della "transtestualità" e dell'"ipertestualità" (nel senso attribuito da Genette a questi termini) l'ipotesi della "parodia", già precedentemente evocata, cambiandone però radicalmente il significato.

Quando il sonetto cavalcantiano viene considerato oscuro si deve pensare innanzitutto ad una certa indeterminazione grammaticale, che esso sembra prediligere: ne è strumento preciso il nome, che viene distribuito spesso senza articolo, al di là di ogni obbligo di tipo Tobler-Mussafia. Basterebbe pensare al testo di *Donna me prega*, dove la stragrande

²⁸Nel mio libro *Intellectualitate și poezie. Studii despre lirica din Duecento*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1986, pp.248-256 ho provato a dimostrare che il famoso sonetto guinizzelliano *Caro padre meo* accompagnava proprio la canzone *Al cor gentil*, perché era poco probabile che il poeta emiliano non fosse al corrente della drastica "reprobatio amoris" che Guittone (ritiratosi, dopo l'entrata fra i Gaudenti, proprio a Bologna) aveva cominciato a fare conoscere dopo la sua conversione e che gli avesse inviato, come, appunto, si è sostenuto - cfr. CONTINI, *Poeti del Duecento*, cit., II, p.465 - la canzone *Lo fin pregi' avanzato*, nella quale, come giustamente osservava il CONTINI, "È flagrante il capzioso modulo lentiniano-guittoniano", il che, proprio per questo carattere palese di imitazione, avrebbe dovuto renderla inaccettabile al poeta aretino.

²⁹E v. anche CICCUTO, *op.cit.*, che invoca in merito anche altri testi guittoniani.

maggioranza dei nomi è data senza articolo, una situazione che impone un controllo di routine anche sul nostro sonetto. Eccone il rapido elenco: 'maggiore', 'minore', 'mezzo', 'necessario' (se è sostantivo, come crede G. Favati³⁰, a differenza di Domenico de Robertis, che lo considera avverbio³¹), '(a)rismo', 'ragione', 'barbarismo', 'difetto', 'saver', 'cagione', 'silabate carte', 'cura', 'd'insegnamentol volume', 'principio', 'natura'. Ciò rende significativo l'uso dell'articolo, là dove esso viene comunque impiegato; e si può notare subito come l'articolo determinativo sia adoperato esclusivamente nei nomi (o nei loro sostituti) che si riferiscono all'interlocutore: "nel /tuo/ profferer", "il tuo" (se non si deve leggere 'in tuo', come propone, contro tutta la tradizione manoscritta, G. Favati, ripreso, con qualche distanza, dal Contini³², 'il tuo proponimento'. Si direbbe che la sinteticità squisita del nome non articolato, che si addice alle definizioni filosoficamente impegnate, isolasse in qualche modo gli enunciati appartenenti alla lezione filosofica impartita all'ignorante in materia da quanto potrebbe far pensare alla sua discorsività rilassata. Ciò rende, ancora, fortemente sospetto lo statuto degli articoli indeterminativi: a partire dal primo verso del sonetto, dove - visto che nessuno leva obiezioni - tutti i commentatori parrebbero comprendere 'un' (di 'un sollegismo') come articolo indeterminativo. Il testo ha però una sua rigorosa simmetria: ed al suo inizio il taglio elegante della definizione sembra autorizzarsi dall'inevitabile certezza della definizione corretta, opposta al carattere potenzialmente risibile del 'proponimento' attribuito a Guittone nell'ultimo verso. Ora, è la logica stessa del carattere rotondo, chiuso, del sonetto³³ a destare la possibilità che, alla stregua dell'indefinito impersonale 'om', usato nel v.14 ("Fa ch'om non cida il tuo proponimento"), anche nel primo verso 'un' venga letto forse non come articolo, ma come pronomi indefinito, largamente impiegato in poesia, come ci dicono le grammatiche³⁴, e avente spesso proprio il valore di 'uom'. In questo modo il

³⁰Nelle concordanze che accompagnano la sua edizione critica (già citata) delle poesie di Cavalcanti.
³¹DE ROBERTIS, *op.cit.*, nota al verso: " /.../ (necessario è avverbio, calco sul latino)".

³²CONTINI, *op.cit.*: "Lezione del Favati (la tradizione non ha in ma il)."

³³Lo ricorda di recente Roberto ANTONELLI, *Traduzione e destrutturazione. "Rerum vulgarium fragmenta" e le versioni di C.Marot e V.Philieul*, in *Micromégas*, XVIII, 1-2-3, gennaio-dicembre 1991: "Originariamente il sonetto è una struttura <<dialettica>>, conformemente alla propria <<etimologia>>(dalle *coblas esparsas*): una questione, nell'ottetto, seguita da una soluzione, nel sestetto: non per nulla si è sospettata (Molk) anche l'influenza della *quaestio* e della metodologia scolastica." (p.13n).

³⁴Secondo Raffaello FORNACIARI, *Sintassi italiana dell'uso moderno*, Presentazione di Giovanni Nencioni, Firenze, Sansoni, 1974 (che ristampa anastaticamente l'edizione del 1881), 'uno' "accenna a persona determinata dalle parole seguenti (aggettivi, pronomi relativi). *I' mi son un che quando Amore spira, noto Dante - Fuggir così dinanzi ad un ch' al passo, Passava Stige*. Dante, - o accenna a persona in modo affatto indeterminato nel senso di *alcuno, chicchessia*. Sono alla sedia sua perle

soggetto del verbo 'face' diventa proprio 'un'³⁵, e il valore impersonale fornito al primo verso non solo può essere meglio correlato parallelamente col 'si' passivante³⁶ (avente la stessa funzione) del secondo verso ("In maggiore e in minor mezzo si pone"), ma si addice forse meglio alla sua voluta sentenziosità, al suo invocare principi universalmente noti. Il suo senso si renderebbe dunque: "Uno fa il sillogismo (se proprio ci tiene a farlo, se vuole fare veramente una <<logica sposizione>>) da più a uno". Si evita così l'imbarazzo stesso dei commentatori del verso nell'interpretare il senso di 'face' e nel suggerire il soggetto della proposizione. Per una buona parte di essi (Pellegrini, Contini, Ciccutto, Quaglio), il soggetto è 'sollegismo', ma ciò obbliga a forzamenti del senso nel verbo 'face', variamente risolti. Per il Pellegrini 'face' significa "opera, giova, ha effetto"³⁷; il Contini risolve il problema aggirandolo attraverso un'ingegnosa perifrasi ["sembra che si rimproveri a Guittone l'incapacità logica, l'imperizia nel maneggiare il sillogismo, cioè lo strumento che ricava una conclusione da più premesse (o, men facilmente, una proposizione particolare da una generale /.../)³⁸], il cui predicato ('ricava'), viene poi pedissequamente ripreso da altri interpreti³⁹. L'interpretazione del De Robertis se ne scosta perchè probabilmente il critico avverte il carattere in qualche modo arbitrario dell'impiego di un verbo come 'ricavare' invece di 'fare', che cambia la stessa struttura sintattica della proposizione. Per il De

*attaccate che sbigottiscon un solo a vedere. Berni - Dirà qui forse uno: a che fine si debbe dare il mandato libero? Segni. Quest'ultimo caso, non raro negli scrittori, è frequentissimo nel parlar familiare, dicendosi p.es. quando uno vuole, può tutto, dove non v'è rimedio, uno deve rassegnarsi. Gli antichi usavano nel medesimo senso uom (franc. on) che in poesia può permettersi anc'oggi. - Il sonno È veramente qual uom dice Fratello della morte. Petrarca." (p.94). E cf. Gerhardt ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, Morfologia*, Traduzione di Temistocle Franceschi, Torino, Einaudi, 1968: "Sempre nel senso del francese on è abbastanza diffuso anche unus, che già aveva tal valore nella parlata familiare latina." (§ 517, p.233; v., ivi, vari esempi); e Jacqueline BRUNOT, *Grammaire critique de l'italien*, IV, Université de Paris VIII - Vincennes, 1981: "Uno(a) peut avoir un sens totalement indéterminé /.../; c'est là qu'il est le plus proche du pronom français on /.../" (p.216). E v. anche Luca SERIANNI, con la collaborazione di Alberto CASTELVECCHI, *Grammatica italiana*, Italiano comune e lingua letteraria, Suoni, forme, costrutti, Torino, UTET, 1988, soprattutto VII.151, dove viene indicata l'alternanza del pronome 'uno', usato impersonalmente, con 'si'.*

³⁵Per la forma apocopata v. BRUNOT, *op. cit.*, p. 218: "Uno reste généralement intact /.../. Cependant, il lui arrive de s'apocoper en un - cette forme étant /.../ <<propria dell'uso letterario o toscano", ce que ne confirment pas nos exemples.": ma per vari esempi di uso apocopato, con verbi, v. FORNACIARI, *op. cit.*.

³⁶V. nota 33 (SERIANNI).

³⁷PELLEGRINI, *op. cit.*, p.210.

³⁸CONTINI, *cit.*, nota al testo.

³⁹M. CICCUTO: "Il sillogismo ricava un unico significato reale da una pluralità di dati /.../" (*op. cit.*, p.

Robertis soggetto del verbo 'face' è la stessa espressione 'da più a uno'⁴⁰. Ciò che però accomuna l'interpretazione che propongo a quella - estremamente suggestiva - del De Robertis è il fatto di attribuire al 'sollegismo' valore di complemento oggetto, il che è perfettamente giustificato, poiché è esso, appunto, l'oggetto dell'esposizione logica del poeta.

Se tra i commentatori c'è un assoluto consenso sul significato globale da attribuire alla prima quartina⁴¹, dove si cela, grosso modo, una definizione del sillogismo, non può che stupire la varietà di interpretazioni puntuali date ai primi due versi. "Da più a uno" significa "dall'universale al particolare" per Flaminio Pellegrini; "da più premesse (o, men facilmente, una proposizione particolare da una generale /.../)" per Gianfranco Contini; "Procedendo dal più all'uno, deducendo da più cose una", per Domenico De Robertis; "un'unico significato reale da una pluralità di dati /.../" per M. Ciccuto; "da più premesse /.../ una sola conclusione" per A.E.Quaglio⁴². Ma, intanto, è difficilmente accettabile intendere 'più' come "più premesse", perché il sillogismo non ne ha mai più di due, né si vede - nello stesso ordine di idee - perché il 'più' vada inteso come "pluralità di dati". Si avvicina invece molto al senso il Pellegrini perché, infatti, 'più' e 'uno' stanno in certo qual modo per "universale" e "particolare". In realtà Guido Cavalcanti comincia la definizione vera e propria del sillogismo solo dal secondo verso, mentre il primo traduce elitticamente i principi del *dictum de omni* e del *dictum de nullo* "per i quali" - spiegano i dizionari - "ciò che si afferma /(nega) universalmente di un soggetto, deve affermarsi (negarsi) anche di tutti i soggetti compresi nella sua estensione"⁴³ (cioè di ogni soggetto in parte): questi principi sono inclusi in quello che in logica si chiama il "principio di convenienza" o di

31); A.E. QUAGLIO: "Il sillogismo da più premesse ricava una sola conclusione /.../" (*op.cit.*, p.367, nota ai vv.1-3).

⁴⁰"Procedendo dal più all'uno, deducendo da più cose una: ciò <<face>>, "fa" (cfr.XXXIX,10), produce (come si dice due più due, ossia la loro somma 'fa' quattro: assimilando il procedimento deduttivo a quello aritmetico in forza dei termini usati) un sillogismo: con particolare riferimento alla natura, espressamente rilevata, del procedimento /.../" (DE ROBERTIS, *cit.*, p.185, nota al v.1).

⁴¹Per Agnello BALDI, per esempio, "La prima strofa non presenta difficoltà, almeno per il senso generale; è chiaro che Cavalcanti impartisce allo sprovveduto Guittone una lezione di metodo." (*op.cit.*,p.89). Solo V. MOLETA, *Guittone cortese*, Napoli, Liguori, 1987 (p.49n) associa l'accusa di Cavalcanti a delle carenze di logica in senso puramente linguistico, rimproverate al poeta aretino dai suoi critici moderni (CONTINI, SEGRE).

⁴²PELLEGRINI, *op.cit.*, p.210; CONTINI, *cit.*, nota al v.1; DE ROBERTIS, *cit.*, nota al v.1; CICCUTO, *op.cit.*, p.31; QUAGLIO, *cit.*, nota al v.1.

⁴³Dagobert D.RUNES, *Dizionario di filosofia*, tradotto e integrato da Aldo DEVIZZI, Milano, Aldo Martello ed., 1963

“discrepanza”, sul quale riposa la possibilità stessa del sillogismo⁴⁴. Da buon filosofo, Guido Cavalcanti enuncia prima il principio da cui decorre la possibilità stessa del ragionamento sillogistico, dopo di che procede alla definizione propriamente detta.

Visto che nel glossare i primi due versi non sono poche le esitazioni dei commentatori (c'è chi intende che il 'mezzo' si pone 'tra' “la premessa maggiore” e “la premessa minore” - e valga questo solo esempio per certa disattenzione e inesattezza con cui la stessa definizione del sillogismo viene sovrapposta sui versi precisi di Cavalcanti), riporterò una definizione qualificata, per rendere totalmente chiaro il significato del verso cavalcantiano. Il sillogismo è dunque, secondo il *Dizionario di filosofia* di Dagobert D. Runes, “quell'argomentazione, detta anche argomentazione perfetta, che consta di tre proposizioni così connesse tra di loro che delle prime due, dette premesse, deriva necessariamente una terza, detta conclusione o illazione/.../. Le proposizioni constano di tre termini, due dei quali fanno parte della conclusione, l'uno come predicato e dicesi (perché ha la maggiore estensione) estremo maggiore (P), l'altro come soggetto e dicesi estremo minore (S). I due estremi sono messi in rapporto per mezzo di un terzo termine, detto termine medio (M). Delle due premesse l'una mette in rapporto l'estremo maggiore col termine medio e dicesi premessa maggiore; l'altra l'estremo minore col medio e dicesi premessa minore/.../”⁴⁵.

Orbene, la lettura del secondo verso (“In maggiore e in minor mezzo si pone”) da parte dei vari commentatori offre innanzitutto una nuova sorpresa grammaticale: il 'si' di 'si pone' viene inteso o come 'si' passivante, o come riflessivo. D'altra parte il soggetto del verbo 'si pone' è indicato non in 'mezzo' (come sarebbe giusto) ma in 'sollegismo'. Se il Pellegrini, per evitare la traduzione letterale del verso lo legge correttamente⁴⁶, l'interpretazione continiana fa del sintagma 'mezzo si pone' una locuzione verbale (oppure identifica in 'mezzo' un complemento predicativo del soggetto) equivalente al verbo 'mediare', il cui soggetto viene ad essere lo stesso 'sillogismo': “/.../ il sillogismo, cioè lo strumento che ricava una conclusione da più premesse /.../ e perciò media (*mezzo si pone*) fra maggiore e minore /.../ e che dimostra la necessità della conclusione senza bisogno di

⁴⁴RUNES, *op.cit.*, p.866: “Il principio su cui il sillogismo riposa è il principio di convenienza o discrepanza, per cui se due cose convergono con una terza, convergono tra loro e se divergono in un aspetto, divergono tra loro. Tale principio è comprensivo anche dei due principi del *dictum de omni* e del *dictum de nullo*, per i quali ciò che si afferma (nega) universalmente di un soggetto deve affermarsi (negarsi) anche di tutti i soggetti compresi nella sua estensione.”

⁴⁵RUNES, *op.cit.*, p.866.

⁴⁶“Questo termine medio è come la chiave onde /.../ scaturisce la necessità della cosa affermata /.../” (PELLEGRINI, *op.cit.*, p.210).

veste poetica /.../”⁴⁷. Il Cattaneo, poi, fraintende anche questa variante interpretativa e sembra credere che sia la “conclusione tratta da più premesse” quella che “media”⁴⁸. Il caso più curioso è quello della lettura data da A.E.Quaglio, il quale non avverte il significato dato dal Contini alla preposizione ‘fra’ nel suo commento, e sostiene addirittura che “tra la proposizione maggiore e la minore si colloca la proposizione mediana (quella per intendersi che secondo la logica aristotelica ricava dalla prima il soggetto e dalla seconda il predicato), dalla quale ecc.”⁴⁹. L’originale sillogismo così costruito verrebbe ad avere dunque una “proposizione maggiore” (e proposizione non potrebbe che rivestire il senso di ‘premessa’), una “proposizione mediana” e una “proposizione minore”, nonché la necessaria conclusione: il critico commette così, senza avvedersi, l’errore della cosiddetta *quaternio terminorum*. Per M.Ciccuto, poi, “Il sillogismo /.../ è quindi in posizione intermedia tra l’eccesso e il difetto /.../”⁵⁰ il che è forse eccessivamente metaforico. Bisogna chiarire subito che il ‘mezzo’, malgrado il suo nome, non ‘si pone’ necessariamente ‘tra’ l’estremo maggiore e l’estremo minore: basta guardare le quattro principali figure del sillogismo per vedere come sia il medio stesso (M) - per la sua posizione - a determinarle⁵¹. D’altronde Cavalcanti adopera la preposizione ‘in’ (“in maggiore e in minor mezzo si pone”), dicendo proprio questo: ‘(tanto) nella premessa maggiore e /(quanto) nella premessa minore si pone il termine medio’. Non ci sono “proposizioni mediane” nel sillogismo, e l’unica confusione alla quale il verso si potrebbe prestare viene sempre dall’assenza dell’articolo determinativo, il che fa sì che non si capisca il femminile di ‘maggior’ (premessa maggiore) e di ‘minor’ (premessa minore) e il maschile di ‘mezzo’ (termine medio). Il De Robertis, che decodifica esattamente il significato, non prende in considerazione questa differenza di genere, per cui rende sempre nel suo commento l’ ‘in’ col ‘tra’: “Tra il termine più esteso o <<maggiore>> e il <<minore>> se ne interpone, se ne dà (cfr. <<ponuntur >> sopra cit.) uno ‘medio’

⁴⁷CONTINI, *cit.*, nota ai vv.1-4.

⁴⁸CATTANEO, *cit.*, nota al v.1: “Oppure, come propone il Contini, è la conclusione tratta << da più premesse>> e <<perciò media (mezzo si pone) fra maggiore e minore, ricavando da questa il soggetto e da quella il predicato>>”.

⁴⁹A.E.QUAGLIO, *op.cit.*, nota al v.2.

⁵⁰CICCUTO, *op.cit.*, p.31.

⁵¹“Queste diverse posizioni del termine medio determinano la prima, la seconda, la terza e la quarta figura rispettivamente. Queste figure sono schematizzate qui sotto dove son indicate soltanto le posizioni relative dei termini /.../ :

M - P P - M M - P P - M

S - M S - M M - S M - S

S - P ..S - P S - P S - P” (Irving COPL, *Introduzione alla logica*, Bologna, Il

Mulino, 1964, p.197).

(<<mezzo>>) ugualmente affermabile.”⁵². Visto che niente ci autorizza a leggere ‘in’ come ‘tra’, l’unica interpretazione possibile del verso è quella che sottintende generi diversi in ‘maggiore’ e ‘minore’, da una parte, e in ‘mezzo’, dall’altra (‘premessa’, rispettivamente ‘termine’).

Prima di esaminare le parole più discusse del terzo verso (‘necessario’, ‘rismo’/‘arismo’), bisogna precisare che il soggetto del verbo ‘*pruova*’ è sempre ‘mezzo’ (nelle chiose dei commentatori il soggetto appare ora ‘*sollegismo*’ - ‘/.../ e che dimostra /il sillogismo, cioè - M.P./ la neces-sità della conclusione ecc.’ (Contini⁵³), ora il soggetto stesso della prima proposizione (“il quale procedimento /*da più a uno*’ - M.P./ ha valore probatorio con carattere di necessità” (De Robertis⁵⁴). Ma la frase è senza equivoco e non ammette dubbi di sorta, mentre è difficile stabilire se ‘necessario’ sia da intendere come sostantivo (Guido Favati registra così il vocabolo nelle concordanze cavalcantiane annesse alla sua edizione critica, e così sembrerebbero intenderlo sia il Pellegrini⁵⁵ che il Contini - “la necessità della conclusione”⁵⁶ - o Ciccuto - “necessaria dimostrazione”⁵⁷), o come avverbio (A.E. Quaglio: “/.../ dalla quale necessariamente scaturisce la dimostrazione”⁵⁸; De Robertis: “necessario è avverbio, calco sul latino”⁵⁹). Ora, in principio ognuna delle due varianti interpretative andrebbe bene; ma se la seconda, che è *difficilior*, è più suggestiva e tentante, la prima si intonerebbe meglio con la distribuzione generalizzata di sostantivi non articolati e forse potremmo chiederci se un latinismo pedante sarebbe accettabile stilisticamente per un autore sorvegliatissimo come Guido Cavalcanti. ‘Necessario’ sarebbe da intendere come ‘necessità assoluta’ nel senso dato da Tommaso d’Aquino in opposizione alla necessità ipotetica, o “*ex suppositione*”. “Necessario assolutamente si giudica qualcosa in base a un rapporto di termini”, quando cioè il predicato è contenuto nella definizione del soggetto, o quando il soggetto è *de ratione* del predicato⁶⁰. Ed è in questo stesso ordine di idee che si dovrebbe senz’altro optare per la versione ‘arismo’ invece di ‘rismo’: quest’ultima è accolta interrogativamente dal Contini (“senza bisogno di veste poetica (così rismo)?”), seguito, al solito, da G.Cattaneo (“senza rismo”), da A.E.Quaglio (“senza

⁵²DE ROBERTIS, *cit.*, nota al v.2.

⁵³CONTINI, *cit.*, nota ai vv.1-4.

⁵⁴DE ROBERTIS, *cit.*, p.185, nota al v.3.

⁵⁵PELLEGRINI, *op.cit.*, p.210 (“la necessità della cosa affermata”).

⁵⁶CONTINI, *cit.*, nota ai vv.1-4.

⁵⁷CICCUTO, *op.cit.*, p. 31.

⁵⁸QUAGLIO, *cit.*, p. 367, nota ai vv. 1-3.

⁵⁹DE ROBERTIS, *cit.*, p.185, nota al v.3.

⁶⁰*Enciclopedia filosofica*, sv *necessario*, col.106j.

richiedere incrostazioni poetiche (“sanza rismo” - senza versificazione: ma in questo punto la chiosa è forza-tamente rischiosa”) e da M.Ciccuto (“senza bisogno di rime troppo ricercate”)⁶¹, sulla base della tradizione manoscritta (la Raccolta Bartoliniana e il Chigiano L.VIII.305 hanno, appunto, ‘sanza rismo’⁶²), mentre dal Pellegrini (“senza bisogno di calcolo matematico”) al Favati (nell’edizione) al De Robertis (“senza ricorso al numero”) viene preferita la variante difficilior ‘arismo’ (da *arithmos* - numero, calcolo⁶³). Non si vede per quale motivo Guido Cavalcanti dovrebbe essere contrario alla esposizione filosofica “per rismo”: in fondo è quello che sta facendo lui stesso in questo sonetto ed è soprattutto quello che ha già fatto (o farà) in *Donna me prega*. Nella distinzione cavalcantiana penso si possa ravvisare una precisazione ironica sorta da un’opposizione esagerata tra arti del trivio ed arti del quadrivio: se nella dialettica la verità si scopre in base alla deduzione necessaria della conclusione dalle premesse, nell’aritmetica essa appare come risultato di operazioni elementari. Ora, nel *Trattato d’Amore* Guittone procede, proprio per illustrare la sua “logica sposizione” a delle opera-zioni di questo genere (“ch’egli è nome lo qual si può partire/ en <<a>> e <<mor>> che son due divisione”). La dimostrazione logica non deve ricorrere a tali calcoli semplici: essa prova in base a ben altri meccanismi, che sono, appunto, quelli del sillogismo.

Per questo stesso motivo si potrebbe vedere anche nella parola ‘partire’ del quarto verso un’ironia, in quanto il poeta la poteva trovare proprio nei versi di Guittone col senso di ‘dividere’ e giocava sul suo senso (“Da ciò ti parti forse di ragione”), adoperando volutamente la forma riflessiva (‘ti parti’) che contiene ancora in sé una reminiscenza del primo senso (tra la “separazione” e la “divisione” il legame semantico è facilmente identificabile). Il quarto verso della prima quartina, sul cui valore interrogativo (proposto per primo da Flaminio Pellegrini⁶⁴) non mi sembra si possa dubitare fa eventualmente necessaria una chiosa dell’espressione ‘di ragione’, che, oltre a riprendere un significato filosofico già presente in altre due poesie del Cavalcanti, cioè in *Donna me prega* (dove

⁶¹CONTINI, *cit.*, nota al vv.1-4.; CATTANEO, *cit.*, nota al v.3 (“rismo: numero, ritmo”); QUAGLIO, *cit.*, p.367, nota al v.3; CICCUTO, *op.cit.*, p.31.

⁶²FAVATI, nota a G.Cavalcanti, *Rime, cit.*; ma già in *Tecnica e arte nella poesia cavalcantiana, cit.*, il critico propone la forma ‘arismo’ con il senso “matematico” (p.135: “onde sanz’arismo significherebbe <<senza bisogno di calcolo, di riprova>>), senza citare però PELLEGRINI (*op.cit.*, p.210 - e n.2) che aveva già indicato la stessa forma e la stessa etimologia.

⁶³Per PELLEGRINI e FAVATI, v., *supra*, la nota 60; DE ROBERTIS, *cit.*, p.185, nota al v.3.

⁶⁴PELLEGRINI, *cit.*, p.210; cf., per la possibilità di lettura del v.4 come affermativo, DE ROBERTIS, *cit.*, nota al v.4 (il cui significato sarebbe in tal caso: “ma forse hai un buon motivo per separarti da ciò”)

significa: 'ragionamento' - v.7; 'motivo logicamente giustificato', opposto alla semplice 'intenzione' - v.33; 'costruzione e argomentazione logica' - v.73) e in XXXVII, *Vedeste al mio parere onne valore* ("tener ragione"), potrebbe rinviare ironicamente anche alla parola "tecnica" (*de ratione*) già ricordata a proposito delle distinzioni introdotte da Tommaso d'Aquino, riguardanti appunto le peculiarità di ciò che è "necessario assolutamente". Si potrebbe estendere comunque anche a questa parola il rinvio - proposto da Pier Vincenzo Mengaldo (a proposito di una possibile relazione tra l'"*induri*" cavalcantiano e la coppia di Guittone '*durol e aspro*' riferita al proprio "*trovato*") ai ben noti versi guittoniani di LIX, *Altra fiata aggio, già, donne parlato*: "E dice alcun ch'è duro/ e aspro mio trovato a savore;/ e pote esser vero. Und'è cagione?/Che m'abonda ragione.", verso i quali spingerebbe anche l'identità delle parole in rima ('*cagione*'/ '*ragione*'), riprese però, ironicamente, in ordine rovesciato dal Cavalcanti.

Nel primo verso della seconda quartina (dove è da escludere la lezione: 'Nel profferer che cad'en barbarismo', la quale supporrebbe un soggetto alla prima persona⁶⁵ e quindi un eventuale componimento guittoniano contenente un attacco indirizzato al Cavalcanti) se '*profferer*' è stato spiegato in maniera più che soddisfacente da G.Contini (che dà alla parola il senso di 'espressione', con rinvio al frequente uso dantesco di 'proferro' e 'prolatio' in *De vulgari eloquentia*), se '*cade'n barbarismo*' è chiarito in maniera illuminante dal De Robertis ("che incorre in, soggetto (in te) a, affetto da barbarismo"⁶⁶), è la parola in rima che si presta a discussione, non quanto al suo senso generale, che è evidente (Contini: "menda formale"; Cattaneo: "improprietà formale"), ma quanto alla giustificazione dell'impiego della parola in rapporto a Guittone. Nella *Rhetorica ad Herennium*, 4, 12, 17 si legge: "vitia in sermone /.../ duo sunt: soloecismus et barbarismus. Soloecismus est, cum in verbis pluribus consequens verbum superius non accomodatur; barbarismus est, cum verbo falso vitiose effertur"⁶⁷. Il 'barbarismo' è quindi un vizio attinente alla pronuncia (o alla scrittura) di una parola. Nella grammatica di Donato (IV, 392; V, 393.4) non si trova più questa distinzione: il "barbarismo" vi è definito come "una pars orationis vitiosa in communi sermone"; e il testo prosegue: "In poemate metaplasmus itemque in nostra loquela barbarismus, in peregrina barbarolexis dicitur /.../. Barbarismus fit duobus modis, pronunciatione et scripto". Altri dizionari insistono anche sul rapporto tra "barbarismo" e le

⁶⁵È la versione accolta - non senza esitazione - dal PELLEGRINI, *cit.*, p.210 (e n.3); ma v. anche BALDI, *cit.*, pp.89-90.

⁶⁶DE ROBERTIS, *cit.*, nota al v.5.

⁶⁷Nel *Mittelateinisches Wörterbuch* la distinzione dal solecismo non è obbligatoria ("quem quidam a solecismo distinxerunt, quidam autem confunderunt")

sillabe che compongono la parola: "barbarismus est vicium quod consistit ex indebita coniunctione litterarum in sillaba et sillabarum in dictione vel in earundem accentibus /.../"⁶⁸ Se ne può desumere - e ciò non è privo di possibili indicazioni per capire a che cosa esattamente Cavalcanti pensasse - che il "barbarismo" è un vizio della parola, non del discorso: sicché si potrebbe identificare un'opposizione tra 'profferer' (espressione, discorso), la cui caratteristica negativa è data (come dirà subito il verso seguente) dal 'difetto di saver'⁶⁹, e le singole parole, affette da 'barbarismo'. Connettendo su una verticale testuale la coppia terminologica 'profferer' - 'barbarismo' con quella, simmetrica, 'sofismo' - 'silabate carte' si constata facilmente che i termini si corrispondono ('profferer' - 'sofismo'; 'barbarismo' - 'silabate carte') permettendo così di intendere per 'silabate carte' proprio le parole spezzate in sillabe che compongono la "logica sposizione" di Guittone nel sonetto chiave del *Trattato d'Amore* (*Amor dogliosa morte si può dire*). In fondo, la parola 'barbaro' del greco si collega con 'balbuzie' o con il 'parlare indistinto': e il farneticare guittoniano che procede per sillabe a mo' di dimostrazione logica non può che sembrare una forma di balbuzie logica al suo esigente avversario: "E <<mor>> si pone morte a definire:/ lo nome en volgara locuzione/ È con una <<te>>; l'<<a>> ven da largire/ e'n latin si scrive entergezione."⁷⁰ Non si potrebbe trovare una migliore mostra di "profferer che cade'n barbarismo", e nello stesso tempo di più sofisticata dimostrazione.

Nel suo saggio Marcello Ciccuto rileva come nel 'sofismo' sia in fondo da leggere l'idea della dualità stessa dell'Amore, e propone di "/.../ tagliare via, come non pertinente, l'idea di una banalità insita nei vv. 7-8"⁷¹. Per Domenico De Robertis, che riprende la definizione data al sillogismo nel *Trésor*, I, 5, 4 (già ricordata dal Contini) il termine costituisce una prova supplementare per il sarcasmo cavalcantiano nei confronti di Guittone: "È /il sofismo - M.P./ il ragionamento a cui dovresti ricorrere per dimostrare ecc., ma non ne sei capace.

⁶⁸*Lexicon latinitatis neerlandicae Medii Aevii*, I, A-B, composuerint J.W.Fuchs et Olga Weijers, Leiden, E.J.Brill, 1977, col. 1340; ma v. anche il rinvio fatto dal CONTINI a Ugucione da Pisa ("vicium quod consistit in coniunctio-ne litterarum in sillaba, vel sillabarum in dictione, vel in eorum accentibus").(CONTINI, *cit.*, nota al v. 5).

⁶⁹Il 'difetto di saver' è considerato dal DE ROBERTIS un rinvio alla canzone indicata come il punto di partenza del sonetto guittoniano (*Poi male tutto è nullo inver peccato*): ma in realtà la parola 'saver', in opposizione a 'follor' è uno dei termini ricorrenti più spesso in Guittone.

⁷⁰Per il PELLEGRINI, *cit.*, p. 210 le 'silabate carte' sarebbero sintomo di uno che è "appena buono di sillabare"; G.CONTINI, *cit.*, nota al v.8, glossa prudentemente "in versi", seguito dal CATTANEO, *cit.*, nota al v.8 ("in forma metrica") e da A. E. QUAGLIO, *cit.*, nota al v.8 ("attraverso le tue rime"), ma anche dal DE ROBERTIS, *cit.*, nota al v.8 ("in versi, scrivendo in versi (altra difficoltà: <<accordare in sillabe dei versi>>, per giunta per una dimostrazione così sottile)").

⁷¹CICCUTO, *op.cit.*, p. 42; ma v. anche pp.39-42.

Qui, credo, il veleno ultimo dell'argomento."⁷² Pur essendo un "ragionamento falso con apparenza di verità", il sofismo rimane, in fondo, una modalità sillogistica di argomentare: l'articolo indeterminativo suggerirebbe un significato del tipo : "anche un solo sofismo", "almeno un sofismo"; con mezzi così inadeguati come le 'carte silabate' del verso seguente non si può costruire neanche un sofismo, che pur richiede almeno l'apparenza di un processo razionante.

Gli interrogativi delle due quartine mantengono la polemica entro limiti accettabili. Il tono diventa invece molto più duro nelle terzine, che sono supposte guaste nella tradizione manoscritta ma ammettono, malgrado ciò, una lettura coerente. Intanto, il 'giammai' del v.9 sarebbe da collegare sottilmente con il 'fra Guittone' del v.8, perché parrebbe riferirsi ad un passato che era connotato stilisticamente e tematicamente in modo diverso rispetto all'attuale maniera di scrivere del poeta morale e religioso, nato dopo la conversione. Il rimprovero (che andrà decifrato) identifica in fondo, indifferentemente dal suo concreto significato, il prima e il dopo conversione: ma non è poi questa anche la nostra immagine di oggi per quanto riguarda questo "Ulisse della tecnica" retorico, come acutamente lo chiama Mario Marti⁷³, per questo poeta che nella canzone decisiva annunciante *urbi et orbi* l'avvenuta palingenesi morale non trova di meglio che vantarsi della sua perizia tecnica e retorica? Dal punto di vista del criterio rappresentato dalla 'figura' (indifferentemente dal suo significato concreto) Guittone appare fundamentalmente lo stesso sia nel passato che nel momento in cui avviene lo scoppio polemico del fiorentino.

Evidentemente, è sul significato di 'figura' che andrebbe identificato il senso del rimprovero cavalcantiano. I commentatori avanzano tre possibili sensi: a) "figura allegorica"(con diretto riferimento alla repulsiva allegoria dell'amore intorno alla quale si svolge la collana di sonetti del *Trattato d'Amore* (Contini) oppure, secondo il De Robertis, "una sola figura da cui (cfr. *Vita nuova*, XXV, 10) si possa estrarre un significato <<in guisa che>> le parole <<avessero verace intendimento>>"⁷⁴; b) "figura retorica" - sempre Contini, ma anche G.Favati (il quale specifica "rett." nelle concordanze cavalcantiane)⁷⁵, e prima anche il Pellegrini ("Figure retoriche non ne conosci certo..."⁷⁶) e, dopo, A. E. Quaglio - "Per te non esistette mai una figura retorica /..."⁷⁷; c) "figura" nel senso delle

⁷²DE ROBERTIS, *cit.*, nota al v.7.

⁷³Mario MARTI, *Guittone d'Arezzo in AAVV, I Minori*, Milano, Marzorati, 1961, p.108.

⁷⁴Note al verso, nelle rispettive edizioni.

⁷⁵Note al verso, nelle rispettive edizioni.

⁷⁶PELLEGRINI, *op.cit.*, p.210.

⁷⁷QUAGLIO, *cit.*, nota al v.9.

“oggettivizzazioni tipicamente cavalcantiane”, con diretto riferimento polemico al significato di ‘figura’ (a)⁷⁸. Sarebbe questo il punto dove, secondo Marcello Ciccutto, ci si troverebbe di fronte “oltre che a un attacco /.../ a una enunciazione di poetica, come a dire <<Da te non si generò mai un piano di espressione tanto organicamente studiato da giustificare una sostanziale autonomia di immagini>>⁷⁹. Va detto che ‘figura’ ha, di solito, nella poesia cavalcantiana, il valore di ‘soave volto femminile’ (“risplende più che sol vostra figura” - II, 3; “vostra figura piena di dolore” - V, 2; “una figura di donna pensosa” - XVII, 123), o quello di ‘volto maschile torturato dall’angoscia provocata dall’amore’ (“e la figura - con paura - storna” - XXVII, 47⁸⁰), onde il senso di ‘simulacro’, di semplice ‘immagine’ (“riman figura sola en signoria” - XIII, 7): e da qui proviene l’espressione “in figura”, cioè in “immagine”, in “raffigurazione” “e si vorrebbe dire <<rappresentanza>>”(Contini⁸¹): “Amor appare a me in figura morta” (XXXVI, 3); “Questi sono in figura/ d’un che si muore sbigottitamente” (IX, 55); “L’altra pietosa, piena di mercede/ fatta di gioco in figura d’amore” (XXX, 21-22); “che Morte non ti ponga in sua figura” (XXXIII, 8).

Non è priva d’ambiguità neanche la preposizione ‘per’, che si può intendere o come limitativa (‘per te’ - per quello che ti riguarda, quanto al modo in cui scrivi ecc.), ed è questo il senso datole esplicitamente o implicitamente dalla maggior parte degli studiosi che hanno interpretato il sonetto, o come strumentale (attraverso te, attraverso il tuo poetare), come la intende invece Domenico De Robertis (“per opera tua”), il quale aggiunge però anche un senso locativo indicante l’origine (“da te non <<prese vita>>”⁸²). La maggior parte degli interpreti intende poi il verbo ‘essere’ (‘fu’) nel suo valore predicativo (con il senso di ‘esistere’, dunque).

Ora, per identificare il significato di ‘figura’ bisogna probabilmente contestualizzarlo in maniera coerente col resto del componimento. ‘Figura’ dovrebbe intonarsi con la sfera

⁷⁸M.CICCUTO, *op.cit.*, p.43: “/.../ la parola -rima del v.9 pare indicare la concrezione figurativa tipica della poesia cavalcantiana, l’oggettivizzazione in figura e la personificazione; l’elemento araldico, emblematico del sistema di Guido verrebbe così utilizzato come termine di confronto per un giudizio di valore.”, mentre Guitone “mostrerebbe di voler illustrare la figura di Amore nel suo *Trattato* senza avere approfondito razionalmente la rete di relazioni simboliche e concettuali che intercorrono invece tra le “figure” del Dolce stil nuovo.”.

⁷⁹CICCUTO, *op.cit.*, p.44.

⁸⁰Per Maria CORTI, *op.cit.*, p.30-31, in *Donna me prega...* “ /.../ figura può essere il phantasma della donna amata, alla cui nascita hanno contribuito gli occhi e le virtù dell’anima sensitiva, ma come termine tecnico meglio si applicherebbe alla forma intellecta, cioè la figura ideale che mette paura alla passione /.../”.

⁸¹CONTINI, *Poeti del Duecento*, II, *cit.*, nota a G.Cavalcanti, XXXVI, v.3.

⁸²A questi sensi il DE ROBERTIS ne aggiunge un terzo, “tibi fuit”, che ci riporta al primo impiego possibile della preposizione e all’uso predicativo di essere (DE ROBERTIS, *cit.*, nota al v.9.)

concettuale delle altre parole in rima, che sono tutte - o quasi - termini attinenti al linguaggio filosofico ('sollegismo', 'arismo', 'ragione', 'barbarismo', 'cagione', 'sofismo', 'argomento', 'insegnamento', 'natura', 'proponimento'). Sarebbe quindi perfettamente credibile che anche 'figura' appartenesse a questo registro e dovesse intendersi nel suo senso filosofico. Due sono le prove che si possono invocare per appoggiare tale proposta. La prima prolunga la constatazione evidente del senso filosofico dato a tutte le parole in rima; ora, da qui, bisogna ricordare che per la dialettica e la retorica la stessa parola greca (*schemata*) indicava sia le "figure" del sillogismo (Aristotele) che i "barbarismi" o "metaplasmi" (Quintiliano). D'altra parte, c'è una serie crescente retoricamente efficace che viene suggerita dalla giustapposizione sintattica e dal parallelismo tra 'una figura' e 'un argomento': infatti, si deve dire, anticipando un po', che 'argomento' ha valore di 'argomentazione', cioè di ragionamento, all'interno del quale un sillogismo non costituisce che uno degli elementi costitutivi; infine, il nesso 'd'insegnamento/ volume' indicherebbe un discorso articolato a sua volta in ampie strutture argomentative. La serie 'sillogismo'/ 'argomentazione'/ 'insegnamento' (col senso indotto anche dal 'discere' del v.10) integra lo stesso significato e la giustapposizione sintattica serve a meglio mettere in evidenza una critica radicale che procede ordinatamente dal sillogismo ('figura') alla sua concatenazione in una argomentazione ('argomento') e alla negazione di ogni possibile futuro 'insegnamento' che, in assenza di qualsiasi perizia nel 'fare' sillogismi e nell'imbricarli in costruzioni complesse di 'argomenti' risulta altamente improbabile. 'Figura' significa dunque 'una qualsiasi figura del sillogismo' e così il senso del verso verrebbe ad essere: "Attraverso te non si è mai avuta una qualsiasi figura sillogistica": 'mai', cioè neanche prima, quando, da poeta d'amore, ragionavi intorno a questo tema.

Il verso seguente amplifica l'accusa: 'il tuo (vale a dire ciò che è tuo, la tua opera) non ha mai posto fuori (rivelato, fatto nascere) un'argomentazione'. Per appoggiare tale lettura bisogna quindi restaurare il verso in accordo con la tradizione manoscritta che contiene 'il tuo' e non 'in tuo', come, invece, impone per congettura Guido Favati. Quanto a 'porre fuori' - interpretato dal Pellegrini col significato inaccettabile di "metter fuori (di battaglia)"⁸³, e da vari altri interpreti con quello, perfettamente giustificato, di "esporre" (Cattaneo), "esternare" (Quaglio)⁸⁴, il nesso potrebbe essere collegato con il famoso sintagma del verso antiquinzelliano di Bonagiunta ("traier canson per forsa di scrittura"),

⁸³PELLEGRINI, *op.cit.*, p.210.

⁸⁴Note al verso, nelle rispettive edizioni. Se ne discosta alquanto il DE ROBERTIS, *cit.*, nota al v.10: " 'non sarebbe mai addotto ad argomento il tuo, un argomento come il tuo'. Ossia, non si può argomentare così".

echeggiato da Dante nelle parole attribuite al poeta lucchese nel Purgatorio (“.../ colui che fore/ trasse le nove rime /.../”⁸⁵). In climax poi (con un possibile riferimento, come nel già ricordato suggerimento di P.V.Mengaldo⁸⁶, alla canzone *Altra fiata aggio già, donne, parlato*) appare l'accusa di un progressivo peggiorare dello stile guittoniano (nel senso in cui va anche il *plebescere* dantesco), da intendere come cattivo augurio per la composizione del “volume d'insegnamento” di cui al poeta fiorentino è giunta “per sentito dire” la notizia. L' *'induri'* del v.11 va inteso nel senso stilistico, forse anche in quello di una oscurità, giustificata già da Guittone con l'abbondanza di “ragione” che lo costringe all'accumulo discorsivo, malgrado il fatto che non può “locar loco” tutti i “picciol motti” che possono fare “un gran bene”.

Evocando all'inizio di questo articolo il significato possibile dei vv.12-13, come rinvio al *Trattato d'Amore* guittoniano (in linea con il noto rimando continiano all'antefatto del sonetto di G. Cavalcanti) avevo rilevato il significato ironico del verbo *'intendere'*. In realtà, l'accusa a Guittone va meglio chiarita, perchè essa è connessa con lo stesso significato assunto per Cavalcanti dalla ‘filosofia’: il “buon perfetto”, cioè la felicità è, secondo i dettami avverroistici, una *“beatitudo huius vitae”*, per dirla con le parole di Dante. In questo senso è molto illuminante una recente proposta di lettura data da Giorgio Inglese al noto racconto del Boccaccio che ha Cavalcanti per protagonista: “Non dopo la morte - così come annuncia la *fides christiana* - ma *in hac vita* e soltanto *in hac vita mortali*, è dato all'individuo uomo di raggiungere la felicità; rinunciare *in hac vita* alla felicità d'*intelligere*, equivarrebbe ad anticipare la morte, in quanto separazione dall'intelletto unico ed eterno/ *...i. Vivere sine litteris mors est*. Vivere senza filosofare è - come diceva Sigieri, rammentando Seneca - scendere nella tomba da vivi.”⁸⁷. Averroè distingueva in campo gnoseologico tre gradi: la retorica, la dialettica e la dimostrazione. Quest'ordine è anche assiologico, per cui il gradino rappresentato dalla retorica è anche il più basso, mentre l'ultimo, quello della dimostrazione, è ovviamente quello supremo⁸⁸. ‘Dimostrare’,

⁸⁵Cfr. per tutta una serie di esempi, alcuni dei quali guittoniani, F.Suitner, <<*Colui che fore trasse le nove rime*>>, in *Lettere italiane*, XXVIII, nr.3, luglio-settembre 1976, pp.339-344, passim.

⁸⁶V., sopra, n.14.

⁸⁷Giorgio INGLESE, *Per Guido*, <<*filosofo*>> (*Decamerò VI,9*), *La cultura*, XXX, 1, aprile 1992, pp.75-95; qui a p.95.

⁸⁸Cf. Hermann LEY, *Studii de filosofie medievală*, trad. de Pavel Apostol și Carol Popper, Bucarest, Ed. Științifică, 1976, p.177; cfr. anche Léon GAUTHIER, *Ibn Rochd (Averroès)*, Paris, PUF, 1948 e A.CHOLLET, *Averroisme in Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Libr.Letouzey et Aré, 1923, s.v.

'provare' sono quindi attività mentali connesse con l'esercizio stesso delle più alte facoltà umane: e in *Donna me prega* il poeta invocava appunto il '*natural dimostramento*', cioè la dimostrazione (nel senso averroistico) basata sui principi della filosofia naturale aristotelica. Non è ovviamente concepibile una dimostrazione senza il suo strumento indispensabile, che è il sillogismo; e il provare è invocato anche in *Da più a uno ...*. A maggior ragione è quindi improbabile che una persona priva di strumenti adeguati costruisca un "libro d'insegnamento"⁸⁹ che integri successivamente le figure sillogistiche e l'argomentazione, che dovrebbero essere come la sua naturale premessa. Finissima l'osservazione del De Robertis, a commento della seconda parte del v.12 ("ha principio, fondamento, fuori di natura, *absque natura* /.../ l'unico concepibile per Guido (cfr.XXVII b: i due costrutti sono equivalenti)"), dalla quale però mi discosto in parte là dove si tratta di identificare il soggetto della proposizione, che costituisce il secondo membro del verso: che è, per il De Robertis, "il soggetto implicito di tutta la discussione"⁹⁰. Il Contini (e con lui A.E.Quaglio) intendono '*for*' con il senso di 'senza' (col solito soggetto) per cui il senso del verbo verrebbe ad essere: "il quale non può appoggiarsi ai principi della logica naturale"(Quaglio⁹¹). Malgrado il fatto che il verso sia considerato guasto (c'è chi propone di leggervi '*e*' invece di '*ha*'⁹²), mi sembra che il soggetto della proposizione sia da identificare nell'intenzione stessa di comporre un volume d'insegnamento, riassunta poi nell'ultimo verso nel sintagma '*il tuo proponimento*': è il fatto di proporsi una tale impresa in assenza dei mezzi adatti quello che ha principio fuori da natura. L'espressione può essere avvicinata a quelle simili - "oltra natura", "oltra misura di natura" che ricorrono in I, 31 e I, 32, rispettivamente in XXVII, 44: in ambo i casi si tratta di un'enunciato iperbolico con un significato che situerebbe il senso nella prossimità di termini come 'innaturale', 'illogico', 'inverosimile', 'inconcipibile', con l'implicazione dell'eccesso, di qualche cosa che supera i limiti naturalmente imposti ad ogni gesto umano: e si possono citare in appoggio anche espressioni cavalcantiane come 'fuor di vita' (VIII, 9), 'for d'ogne fraude' XXVII, 69), 'fuor di salute - giudicar mantène" (XXVII, 32) che implicano tutte il superamento, l'eccesso, l'andare al di là di determinati limiti. Sicché si dovrebbe capire anche nel nostro caso che il comporre un volume d'insegnamento

⁸⁹Il sintagma '*d'insegnamento/ volume*' è inteso come "volume dottrinale" (PELLEGRINI, *op. cit.*, p.210), come 'l'ensenhament provenzale' (CONTINI, *cit.*, nota al testo), come "trattato didattico" (A.E.QUAGLIO, *cit.*, nota ai vv.12-13) o come "un libro, un libro intero"(D.DE ROBERTIS, *cit.*, nota al v.13).

⁹⁰Nel commentare il v.13, Domenico DE ROBERTIS rinvia a certe coincidenze con Guittone, *Se de voi donna gente*, vv.16-18 ("... ca si novella Pòte a esto mondo dimorar figura Ch'è de sovra natura?")

⁹¹QUAGLIO, *cit.*, nota al v.13.

⁹²PELLEGRINI, *op. cit.*, p.209.

(cioè un *summum* in fatto di argomentazione e di ragionamento sillogistico) quando uno non possiede gli elementi basilari (non sa costruire un sillogismo e non ha mai prodotto una argomentazione propria) è inconcepibile, oltrepassa quindi i principi naturali che presuppongono un certo sviluppo e un'integrazione successiva di fasi inerenti e subordinate.

Per un filosofo dalla fama di "grande loico", che Guido si era conquistato attraverso i suoi interessi poetici e con il proprio poetare, non c'è felicità al di là del pensare⁹³; e pensare presuppone possedere tutta una serie di conoscenze logiche, un ragionare limpido al quale non può in nessun modo giovare il "balzubiente" dividere in sillabe secondo regole puramente retoriche e grammaticali pseudo etimologiche. Sul carattere paradossale dell'amore inteso come fonte di acuto tormento, come un disastro personale di notevoli proporzioni proprio perché "fuor di salute - giudicar mantène" e pure, malgrado tutto, nuova fonte di "mercede", il poeta stesso si era già espresso in *Donna me prega* con ben altri mezzi intellettuali: ma il testo è rimasto privo di qualsiasi eco da parte di chi, per la sua lunga attività, era considerato il più grande maestro di poesia in Toscana. Guittone non avverte - o non vuole avvertire - il discreto segno di rispetto fatto dal più giovane poeta attraverso la ripresa di procedimenti retorici che erano evidentemente suoi, così come all'affetto esplicitamente dimostrato da un poeta come Guido Guinizzelli, il quale - come ho provato a dimostrare altrove⁹⁴ - accompagnava probabilmente col suo famoso sonetto *Caro padre meo* proprio la sua più impegnativa canzone, *Al cor gentil*, non aveva saputo dare che una risposta equivoca. Sia Guinizzelli che Cavalcanti (e poi anche Dante) avevano forse creduto un attimo di vedersi riconoscere come valido cambio di guardia e avevano sperato globalmente di meritare l'interesse di Guittone, malgrado il suo abbandono della poesia cortese, proprio perché inquadravano diversamente, con altri mezzi, con sussidi filosofici, con giustificazioni estetiche diverse, l'antica tematica dell'amore⁹⁵. Il loro messaggio non era stato esplicitamente respinto, ma non era neanche stato accettato: da qui l'unica reazione possibile era quella del totale distacco e della polemica violenta: e così Cavalcanti e Dante sarà oramai questa la strada da seguire nei confronti non solo di un poeta che malgrado il suo prestigio non poteva più comprendere il loro discorso, ma anche di tutta una maniera di poetare.

Roma, maggio 1993

⁹³Cfr. INGLESE, *op.cit.*, pp.93-95.

⁹⁴V., *supra*, n.27.

⁹⁵Non posso sviluppare qui quest'idea, che può venir confortata, in primo luogo, dal consistente peso assunto dagli elementi guittonianici presenti nella lirica di Dante e del suo "primo amico".

Appunti sulla morfologia dei congedi della sestina

CARLO PULSONI*

Rezumat. Un nou studiu din seria destul de bogată în ultimul timp a celor dedicate sestinei, formă metrică inventată de trubadurul provençal Arnaut Daniel, ce constă în șase strofe de șase versuri legate între ele de reluarea cuvântului final al fiecărui vers al primei strofe după o ordine predeterminată. Autorul se ocupă de un aspect mai puțin studiat, acela al dispunerii cuvintelor în rimă în strofa finală ("despărțirea", "congedo"). Analizând sestine de Arnaut Daniel, Pons Fabre d'Uzes, Dante, Petrarca, Sacchetti, Cino Rinuccini, Alberto degli Albizzi, Brusaccaccio da Rovezzano, Niccolò Beccari, Luigi Groto și alții, autorul constată diferența dintre modelul arnaldian și cel dantesc și tendința, la început necanonică, apoi fixată de Petrarca, de dispunere în "congedo" a cuvintelor în rimă după principiul structurant al așa-numitei *retrogradatio cruciata*.

Si definisce 'sestina' una forma metrica nata alla fine del XII secolo grazie al trovatore provenzale Arnaut Daniel, che consta di sei strofe di sei versi legate fra loro dalla ripresa della parola finale (la cosiddetta parola in rima) di ciascun verso della prima strofe secondo un ordine predeterminato. Tutte le strofi, a partire dalla seconda, sono costruite sulle precedenti secondo la norma per cui la prima parola in rima ripete l'ultima della strofe precedente, la seconda la prima, la terza la quinta, la quarta la seconda, la quinta la quarta e la sesta la terza. Questo l'ordine di successione delle parole in rima in forma schematica:

ABCDEF
FAEBDC
CFDABE
ECBFAD
DEACFB
BDFECA

*Università "La Sapienza", Facoltà di Lettere e Filosofia, Roma, Italia

¹Dalla bibliografia sconfinata sulla sestina, segnalo J. RIESZ, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München 1971; AU. RONCAGLIA, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica» II (1981), pp. 3-43; G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in A. ASOR ROSA (a cura di) *Letteratura italiana*, III, *La forma del testo*, I, Torino 1984, pp. 439-518, pp. 469-472. Di recente pubblicazione è il volume di G. FRASCA, *La furia della sintassi. La*

Chiude il componimento un congedo di tre versi nel quale tornano le sei parole in rima¹.

La disposizione delle parole in rima all'interno del congedo non ha mai suscitato un interesse specifico da parte della critica: si è ritenuto infatti che esse non seguissero una norma nella loro collocazione, ma si potessero disporre liberamente, senza alcuna regola². Non a caso il più recente manuale di metrica italiana scrive: «un'innovazione <quella della sestina di Dante> meno appariscente consiste nel mancato rispetto dell'ordine delle parole-rima nel congedo (corrispondente alla libertà con cui gli italiani trattano in genere il congedo, diversamente dai provenzali)»³.

Eppure è probabile che anche nel congedo le parole in rima rispondano ad una norma ben precisa, dal momento che obbediscono ad essa lungo tutto l'arco del componimento. Scopo quindi del presente contributo sarà quello di verificare se esista effettivamente una regola nella disposizione delle parole in rima nel congedo, tramite l'analisi del *corpus* finora conosciuto delle sestine composte entro il XIV secolo.

Come è noto la prima sestina composta è *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BdT 29,14) di Arnaut Daniel, il cui congedo si struttura nel seguente modo (le lettere utilizzate in questo lavoro indicano sempre le parole in rima a partire dalla prima strofe):

B E
D C
F A

sestina in Italia, Napoli 1992 (da confrontare però con la recensione di G. BALBI, in «Lettere Italiane», XLV (1993), pp. 150-155). Aggiungo infine l'interessante *La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre*, articolo a corso di stampa in «Medioevo Romano», che l'autore, l'amico D. Billy, ha messo gentilmente a mia disposizione.

²J. ROMJEU FIGEURAS, *Una versión castellana de la sextina "A qualunque animale alberga in terra" de Petrarca, impresa en Barcelona 1560-61. Para el estudio del género en las letras españolas, in Homenaje a la memoria de D. A. Rodríguez Moñino*, Valencia, 1975, pp. 565-581, p. 566: «En la estrofa de tres versos del remate se repiten las seis palabras-rima - dos en cada verso: una de ellas en el interior y la otra a la fin del mismo -, sin seguir un orden dado en cuento a su distribución». Questo concetto era già stato espresso da S. QUADRIO nella sua *Della teoria e della ragione di ogni poesia* (Milano 1741): «In fine poi delle stanze si fa l'epodo, che né più né meno aver può più di tre versi, siccome dicemmo. E in questi tre versi tutte le sei voci esser debbono ripigliate, con cui terminano quelli di ciascuna stanza, con questa regola, la quale fu dal Petrarca inviolabilmente osservata, che la prima voce ripetuta nella ripresa sia quella, nella qual termina l'ultimo verso della ultima stanza. Le altre cinque furono dal Petrarca predetto collocate, come più gli accadeva in acconcio» (t. II, p. II, p. 186).

³P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna 1992, p. 229.

Questa disposizione segue le normali regole di versificazione in uso presso i provenzali: le tre ultime parole in rima dell'ultima strofe sono infatti poste alla fine del verso; le altre tre, sempre nell'ordine della strofe precedente, all'interno del verso.

Le altre sestine provenzali, e cioè *Ben grans avolesa intra* di Guilhem de S. Gregori e *En tal dezir mos cors intra* di Bertolome Zorzi, in quanto *contrafacta*⁴ della sestina araldiana non sviluppano alcuna innovazione nel congedo, presentando la stessa struttura del modello⁵.

Mostra invece variazioni la *tornada* dell'ultimo esempio di sestina provenzale, sempre che sia possibile considerarla come tale: si tratta di *Quan pes qui sui fui so que.m franh*⁶ di Pons Fabre d'Uzes. L'autore riporta nel congedo soltanto quattro parole in rima, che dispone arbitrariamente: una parola in rima per ciascuno dei primi due versi e due parole in rima nell'ultimo. Ecco lo schema:

C
D
E A

Come si può notare restano escluse dalla ripresa finale le parole in rima B e F.

Fin qui le sestine trobadoriche. Dalla Provenza la sestina passa in Italia grazie a Dante, che nel *De Vulgari Eloquentia* proclama esplicitamente la derivazione della sua *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* da Arnaut Daniel, pur non indicando in maniera specifica il componimento araldiano⁷:

⁴Sono infatti sirventesi, secondo la definizione che fornisce di questo genere la *Doctrina de compondre dictatz*: «Serventetz es dit per ço serventetz per ço com se serveix e es sotsmes a aquell cantar de qui pren lo so e les rimes, e per ço cor deu parlar de senyors o de vassals, blasman o castigan o lauzan o mostran, o de faytz d'armes o de guerra o de Deu o de ordenances o de novellatatz» (cito da H. MARSHALL, *The razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London - New York - Toronto, p. 97).

⁵In realtà lo schema del congedo della sestina di Guilhem de S. Gregori è ricostruito in via congetturale proprio sulla base del congedo araldiano, mancando nei codici relatori del testo: **D²H** sono infatti privi della *tornada*, mentre in **a** sono presenti soltanto i primi due versi di essa, con il secondo incompleto.

⁶Dalla terza strofe in poi questa "sestina" non rispetta più la *retrogradatio cruciata*. Questa è la progressione del componimento: ABCDEF < FAEBDC < CFAEBD < DAECFB < BD AFCE < EBFCD A < C / D / EA. Va notato inoltre che l'autore di *BdT* 376, 2 privilegia l'isosillabismo (i versi sono tutti ottosillabi) in confronto all'anisometria del modello araldiano (eptasillabi e decasillabi).

⁷Sulle conoscenze trobadoriche di Dante si veda M. PERUGI, *Arnaut Daniel in Dante*, in «Studi danteschi», LI (1978), pp. 249-552. Per quanto riguarda la sestina dantesca cfr. l'importante voce di I.

Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est. Sed in modis diversificari videntur. Quia quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi -et diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam (hanc voltam vocamus, cum vulgus alloquimur)- : et huiusmodi stantia usus est fere in omnibus cantionibus suis Arnaldus Danielis, et nos eum secuti sumus cum diximus

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra⁸

La disposizione delle parole in rima nel congedo dantesco è tuttavia differente rispetto al modello arnaldiano. Questo lo schemata:

B A
D F
E C

L'ipotesi apparentemente più economica è che l'autore della *Commedia* abbia desunto tale ordine dalla lettura di un codice provenzale in cui le parole in rima della *tornada* arnaldiana fossero incrociate in questo modo. Siffatto codice però non ci è giunto e molto probabilmente non è mai esistito, sebbene la sestina di Arnaut abbia avuto una diffusione vastissima. Dall'esame della *varia lectio* di *BdT* 29, 14 si nota infatti soltanto un'inversione delle parole in rima nel primo verso del congedo (*doncle dongla*⁹) rispetto al testo della vulgata¹⁰.

La disposizione delle parole in rima nel congedo di *Al poco giorno* ha dato luogo a numerose interpretazioni: secondo Contini Dante struttura la *tornada* «sulle tre prime rime

BALDELLI, *Sestina, sestina doppia*, in *Enciclopedia dantesca*, V, Roma 1984, pp. 193-195.

⁸*De vulgari eloquentia* II, 10. Dallo stesso trattato si veda anche l'altra citazione relativa alla sestina (II, 13): Unum est stantia sine rithimo, in qua nulla rithimorum habitudo actenditur: et huiusmodi stantius usus est Arnaldus Danielis frequentissime, velut ibi:

Se.m fos Amor de ioi donar;

et nos dicimus

Al poco giorno.

⁹Quest'inversione è testimoniata da sette manoscritti: A B I K N² U V e Ag.

¹⁰R. LAVAUD, *Les poésies d'Arnaut Daniel, réédition critique d'après Canello, Toulouse-Périgueux 1910*, p. 114-5: «Cet ordre des deux termes est bien le meilleur "parce qu'il respecte la loi de l'envoi qui est de reproduire exactement l'ordre des vers et des rimes de la dernière partie de la strophe" (Canello); mais on voit aussitôt que cet ordre traditionnel des rimes [ici: de la dernière str.] 4, 5, 6 demeurant à la base de l'envoi amenait nécessairement l'alternance 1, 2, 3 pour les termes accouplés - par rétrogradation - à chacune de ces rimes. Aussi la formule de succession des six termes-rimes dans l'envoi n'est-elle pas le même que dans le reste de la pièce, et l'on a: 1, 4 - 2, 5 - 3, 6».

delle tre prime strofe (AFC); quelle delle ultime compaiono, a ritroso, nel corpo di essi versi ([B], [D], [E])»¹¹. Per Baldelli invece il poeta fiorentino colloca le parole in rima con l'obbiettivo di far «rimare (con parola-rima) il primo verso della stanza breve con l'ultimo della precedente (*ombra-ombra*)»¹².

Pur accettando l'ipotesi del Baldelli, ritengo che ad essa vadano aggiunte alcune considerazioni non marginali. A mio avviso Dante dispone il congedo in maniera "meccanica": egli mantiene infatti l'ordine delle parole in rima dell'ultima strofe, anticipando soltanto la parola in rima A al primo verso del congedo per farla rimare con l'ultimo verso della strofe precedente. Attraverso questo meccanismo, vuole conservare anche nella *tornada* il legame interstrofico a *coblas capfinidas*¹³ che caratterizza la sestina. Abbiamo quindi, per riassumere, le parole in rima D E, rispettivamente seconda e quarta dell'ultima strofe, come rime interne al verso, e F C come rime di fine verso¹⁴.

Imitano la sestina dantesca le probabilmente trecentesche *Amor mi mena tal fiata a l'ombra* e *Gran nobiltà mi par veder a l'ombra*, entrambe con le stesse parole in rima di *Al poco giorno*¹⁵. Tuttavia nel congedo esse presentano soltanto le tre parole in rima alla fine

¹¹G. CONTINI, *Rime*, in Dante Alighieri, *Opere minori*, t. I, parte I, p. 437.

¹²BALDELLI, *Sestina* cit., p. 113. Un'ulteriore spiegazione del congedo dantesco è proposta da A. PULEGA, *Modelli trobadorici della sestina dantesca: esercizi di lettura*, in «ACME», XXX (1977), pp. 261-328, p. 282; egli scrive: «Se facciamo riferimento alla parola rima di volta in volta ricorrente nel verso iniziale di ogni strofe, e le strofe indichiamo con 1, 2, 3, 4, 5, 6 possiamo rilevare questo diverso disporsi delle sei parole rima nelle tre sestine considerate: quella araldiana dà luogo allo schema 6-4, 3-5, 2-1; quella dantesca allo schema 6-1, 5-2, 4-3; quella petrarchesca allo schema 1-6, 3-5, 4-2» (si corregga però la schematizzazione del congedo di Arnaut Daniel: al secondo verso sarà 5-3 e non 3-5).

¹³Evito volutamente di utilizzare la definizione, forse più consona per la sestina, di legame a *coblas capcaudadas*, in quanto essa avrebbe creato dei problemi nella descrizione dei congedi. Senz'altro più vantaggioso per questa ragione è l'uso di legame *capfinido* che permette anche di non travisare il meccanismo di progressione della sestina; nota infatti Frank che con *coblas capfinidas* «on appelle les strophes dont le dernier vers est lié au premier de la strophe suivante par une des artifices que voici: le dernier mot est repris sous une forme identique ou plus ou moins changée; il peut être placé au début, à l'intérieur ou à la fin du premier vers de la strophe suivante; le mot ainsi répété peut figurer à la fin, à l'intérieur ou au début du dernier vers» (I. FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris 1966, p. XXXVIII).

¹⁴Va notato inoltre che nel congedo dantesco le parole in rima interne sono disposte verso la metà del verso al contrario del modello araldiano, nel quale esse precedevano immediatamente le parole in rima finali.

¹⁵Come è noto queste due sestine furono stampate nella *Giuntina di rime antiche* uscita a Firenze nel 1527. La fonte di quest'edizione è probabilmente il Laur. Med. Pal. 119, ms. nel quale esse sono presenti insieme alla sestina dantesca autentica (cfr. S. DEBENEDETTI, *Nuovi studi sulla Giuntina di rime antiche*, Città di Castello 1912; più recentemente D. DE ROBERTIS, *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, I, Firenze 1977).

del verso (ombra, donna, erba), omettendo quindi di riportare quelle all'interno:

A
F
C

Questa anomalia può essere considerata come la prova definitiva che l'autore della *Commedia* «non può essere l'autore delle due brutte sestine controverse»¹⁶.

L'esempio dantesco di sestina fu ben presto ripreso da F. Petrarca¹⁷, al quale va il merito di aver canonizzato questa «forma metrica», trasformandola in genere, grazie alle nove attestazioni del suo *Canzoniere*.

Le prime quattro sestine secondo la loro numerazione nei *R.v.f.*, e cioè XXII, XXX, LXVI e LXXX, presentano una disposizione assai libera e variata delle parole in rima nel congedo. Dalla quinta in poi, Petrarca compie un'operazione assai meccanica che "rivoluzionerà" però il modo di disporre le parole in rima nel congedo: egli le colloca infatti secondo il principio strutturante della *retrogradatio cruciata*. Con questa ulteriore rotazione le parole in rima tornano allo schema iniziale della prima strofe: le parole in rima dei versi dispari ACE divengono pertanto le rime al mezzo del congedo, mentre quelle dei versi pari BDF le rime di fine verso.

A B
C D

¹⁶E. LAMMA, *Intorno alle due sestine pseudodantesche*, in «Giornale dantesco», XXI (1913), pp. 185-187, p. 187.

¹⁷È merito di G. Contini quello d'aver rilevato che la «sestina petrarchesca non scende direttamente dal pur lettissimo Arnaut Daniel, bensì passa attraverso Dante, come prova il particolare che il primo verso è anch'esso endecasillabo, non ottonario quale è in Arnaut» (G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino 1979, pp. 169-192, p. 186). Probabile autore di sestine fu anche il più grande ammiratore trecentesco di Dante, Giovanni Boccaccio, a giudicare almeno da quanto riferisce G. G. Trissino nella sua *Poetica*: «Truovo anchora che 'l Boccaccio ha variato il modo di queste canzoni, ponendo nel quinto luogo de la stantia un verso de la desinenza del sexto; laonde vengono ad essere le stanze ben di sei versi, ma se non di cinque desinenzie; tal che vengonvi ad essere rime accompagnate, cosa (come si è detto) contraria a l'uso del detto primo modo; il cui exempio è questo:

Il gran disio che l'amorosa fiamma
nel cor m'accese nei miei miglior anni,
e tiene anchor crescendo ciascun giorno,
e terrà forse insino a l'ultim'hora,
tolto ha da me ciascun'altro desire;
e com li piace mi si fa seguire».

(cito da B. WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, I, Bari 1970, p. 123).

E F

Cerchiamo di vedere più da vicino l'evoluzione del congedo petrarchesco: *Rvf* 22, *A qualunque animale alberga in terra*, riconducibile ai primi anni avignonesi¹⁸, presenta nel congedo le parole in rima ordinate secondo la seguente disposizione:

A E

C D

F B

La seconda sestina, *Giovene donna sotto un verde lauro* (XXX)¹⁹, composta dal Petrarca in occasione del settimo anniversario del suo innamoramento (6 aprile 1334²⁰; cfr. vv. 28-30: *che s'al contar non erro, oggi à sett'anni / che sospirando vo di riva in riva / la notte e'l giorno, al caldo ed a la neve*), ha un congedo differente²¹:

A B

D E

C F

Rvf 66, *L'aere gravato et l'importuna nebbia*²², è situabile ai primi anni '40, grazie alla testimonianza di alcune postille presenti nella tradizione indiretta degli abbozzi petrarcheschi²³. Il suo congedo si discosta da quello delle due precedenti, avvicinandosi quasi alla struttura "retrogradata" delle sestine successive:

¹⁸Secondo Foresti, essa fu composta parecchi anni prima del 1343 (A. FORESTI, *Chi baciò Madonna Laura?*, in *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca*, Padova 1977, pp. 86-93, p. 90).

¹⁹Cfr. W. KOPPENFELS, *Dantes "Al poco giorno" und Petrarca's "Giovene donna": ein Interpretationsvergleich zweier Sestinen*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 44-45 (1967), pp. 150-189. A. CERUTI BURGIO, *Strutture simmetriche e amplificazione circolare nella sestina XXX del «Canzoniere»*, in «Italianistica», III (1974), pp. 351-356.

²⁰Sul valore simbolico di questa data si veda B. MARTINELLI, «*Feria sexta aprilis*». La data sacra nel *Canzoniere* del Petrarca, in *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo 1977, pp. 103-148.

²¹Questo congedo fu preso costantemente a modello dal poeta spagnolo Francisco de Herrera, che lo scelse a causa dell'imitazione da lui compiuta proprio di *Rvf* XXX in *Un verde lauro en mi dichoso tiempo*.

²²L. BLASUCCI, *La sestina LXVI*, in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti», 1981-82, vol. XCIV, parte III, pp. 411-430.

²³Si tratta di alcune postille, derivanti probabilmente dalla stessa fonte (il codice Obiciano?), relative all'anno in cui il Petrarca apportò alcune modifiche al v. 30 di questa sestina. I codici laterali del testo, e cioè Harleiano 3264, Incunabolo IB 25926, Casanatense 924 e Vat. lat. 3197, riportano rispettivamente: 1334 i primi due, 1340 il terzo e 1344 l'ultimo.

A B
D C
F E

Si può notare infatti che mentre nel primo verso del congedo si esplica il noto meccanismo di rotazione, nei due versi successivi l'ordine delle parole in rima, pur giustamente contigue, è invertito.

Infine la sestina 80, *Chi è fermato di menar sua vita*: secondo Foresti essa è coeva a Rvf 91, cioè al sonetto nel quale Petrarca consolerebbe il fratello per la morte della donna amata, a Rvf 81 e all'ultima epistola metrica del libro I, «composta nello stesso torno di tempo»²⁴. Si parla insomma del periodo che va dal 1340 al 1343, anno nel quale il fratello Gherardo si fece monaco. Qui di seguito lo schema:

D A
C B
E F

Nelle sestine che abbiamo finora esaminato l'interesse del Petrarca è quello di far rimare il primo verso del congedo (indifferente la posizione della parola in rima, al mezzo oppure a fine verso) con l'ultimo verso della strofe precedente: nel compiere questa operazione egli si sarà sicuramente basato sul precedente dantesco, nel quale, come si è visto, era già presente questa intenzione.

Ho concentrato l'interesse sulla cronologia di queste quattro sestine al fine di stabilire il periodo al quale risale l'evoluzione del congedo di Rvf 142. È noto, grazie agli studi di Wilkins²⁵, che questa sestina doveva chiudere la sezione delle rime in vita nella "terza forma" del Canzoniere, comunemente detta forma Correggio (dal nome della persona cui essa era diretta, Azzo da Correggio).

A Rvf 142 Petrarca affidava il ruolo di chiudere, come ha ben rilevato Antonelli, un ciclo sia personale che storico all'interno dei Rvf²⁶. Senza entrare nel merito della cronologia

²⁴A. FORESTI, *Quando Gherardo si fece monaco*, in *Aneddoti cit.*, pp. 108-114, p. 113.

²⁵Cfr. E. H. WILKINS, *The making of the "Canzoniere" and other petrarchan studies*, Roma 1951, pp. 93-106; sulla forma Correggio, si veda anche G. GORNI, *Metamorfosi e redenzione in Petrarca. Il senso della forma Correggio del Canzoniere*, in «Lettere italiane», XXX (1978), pp. 3-13.

²⁶R. ANTONELLI, *Rerum vulgarium fragmenta*, in *Letteratura italiana. Le Opere. I: Dalle origini al Cinquecento*, Torino 1992, pp. 379-471, p. 388.

relativa di questa sestina, è probabile che essa sia successiva alla *mutatio animi* petrarchesca, dal momento che, come si è detto, contiene un bilancio di un fase storica ormai conclusa. In tal caso, se è lecito l'accostamento, alla *mutatio animi* corrisponderebbe anche una *mutatio formae*: da questa sestina in poi il poeta aretino strutturerà infatti le parole in rima del congedo soltanto per il tramite della *retrogradatio cruciata*²⁷.

Questa nuova disposizione delle parole in rima nel congedo, che in seguito diverrà canonica, non fu recepita dagli altri autori trecenteschi di sestine.

F. Sacchetti modellò i congedi di *Per qual stagion più vaga fia che gli anni* e di *Quel spirito amoroso ch'al cor luce* sulla base di quello dantesco:

B A
D F
E C

Si tratta d'una imitazione evidente²⁸, grazie alla quale si può intuire il grande amore che Sacchetti nutrì per Dante e le sue liriche. D'altronde che l'autore della *Commedia* fosse un modello formale per Sacchetti lo si può anche evincere dal fatto che questi riprese in altri componimenti le strutture metriche di testi danteschi: così in *Con sì alto valor questa regina* egli riutilizza il metro della "sestina doppia" (o sestina rinterzata, per distinguerla dalla sestina doppia di Petrarca) *Amor tu vedi ben che questa donna*, in *Lasso che spenta non si è vertute* quello di *Donne ch'avete intelletto d'amore*, in *Novel pensier d'amor lontan si mosse* quello di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*²⁹.

Abbastanza simile al caso di Sacchetti è quello di Cino Rinuccini, autore anche lui di sestine rinterzate alla maniera dantesca³⁰. Nella sua sestina "canonica", *Quando nel primo*

²⁷La cosa era già stata notata da G. MARI, *La sestina d'Arnaldo la terzina di Dante*, in «Rendiconti dal R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», s. II, vol. XXXII, fasc. XV (1899), pp. 1-33, p. 20: «Infine il poeta <...> perseguì lo stesso artificio che è tenuto nel resto della canzone, attratto forse anche da una nuova simmetria che ne nasceva, dal ritornare cioè all'ordine di rime dal quale aveva incominciato: a B c D e F; di tal guisa sono architettate le sestine V, VI, VII, VIII, IX». Questo concetto è stato recentemente ribadito da G. FRASCA, *La furia* cit., p. 243: «Il congedo continua la *retrogradatio cruciata*, così da presentare le parole-rima nello stesso ordine della prima strofe, (A)B(C)D(E)F».

²⁸Sugli influssi di Dante nelle sestine del Sacchetti, cfr. V. PERNICONE, *Fra rime e novelle del Sacchetti*, Firenze 1942, pp. 103-107.

²⁹Lo schema metrico di *Così nel mio parlar voglio esser aspro* è il più diffuso nel Trecento: fu infatti usato da 15 poeti in ben 35 canzoni (cfr. A. PELOSI, *La canzone italiana del Trecento*, in «Metrica», V (1990), pp. 3-162, p. 91).

³⁰Anche la struttura metrica dell'unica canzone di Cino Rinuccini, *Tu vuoi ch'io parli Amor de la*

grado il chiaro sole, totalmente priva d'una struttura portante nella progressione³¹, egli dispone nel congedo due parole in rima nel primo verso, tre nel secondo e soltanto una nel terzo, conservando comunque la rima fra l'ultimo verso dell'ultima strofa e il primo verso del congedo (*fronde-fronde*). Questo lo schema³²:

	B	C
E	D	F
		A

Anche la sestina di Giovanni da Prato, autore vissuto a cavallo fra XIV e XV secolo³³, *Per volermi ritrar ragion di fiamma*, ha un congedo analogo a quello di Rinuccini: in esso si nota infatti una parola in rima nel primo verso, tre nel secondo e due nell'ultimo.

		A
D	E	F
	B	C

Sono invece normalmente costruiti su due parole in rima per verso i congedi degli altri autori di sestine: in *Fra l'Ariete e'l Tauro è giunto il giorno*, Antonio degli Alberti³⁴ così dispone le parole in rima³⁵:

E	B
---	---

bellezza, deriva dalla dantesca *Tre donne intorno al cor mi son venute*.

³¹La progressione, priva di regolarità, della sestina è la seguente: ABCDEF < FABCED < DABCFE < EDFBCA < AEDFCB < BEDFAC < BC / EDF / A.

³²RIESZ, *Die Sestine* cit., p. 94, erra nella schematizzazione: egli trascrive infatti: 1-6, 3-2-4, 5. La giusta progressione, seguendo i criteri dello studioso tedesco, sarà invece 1-6, 2-3-4, 5.

³³Nacque infatti intorno al 1367 e morì non dopo il 1446.

³⁴Anche in questo caso, come in quello precedente di Giovanni da Prato, siamo in presenza di un autore a cavallo fra i due secoli: Antonio degli Alberti nacque infatti a Firenze intorno al 1360 e morì a Bologna nel 1415.

³⁵Nella quinta strofa del componimento si verifica una *rotazione* difettosa: viene infatti anticipata al terzo posto la parola in rima B che doveva invece chiudere la strofe: si ha insomma una progressione DEBACF e non DEACFB. Nella sesta strofe il poeta ristabilisce la *retrogradatio cruciata*, basandosi però sull'ordine erroneo delle parole in rima della quinta strofe: lo schema risultante è pertanto il seguente: FDCEAB. Paragonando questa progressione allo schema già proposto del congedo EB / DA / CF si può notare che anche in questo caso viene mantenuto il legame *capfinido* fra l'ultima parola in rima dell'ultima strofe e il primo verso del congedo (*verde-verde*).

D A
C F

Il congedo della sestina di Alberto degli Albizi, *Amor da poi che 'l cor la bella donna*, presenta il seguente ordine:

D A
C B
E F

Questa disposizione corrisponde a quella di *Rvf LXXX*: non ci sono tuttavia dati sufficienti per valutare se siamo di fronte ad una ripresa volontaria oppure ad una semplice coincidenza, dal momento che questa sestina è forse l'unico testo conservato di Alberto degli Albizi.

L'ultima sestina considerata da Riesz come trecentesca, è quella politica di Brusaccio da Rovezzano, *Formato ch' ebbe Iddio i cieli e 'l mondo*, la quale struttura il congedo in:

F A
D C
B E

Al *corpus* finora noto delle sestine trecentesche va adesso aggiunto un nuovo testo grazie al felice ritrovamento di Italo Pantani³⁶. Si tratta della sestina *Eran cresciuti già chi aduce il sole*, opera probabilmente di Niccolò Beccari, che presenta il seguente congedo:

A B
D C
F E

Come si può notare, esso combacia con quello di *Rvf 66*, di cui è probabilmente un'imitazione. Non è tuttavia sicuro che questa ripresa sia intenzionale: si consideri infatti che il testo di Beccari riporta una rotazione difettosa alla terza strofe: viene anticipata in

³⁶I. PANTANI, *Un'inedita sestina del Trecento (tra le rime di Niccolò Beccari)*, in corso di stampa in «Rivista di Letteratura Italiana» (ringrazio l'autore per aver messo a mia disposizione l'articolo in forma dattiloscritta).

quarta sede la parola in rima B che doveva invece comparire al quinto posto. Nelle strofe successive il poeta ristabilisce la *retrogradatio cruciata*, basandosi però sullo schema erroneo della terza strofe. Il congedo si sviluppa quindi da una disposizione differente delle parole in rima nell'ultima strofe rispetto al testo di Petrarca: non BDFECA ma ADFECB.

Dagli schemi finora esaminati, non risulta che venga osservata una norma nella disposizione delle parole in rima nel congedo, almeno per tutto il XIV secolo. L'unica regola cui i poeti si sentono vincolati è quella di riprendere l'ultima parola in rima dell'ultima strofe nel primo verso del congedo, secondo il principio di *capfinida* su cui si basa la sestina, anche se rimane del tutto indifferente la sua collocazione all'interno o alla fine del verso: si noti comunque che la seconda soluzione è quella preferita in assoluto, ad eccezione di Petrarca.

La sestina dantesca, cioè l'unica da cui è ripreso intenzionalmente l'ordine nella disposizione del congedo, non viene recepita come modello formale dagli autori trecenteschi, dal momento che la sua imitazione si limita alle sole sestine del Sacchetti. Lo stesso discorso vale per le sestine di Petrarca: pur considerandoli come volontarie riprese di esse, i componimenti di Alberto degli Albizi e di Niccolò Beccari (?) restano nell'ambito dell'occasionalità, dimostrando quindi la scarsa penetrazione della lirica petrarchesca nel trecento³⁷.

La tendenza a disporre nel congedo le parole in rima secondo il principio strutturante della *retrogradatio cruciata*, di cui il Petrarca fu il promotore, non trovò adepti nel corso del trecento, ma verrà ripresa nel secolo successivo con una certa costanza dai primi poeti di gusto petrarchista, quali Giusto de' Conti³⁸ e Leon Battista Alberti³⁹, fino a diventare una norma, con qualche rara eccezione, nel XVI secolo. Così il Minturno descrive la collocazione delle parole in rima nel congedo nella sua *L'arte poetica* (1564):

³⁷Cfr. A. BALDUINO, *Occasioni mancate*, in *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze 1984, pp. 301-330, pp. 311.

³⁸Solo la prima sestina di Giusto, *Chi è possente a riguardar negli occhi*, presenta una *rotazione* nelle parole in rima del congedo non conforme alle regole: nel secondo verso infatti la rima D anticipa quella C. Nelle altre due sestine, *Deh torci gli occhi del soverchio lume* e *Quand'è la notte oscura et quando è il sole*, la disposizione delle parole in rima è invece quella canonizzata da Petrarca, dalla sestina 142 in poi. Che Giusto abbia preso come modello metrico il Petrarca lo si può evincere anche dagli altri componimenti presenti nel suo *Canzoniere*, comunemente detto *Bella mano*: egli imitò infatti la struttura metrica di *Rvf* 126 e 23 rispettivamente in *Amor quando mi viene* e *Chi darà agli occhi miei sì larga vena*. Gorni (*Le forme primarie* cit., p. 464) rileva inoltre che altre due "stravaganti" di Giusto, *L'aspra piaga mortal* e *O vedovati e lacrimabil' versi*, combaciano perfettamente con gli schemi di *Rvf* 264 e 29.

³⁹Delle cinque sestine composte dall'Alberti soltanto la prima riporta le parole in rima del congedo disposte secondo il principio della *retrogradatio cruciata*.

E, benché nel ripeter l'ultime sei voci in lei non solo un modo si servi, pur il più usato è di quell'ordine obliquo; il qual mostrato n'habbiamo haver la stanza seguente con quella, che le v'è innanzi. Ma, per chiarezza di quel, ch'io dico, non lascerò di significarvi con lettere i varii modi, che vi si tengono in ripigliarle. Sia per essemplio l'ultima delle sei stanze **a b c d e f**. L'usato modo di ripeterle ne gli ultimi tre versi sarà questo, **f a / e b / d c**⁴⁰.

Concludo, citando un esempio di sestina cinquecentesca in cui l'artificiosità innovativa si esplica proprio nel congedo. Si tratta della sestina doppia di Luigi Groto *I peregrini augei fuggendo il ghiaccio*⁴¹, da cui riporto l'ultima strofe ed i congedi:

Piangon l'Alpi allhor, che quella neve
 ond'han gli homeri carchi, cede al sole:
 di verdi ornate poi ridono al caldo:
 ma io quando 'l ciel arde, al sì rio foco,
 e quando gela da Chirone al freddo,
 vò piangendo, e pregando un cor di ghiaccio.

Così al ghiaccio, misero, a la Neve,
 e al freddo su dal ciel mi vede il Sole,
 come del foco estivo al grave caldo.

Così son brina al caldo, e ghiaccio al foco,
 son neve al Sole, e pianta ignuda al freddo.

Prima che lieto il sia fian giunti a noi
 freddo, caldo, sol, ghiaccio, neve e foco.

L'innovazione consiste nella presenza di tre congedi: il primo composto, secondo la tradizione, di tre versi, il secondo e il terzo di due. Nel secondo congedo Groto inserisce tre parole in rima per ogni verso, e nell'ultimo le colloca tutte insieme nel secondo. In tutti e tre i congedi, e questo è l'aspetto più interessante del discorso fin qui svolto, l'autore riesce

⁴⁰A. MINTURNO, *L'arte poetica*, Venetia 1564 (rist. anastatica München 1971), p. 235.

⁴¹Il testo è stato recentemente riedito e commentato da P. CERVETTI, *Una lirica del cinquecento poco nota: la «sestina caudata» di Luigi Groto*, in «Italianistica», XV (1986), pp. 285-288. Sulla fortuna di questo componimento cfr. P. CANETTIERI - C. PULSONI - E. SCOLES, *Fra teoria e prassi: innovazioni strutturali della sestina nella penisola iberica*, in *Criticon*, in corso di stampa.

sempre a disporre le parole in rima seguendo il principio della *retrogradatio cruciata*, perfino nell'ultimo verso del congedo, formato, come si è già scritto, dalle sole parole in rima del componimento.

APPENDICE:

Amor, tu vedi ben che questa donna e i suoi imitatori

Oltre alla sestina "canonica" da lui desunta, come si è già visto, da Arnaut Daniel, Dante inventò una nuova forma metrica, detta impropriamente sestina doppia, nel comporre *Amor tu vedi ben che questa donna*⁴². Si tratta di un componimento che consta di cinque strofe di dodici versi endecasillabi, nelle quali si ripetono cinque parole in rima: esse appaiono a turno secondo un meccanismo per cui in ogni strofe una parola in rima torna per sei volte, due parole in rima per due volte e le ultime due per una volta sola. Nelle strofe successive la progressione si ottiene sostituendo l'ultima parola in rima alla prima, la prima alla seconda, la seconda alla terza, la terza alla quarta e la quarta alla quinta. Questo l'ordine di successione in modo schematico:

ABAACAADDAEE
EAEEBEECCEDD
DEDDADDBBDCC
CDCCECCAACBB
BCBBDBBEEBAA

Nel congedo, composto di sei versi endecasillabi, tornano per una volta le cinque parole in rima, tranne la parola in rima D, che si ripete due volte. Lo schema riassuntivo del congedo è il seguente: AEDDCB.

Questa forma metrica fu imitata da Sacchetti in *Con sì alto valor questa regina*. Tale componimento presenta tuttavia nel congedo alcune differenze rispetto al modello: ai vv. 65-66 la parola in rima B anticipa quella C, infrangendo così l'ordine di successione proprio del componimento dantesco.

⁴²Come è noto *Amor tu vedi ben che questa donna* è citato in *DVE* II 13, nel passo in cui Dante condanna le cose che sconvengono ad un poeta aulico, tra cui prima di tutto la *nimia... rithimi repercussio*. Egli fa tuttavia un'eccezione in merito al suo componimento: con esso infatti egli ha tentato di scrivere *novum aliquid atque intentatum* (un'eco di questa novità è presente nel congedo del medesimo componimento: *che per tua forma luce, l che non fu mai pensata in alcun tempo*, vv. 65-66). Sui precedenti provenzali di *Amor tu vedi ben*, cfr. A. JEANROY, *La «sestina doppia» de Dante et les origines de la sextine*, in «Romania», XLI (1913), pp. 481-489.

L'ultimo autore di sestine rinterzate, a mia conoscenza, è Cino Rinuccini⁴³. Egli ne scrisse infatti due: *Io sento sì mancare omai la vita*⁴⁴ e *Quando il rosato carro ascende al cielo*. Entrambi i componimenti presentano un congedo di cinque versi, contrariamente ai sei del congedo dantesco: viene infatti evitata la rima baciata della parola in rima D.

Dai componimenti che abbiamo finora analizzato, si può evincere che la sestina rinterzata non ebbe lunga vita: imitata nel Trecento sulla scia della prima fortuna di Dante, essa non si perpetuò, per quanto mi consta, nel corso dei secoli. Il suo congedo inoltre non fu mai ripreso integralmente: nel primo caso forse per un lapsus (Sacchetti), nel secondo per un preciso disegno di eliminazione della rima baciata.

EDIZIONI DI RIFERIMENTO:

Arnaut Daniel: M. PERUGI, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Milano-Napoli 1978; M. EUSEBI, *Arnaut Daniel. Il sirventese e le canzoni*, Milano 1984.

Guilhem de S. Gregori: M. LOPORCARO, *Due poesie di Guilhem de Saint Gregori (BdT 233.2 e 233.3)*, in «Medioevo romanzo», XV (1990), pp. 17-60.

Bertolome Zorzi: E. LEVY, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle 1883.

Pons Fabre d'Uzes: C. APPEL, *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, Leipzig 1890.

Dante Alighieri: *De Vulgari Eloquentia*= P. V. MENGALDO, in *Opere minori di Dante*, Milano-Napoli 1979, pp. 3-237. *Rime*: G. CONTINI, *Rime*, in Dante Alighieri, *Opere minori*, t. I, parte I, pp. 249-252.

Francesco Petrarca: G. CONTINI, *Canzoniere*, Torino 19829.

Fernando de Herrera: C. CUEVAS, *Poesía castellana original completa*, Madrid 1985.

Franco Sacchetti: F. BRAMBILLA AGENO, *Il libro delle rime*, Firenze-University of W. Australia Press, Perth 1990.

Cino Rinuccini: S. BONGI, *Rime*, Lucca 1858. G. CORSI, *Rimatori del Trecento*, Torino 1969, p. 579.

Giovanni da Prato: A. LANZA, *Lirici toscani del Quattrocento*, Roma 1973, p. 645.

Antonio degli Alberti: G. CORSI, *Rimatori cit.*, p. 523.

Alberto degli Albizi: G. MARI, *Due sestine del sec. XIV*, in "Nozze Crespi-Sessa", Milano 1899, p.5.

Bruscaccio da Rovezzano: G. CORSI, *Rimatori cit.*, p. 548.

Giusto de' Conti: L. VITETTI, *Il Canzoniere*, Lanciano 1918.

Leon Battista Alberti: G. GORNI, *Rime e versioni poetiche*, Milano-Napoli 1975.

Luigi Groto: *Delle rime di Luigi Groto, cieco d'Hadria*, Venetia 1595.

⁴³Mi conferma l'ipotesi A. PELOSI, *La canzone italiana cit.*, nn. 12-13-14.

⁴⁴*Io sento sì mancare omai la vita* presenta una rotazione anomala nella quinta strofe: viene infatti anticipata al v. 50 la parola in rima C al posto della parola in rima D, posticipata al v. 53. Si tratta di un lapsus oppure d'una innovazione cosciente? Va rilevato che l'altra sestina rinterzata procede secondo i dettami danteschi.

Geometrie dantesche: il cerchio

PAOLO CANETTIERI*

Rezumat. Autorul demonstrează în acest studiu faptul că "cercul" este o figură esențială în *Divina Comedia*. Dacă Dumnezeu însuși este circumferință, Dante apare ca un geometru ce studiază cercul, ca un teolog ce studiază divinitatea, ca un mistic ce se unește cu Dumnezeu în armonia mișcării circulare, așa cum arată recent și Roberto Mercuri. Plecînd de aici, Paolo Canettieri corelează comparația cu cercul din *Divina Comedia* cu figurile cercului și roții din rimele *petrose* și stabilește relația 'circulară' dintre aceste opere. În felul acesta 'rota' și 'cerchio' apar ca metafore terminale: Dante refuncționalizează în *Divina Commedia* experiența sa de poet liric, de "trovatore", astfel încît circularitatea formală devine ea însăși *sens*.

come la luce diffusa si concentra nella lente, come i cristalli si cristallizzano, così anche la materia poetica si concentra e si cristallizza in schemi formali.

E. R. CURTIUS

Il cerchio è una figura che invade la poetica dantesca: informa di sé le macrostrutture narrative e topologiche, le categorie del pensiero, le microstrutture, le forme stesse della poesia. Non è un caso che l'opera dantesca termini con due similitudini che proprio al cerchio fanno riferimento per tentare di spiegare ciò che ad uomo non è dato. Con grande finezza interpretativa Roberto Mercuri nota in un saggio recente che

Dante scrittore, giunto alla fine dell'esperienza, si definisce, tramite questa similitudine, come costruttore di armonia, indagatore della verità ultima della geometria, la quadratura della circonferenza: ed è proprio l'immagine geometrica della circonferenza a descrivere la Trinità come «tre giri / di tre colori e d'una contenza» (*Par.* XXXIII, 116-17). Dio è rappresentato da tre circonferenze, Dante è rappresentato come «geomètra» che studia il cerchio: le due similitudini hanno la funzione di mettere in stretta relazione Dio creatore dell'Universo e Dante creatore della *Comedia* costruita, come il mondo, secondo criteri geometrici,

*Università "La Sapienza", Facoltà di Lettere e Filosofia, Roma, Italia

numerologici e perciò armonici a riflettere, seppur imperfettamente, l'armonia del creato.¹

Aggiungeremo che in questo contesto di armoniosa circolarità risulta di estenuante pregnanza anche l'immagine, qui veramente conclusiva, della «rota, che igualmente è mossa», per rappresentare l'appagarsi perfetto del proprio interiore desiderio dopo il compimento dell'esperienza mistica, in armonia con l'amore che fa girare l'universo. Dio è cerchio, Dante è il geometra che studia il cerchio, il teologo che studia la divinità, il mistico che ad essa si congiunge nell'armonia del movimento circolare proprio di tutto l'universo: insomma la mediazione perfetta tra mistica e teologia è sintetizzata da quella similitudine come sublime proposta di integrazione non iterabile fra l'*esprit de géometrie* e l'estetica dell'ineffabile. Per questo motivo avrà forse ragione Pézard² che, commentando la lauda di Iacopone *La Fede e la Speranza* in cui è descritto l'annichilimento in Dio³, propone una diversa lettura per i vv. 90-91, dove nel descrivere l'estasi si dice:

L'autonni so' quadrati,
so' stabeliti, non pòzzo voltare;

Il filologo francese anziché *l'autonni* vorrebbe leggere *li tunni*, cioè i cerchi, perché come in Dante

c'est bien l'amour que Jacopone place au plus haut des cieux, au dessus de la foi et de l'espérance: «Cotal sì me dà frutto vero amore» (v. 5). Ce ciel suprême de Jacopone, enfin découvert à travers le miroitement du cristallin, je crois que le vers mutilé de notre laude XCII pouvait en parler ainsi: «Là, i *tunni* son quadrati...» [...]. Dans l'empyrée, au sein de Dieu, la quadrature du cercle est accomplie. Tout ce qui heurtait notre raison devient évident et uni. Mortes les amours terrestres, l'amour divin triomphe. C'est exactement ce que Dante annonce

¹ R. Mercuri, *Comedia di Dante Alighieri*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Le Opere*, I, *Dalle Origini al Cinquecento*, pp. 212-329, p. 216. Sui problemi più generali dell'ordine numerico e geometrico cui Dante sottopone il reale c'è una ricchissima bibliografia, cf. soprattutto M. Hardt, *Die Zahl in der Divina Commedia*, Frankfurt am Main 1973; G. R. Sarolli, *Analitica della Commedia*, I, *Struttura numerologica e poesia*, Bari 1974; Id., *Numero*, in *Enciclopedia Dantesca*, IV, pp. 87-96; J. J. Guzzardo, *Dante: Numerological Studies*, New York 1987; G. Gorni, *Lettera, nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna 1990. Il problema era stato posto in termini storici già da E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze 1992, pp. 561-569.

² Cf. A. Pézard, *Fausse couleur dans les Laudi de Jacopone*, in «Romania», LXXXIX (1968), 433-56.

³ Iacopone, *Laude*, ed. Mancini, Roma-Bari 1974 (reprint *ibid.* 1977), n° 9.

presque à la fin de son poème.

Il dantista francese sottolinea la probabile dipendenza di Dante da Iacopone e mette in rilievo per questa medesima problematica una lauda dai fortissimi accenti mistici, *Amor de caritate* (Mancini n°89), in cui Iacopone identifica l'Amore con il cerchio («Amor, Amor, tu si cerchio retundo»); analogamente Dante nella *Vita nova* XII 4 fa dire ad Amore personificato «Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes».

Due similitudini, quella del cerchio e quella della ruota, che rinviano, credo non casualmente, anche a due composizioni appartenenti ad un momento preciso dell'opera dantesca, quello petroso. *Io son venuto al punto della rota* e *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*: basti ricordarne i versi incipienti. La ruota, il cerchio: momenti di una gelida passione, ma anche, e soprattutto di gelido amore per le durezza della forma. Già Contini notava che la parola in rima *marmo* con la quale termina *Io son venuto* «rinova l'idea di durezza evocata dalla parola omologa della strofe iniziale, *petra*» e che con ciò «il circolo di crudeltà è chiuso»⁴. Qui una circolarità semantica, che va dalla *petra* al *marmo*, ma nella sestina anche (e soprattutto) la circolarità della struttura che caratterizza la forma. Non mi sembra che si sia notato fin'ora che la circolarità della struttura⁵ è probabilmente evocata proprio dal *cerchio d'ombra*. Troviamo qui un'interpretazione tutta dantesca della sestina: attento interprete di ogni possibilità offerta dai numeri e convinto dell'ordine numerico del reale, Dante non poteva non attribuire al sei un senso specifico, anche indipendentemente dal senso che esso poteva avere nel modello di Arnaut Daniel. Ci si è spesso interrogati su questo senso, sul valore del sei. Credo che Dante in esso vedeva, oltre che un numero perfetto, anche (e innanzitutto) un numero legato al cerchio e alla circolarità. All'attento lettore di Agostino e soprattutto di Boezio non poteva sfuggire il riferimento, notissimo e più volte richiamato, del sei come numero perfetto:

Inter hos autem velut inter inaequales intemperantias medii temperantium limitis sortitus est ille numerus, qui perfectus dicitur, virtutis scilicet aemulator, qui nec supervacua

⁴ Cf. D. De Robertis e Gianfranco Contini (a cura di), *Dante Alighieri. Opere minori*, Milano Napoli, 1984, p. 432.

⁵ La struttura della sestina è stata più volte messa in rapporto al cerchio o comunque alle forme cicliche: da ultimo D. Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre*, in c. d. s. in «Medioevo romanzo» XVII (1991), pp. 1-64 (si ringrazia l'autore per aver gentilmente messo a disposizione il testo in bozze) ha fornito una definizione e una descrizione nello stesso tempo funzionale e coerente, ribadendo l'importanza dell'«*utilisation d'un cycle unique*» e della «*circularisation*, qui consiste à interrompre le processus juste avant le retour de l'arrangement initial» (p. 13). Cf. Dante, *Convivio*, II, XIV, 12: «fine de la circolazione è redire ad uno medesimo punto».

progressione porritur, nec contracta rursus deminutione rimittitur, sed medietatis obtinens terminum suis aequus partibus nec crassatur abundantia, nec eget inopia, ut .VI. vel .XXVII. Namque senarius habet partem mediam, id est .III., et tertiam, id est .II. et sextam, id est .I. que in unam summam si redactae sint per totum numeri corpus suis partibus invenitur⁶

Ma della stessa opera non sarà sfuggito neanche il riferimento al sei come numero ciclico:

XXX. Ipsorum vero cyclorum quancumque fuerint ita ducti, ut a quo numero cybicae quantitatis latus coeperit, in eundem altitudinis extremitas terminetur, numerus ille cyclicus vel sphericus appellatur; ut sunt multiplicationes, quae a quinario vel a senario profiscuntur.

Infatti le potenze di 6 contengono sempre 6 come numero terminale:

$$6 \times 6 = 36$$

$$36 \times 6 = 216$$

$$216 \times 6 = 1296 \text{ etc.}$$

Un numero ciclico è un numero perfetto: se spesso l'applicazione di interpretazioni numerologiche risulta poco congruente per via delle molteplici possibilità offerte dal simbolismo dei numeri e dalla infinita varietà combinatoria, qui il riferimento incipitario al cerchio, funzionalizzato all'ambito della struttura circolare della sestina che, in quanto composta di sei versi, non poteva non richiamare la ciclicità stessa del numero, è un elemento che induce a pensare che, in effetti, il quarto ciclo della potenza del 6 ($6^4 = 1296$) rappresenti proprio la data di composizione (o, meglio, di ambientazione) della sestina⁷. In questo caso tale data sarebbe esattamente coincidente con quella di *Io son venuto al punto della rota*, il giorno di Santa Lucia del 1296, in cui «quel pianeta che conforta il gelo / si mostra tutto a noi per lo grand'arco / nel qual ciascun di sette fa poca ombra» (*Io son venuto*, vv. 7-9). I miei corsivi sottolineano il legame anche lessicale con l'incipit della sestina, che evidentemente condensa e cristallizza la lunga descrizione astronomica di *Io son venuto*. Una canzone ciclica, organizzata su un numero ciclico. La datazione di *Al poco giorno* è ricavabile dalla struttura e per determinare con esattezza la cronologia del testo è

⁶ Cf. Boezio, *Institutio Arithmetica*, II, 30, ed. G. Friedlein, Lipsia 1867. Cf. anche la citazione agostiniana addotta da A. Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica», II (1981), pp. 3-41, p. 11.

⁷ Cf. A. Fo, C. Vecce e C. Vela, *Coblas. Il mistero delle sei stanze*, Milano 1987, pp. 61-62.

necessario solo conoscere il giorno, e a ciò basta il primo verso. La ragione dell'ambientazione nella ricorrenza di Santa Lucia risulta del resto meglio comprensibile, se si pensa che Dante afferma di essere un *fedele* (cf. *Inferno*, II 98) della santa. Ciò non toglie che sulle motivazioni della scelta invernale abbia giocato un ruolo fondamentale anche la tradizione lirica precedente, *in primis* il componimento di Peire d'Alvernha *Dejosta. Is breus jorns e. Is loncs sers*, di cui F. Beggiano ha messo in evidenza la somiglianza incipitaria con la sestina dantesca⁸, ma sicuramente anche il famoso *Ar resplan la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga, «l'antecedente più prossimo della sestina d'Arnaldo» (Roncaglia), che forse Dante credeva appartenere proprio al canzoniere di Arnaut Daniel, visto che a questo trovatore la attribuiscono i manoscritti U e c, i quali appartengono ad una tradizione italiana avente diramazioni in Toscana.

Ma torniamo al problema da cui siamo partiti, quello relativo alla circolarità: è singolare che l'associazione del numero 6 al cerchio non è solamente relativa alla sua caratteristica ciclica, ma anche al rapporto tra raggio e circonferenza, una volta operata l'approssimazione $2\pi=6$, come si trova anche in alcuni manuali del tempo. Si legga ad esempio il passo relativo in quell'«enciclopedia tascabile» per trovatori che è il *Thezaur* di Peire de Corbian:

De Geometria sai tan dels mesuramens
 C'un basto en mon ponh, si m'estauc en jazens,
 Mesuri las tors autas els edificamens,
 E sai proar triangle e quadrangle eissamens,
 Engalar ab figura facha redondamens,
 E cant es fach us cercles ab garanh drechamens,
 Tals sex espazis a totz lo sersenamens
 Con a del sercl'es el miei luec dedens.⁹ (vv. 272-279)

Così glossavano Jeanroy e Bertoni: «L'auteur veut expliquer (vv. 277-278) le problème suivant: étant donné un rayon, trouver la circonférence. Sa solution (multiplier la longueur du rayon par 6), n'est pas éronné, mais n'est pas absolument exacte. Il aurait dû dire: par 6,283.»¹⁰. In fondo, la riduzione del doppio π al numero sei è una soluzione approssimativa,

⁸ Cf. F. Beggiano, *Peire d'Alvernhe*, in *Enciclopedia Dantesca*, IV, p. 366.

⁹ Cf. A. Jeanroy e G. Bertoni, ed. *Le "Thezaur" de Peire de Corbian*, in «Annales du Midi», XXIII (1911), pp. 289-308, 451-71, p. 457.

¹⁰ Cf. *Ibid.* Rileviamo che Jeanroy e Bertoni non spiegano invece ciò che precede il passo in questione: la prima proposizione va certamente riferita alla pratica di misurare una torre con un bastone,

poetica diremmo, del principio cui il geomètra indige: «ché lo punto per la sua indivisibilitade è immensurabile, e lo cerchio per lo suo arco è impossibile a quadrare perfettamente, e però è impossibile a misurare a punto.»¹¹.

La sestina è una struttura ciclica, il sei un numero che per più ragioni rinvia al cerchio e l'utilizzazione della forma della sestina avrà quindi il senso di rappresentare la ciclicità di alcuni eventi: se l'ipotesi proposta è vera è la forma che si riverbera sul contenuto e impronta di sé i significati. Una prospettiva che si colloca sulla linea interpretativa di Baldelli, che nella voce *Sestina* dell'*Enciclopedia Dantesca* ha scritto: «si può veramente dire che la s[estina] è il tema di sé stessa, o in altre parole che la forma è il suo tema» e lo stesso Contini, del resto, aveva operato, almeno sul piano dello stile, dell'*asperitas*, questo importante ribaltamento di prospettiva:

Tra i problemi più dibattuti della bibliografia dantesca è quello circa l'identificazione della così detta donna Pietra. In fondo, il problema non ha ragione di porsi, perché la donna Pietra è semplicemente il legame che unisce le liriche più tecnicistiche di Dante, nelle quali l'energia lessicale e la rarità delle rime si trasformano a norma di 'contenuto', nel tema della donna aspra, dell'amore difficile¹².

Come i primi due versi di *Al poco giorno* delimitano icasticamente il cronotopo della sestina, così la Petra ne costituisce l'essenza interna ed esterna. Gioiello, cristallo del *trobar*, smeraldo e diamante: non ci soffermeremo a dare l'immensa bibliografia, tanto inevitabilmente per questa forma alla simbologia dei numeri si associa quella delle pietre preziose. E Dante non si è certo sottratto, qui e in altre canzoni petrose, a questa lapidaria interpretazione: e quanto più ci si spinge nel gioco asperissimo, nelle durezza ghiacciate del comporre dantesco, tanto più la Donna si fa Forma e il testo diviene pretesto di argenti geometrie. Non si tratta di una lettura moderna: la Forma è una divinità luminosa ben presente al Dante di fine secolo, che così si congeda da *Amor tu vedi ben che questa donna*, e forse da tutta l'esperienza petrosa:

Canzone, io porto ne la mente donna

misurando le ombre di entrambi e istituendo la seguente proporzione (lunghezza della torre x; lunghezza del bastone a; lunghezza dell'ombra del bastone b; lunghezza dell'ombra della torre c): $a : b = c : x$. Quindi $x = bc:a$.

¹¹ Cf. Dante Alighieri, *Convivio*, II XIII 27.

¹² Cf. De Robertis e Contini (a cura di), *Dante Alighieri. Opere minori*, cit., p. 431.

tal che, con tutto ch'ella mi sia petra,
 mi dà baldanza, ond'ogni uom mi par freddo
 sì ch'io ardisco a far per questo freddo
 la novità che per tua forma luce,
 che non fu mai pensata in alcun tempo.

Un ciclo di canzoni che rappresentano i cicli del tempo, che datano se stesse, che si fanno esse stesse *tempo* (non a caso una delle parole-rima di *Amor tu vedi ben*), che rappresentano esplicitamente la propria inesperta *virtù* di gioielli stilistico-formali. Ma non solo: anche nodale punto di passaggio stilistico per la via che porta al poema sacro¹³, esperienza più di ogni altra sussunta nel capolavoro.

Per questa ragione, credo, sia la *rota* che il *cerchio* si trovano come metafore terminali. Dante nella *Commedia* rifunzionalizza l'esperienza del Dante lirico, del «trovatore»: qui la circolarità formale diviene essa stessa *senso*.

Pietro Beltrami ha formulato un'ipotesi nello stesso tempo importante e suggestiva. Il fatto che Dante chiami «canzone» (*Inferno* XX 3) o «cantica» (*Purgatorio* XXXIII 140 ed *Epistola a Cangrande*) una delle tre parti del poema, «al di là della corrispondenza strutturale che rimanda al sirventese e al sonetto», fa ritenere che «Dante pensi il canto come una stanza di canzone *sui generis*; una canzone 'comica' nello stile, che consente una relativa elasticità nella misura delle stanze-canti»¹⁴. Forse potremo andare ancora oltre: se è giusta l'intrepretazione di G. Gorni¹⁵, che glossando il termine *cantilena* utilizzato nel *De vulgari eloquentia* (II, VIII, 8), suggerisce che «la *Commedia*, 'comica coniugatio' per antonomasia, notoriamente divisa in cantiche e canti nelle sue parti, possa esser designata come *cantilena* nella sua globalità» e che dunque sarà l'insieme dell'opera poetica ad essere assimilato alla *cantio*, l'intero *sacrato poema* sarà da considerare come una macrocanzone, che in sé comprende tutte le potenzialità di quella. Allora il pensiero andrà a quei *versus*

¹³ Basti qui il rinvio ai saggi fondamentali di L. Blasucci, *L'esperienza delle petrose e il linguaggio della Divina Commedia*, in «Belfagor» XII (1957), pp. 403-431 e di I. Baldelli, *Lingua e stile dalle petrose e Tre donne*, in «La rassegna della letteratura italiana» LXXXII (1978), pp. 5-17, da integrare con Id. *Lingua e stile nelle opere in volgare di Dante*, in *Enciclopedia dantesca*, VI, pp. 55-112 e soprattutto con Id., *Rima*, *Ibid*, IV, pp. 930-949.

¹⁴ Cf. P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna 1991, p. 91.

¹⁵ G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. III, *Le forme del testo. I. Teoria e poesia*, Torino 1984, pp.439-518, 494-5. Cf. anche Id., *Coscienza metrica di Dante: terzina e altre misure*, in Id. *Il nodo della lingua e il verbo d'amore*, Firenze 1981, pp. 187-215, pp. 212-215.

circulati di cui dava esempio il Mari nel suo saggio sulla sestina di Arnaldo¹⁶:

Gaudia debita.
temporis orbita.
reddidit *orbi*.

Quod vetus intulit.
alter Adam tulit.
editus *orbi*.

Lumine lucifer.
ille salutifer.
edidit *orbi*.

Tre strofe, una sola parola finale, *orbi* che si ripete identica: anche qui la parola in rima e l'idea formale del *versus circulatus* non sono probabilmente senza relazione fra loro. Ma quindi non potremo pensare anche al poema dantesco come a una grandiosa *cantilena circulata*, con una parola in rima, *stelle*, che si ripete identica alla fine di ogni cantica? L'ipotesi non mi sembra sia stata ancora proposta, ma meriterebbe una valutazione più ampia alla luce di quanto è stato detto circa i rapporti fra *strutture formali* e *testo* nell'opera dantesca: mirabilmente, nel nominare la «rota che igualmente è mossa», il canto compie la sua ultima rotazione e volge alla fine. Si ricorderà a questo proposito l'ipotesi di F. Oroz Arizcuren¹⁷, che individua nell'*alba* di Cerveri *Axi con cel c'anan erra la via una fonte* per il primo canto dell'*Inferno*. Ne riproduco per chiarezza le prime tre strofe secondo l'edizione recente di Coromines¹⁸:

Axí com cel c'anàn erra la via
que deu tener, can va ab nit escura,
e té camí mal e brau, qui l'atura,
e no sap loc, ne camí, on se sia,
sufren mal temps, ab regart de morir,

¹⁶ Cf. G. Mari, *La sestina di Arnaldo, la terzina di Dante*, in «Rendiconti dell'Istituto lombardo di scienze e lettere», 2a s., XXXII (1899), pp. 953-985.

¹⁷ Cf. F. Oroz Arizcuren, *Cerveri de Girona y Dante*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona» XXXIV (1971-1972), pp. 275-279; Id. *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona 1972.

¹⁸ Cf. J. Coromines, *Cerverí de Girona. Lírica*, Barcelona 1988, pp. 206-207.

soy eu, tan no pusc fer <ço> que desir:
que vis fenir la nit, començàn l'alba;

que.l camí ay errat que far devia:
tan m'és la nuytz fer'e salvatg'e dura,
e.l temps tan braus qu<ez>, on mays va, piyura;
per quê, no say on m'àn ne on m'estia:
qu'enàn non pusc anar, ne romanir,
ne pusc lo temps laxar ne.l pusc sofrir,
per quê, m'albir que m'àn trop tardàn l'alba.

Est segles fals és la nuit, qui.m laguia:
camí d'infem, temps braus ple de rancura,
e vals de plors: ço ditz Sant'Esriptura;
e l'enfans paucs, can nays, o signifia,
c'ab dolors yug' e.y està, ez exir
no.n pot ses plor. Ver Déu, faitz-m'esclarzir,
per dreyt seguir lo camí denàn l'alba.

Oroz Arizcuren mostra tutta una serie di riscontri puntuali e nota¹⁹:

La concepción general del alba de Cerverí (C) y del principio del canto 1° del *Infierno* de Dante (D) revelan gran afinidad: la acción se desarrolla, en ambos, durante la noche (C2, D2, 21); los dos se extravían (C2, D3) y temen la muerte (C5, D7); la solución que se presenta a los dos poetas es el alba (C6-8, D16-19).

L'ipotesi è stata ben commentata anche da J. Gruber²⁰, secondo cui alla base di queste riprese sarebbe quello stesso principio dell'*Aufhebung* intertestuale rintracciabile anche in altre citazioni dantesche e trobadoriche in genere. Per nostra parte noteremo che l'analogia con i *versi circolati*, con la ripresa alla fine di ogni strofe della parola *alba*, potrebbe non essere indifferente, al fine di comprendere il senso della ripresa e della citazione dantesca: l'operazione di Cerveri è stata quella di trasporre *a lo divino* un genere classico del trobadorismo cortese, rifunzionalizzando la parola *refrain*, che si fa emblema di salvazione. Il procedimento formale di Dante, per l'insieme delle tre cantiche, per la sua divina canzone,

¹⁹ Cf. Oroz Arizcuren, *Cerveri y Dante*, cit., p. 277.

²⁰ J. Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen 1983, pp. 51-56.

è in un certo modo assimilabile: alla parola terminale *alba* è sostituita la parola *stelle*, simbolo più alto e supremo sia del movimento circolare dell'universo, sia della salvezza: le stelle rappresentano l'orientamento dell'Uomo, ciò che gli permette di trovare (o di ritrovare) la via diritta. Lo stesso Cerveri, d'altro canto, aveva fatto esplicito riferimento nella sua alba religiosa a questo motivo universale della funzione di guida delle stelle (v.36: «Gaug's és e lutz, stella que.l món guia»).

Formulata l'ipotesi sorgono spontanei i quesiti: ricercando la genesi delle idee inerenti ai movimenti cosmici nei movimenti delle strutture formali non si rischierà di subordinare le macrostrutture alle forme? Non verrà con ciò trascurato l'aspetto della formazione culturale di Dante e del suo enciclopedismo? Dimenticheremo la teoria aristotelica, nasconderemo al lettore quanto finemente dimostrato dal Nardi²¹, sia in merito alle conoscenze dantesche dell'opera di «Alpetragio», che al senso profondo dell'«arco della vita» («la causa del nascere e del morire delle cose va ricercata non nel movimento uniforme 'che l'universo rape', ma piuttosto nel movimento periodico d'accesso e recesso del sole e degli altri pianeti nei segni che formano il *cerchio obliquo* dello zodiaco»)? Certamente no. Ma non dovremo mai neanche perdere di vista il *processo* di formazione della cultura di Dante e la sua prima esperienza: Dante in primo luogo è Poeta, ma è passato dall'essere *trovatore*, almeno se in tal senso si può interpretare l'assimilazione che fa di se stesso nella *Vita Nuova* ai fedeli d'Amore, che appunto sono «famosi trovatori in quello tempo (*Vita Nuova*, III 9)²². Il legame non solo esteriore del sistema poetico con le superiori armonie cosmiche è funzionalmente e necessariamente legato al passaggio che dal trovatore porta al Poeta. La *Commedia* rappresenta appunto l'autocoscienza che deriva dallo studio approfondito degli *auctores*, ma la struttura di pensiero, la *forma mentis* resta in fin dei conti la medesima. L'appropriazione delle forme metriche, almeno su un piano di allusione, per rappresentare o appunto per alludere all'ordine superiore o alla rotazione degli astri, non era un procedimento nuovo: ritengo ad esempio che la famosa *redonda canso* di Guiraut Riquier, *Voluntiers faria* (BdT 248, 85), composta alla corte di Alfonso X nel 1276 e di cui di recente D. Billy ha mostrato la perfetta pertinenza al proprio nome²³, debba la propria

²¹ Cf. B. Nardi, *L'arco della vita (Nota illustrativa al «Convivio»)*, in *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze 1930, 2a ed. accresciuta 1967, da cui si cita, pp. 110-138; Id. *Dante e Alpetragio, Ibid.*, pp. 139-166.

²² Relativamente al processo di evoluzione ideologica e sociale che porta all'autocoscienza dantesca relativa al fare poetico e quindi dalla fase guittioniana al *cantor rectitudinis*, cf. R. Antonelli & S. Bianchini, *Dal 'clericus' al Poeta*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, vol. II, *Produzione e consumo*, Torino 1983, pp.171-227, soprattutto pp. 204-210.

²³ Cf. D. Billy, *La canso redonda ou les déconvenues d'un genre*, in «Medioevo romanzo» XI (1986), pp. 369-378.

esistenza *in quanto* canzone rotonda, al fatto che nello stesso anno e nella medesima corte del Re Saggio usciva la traduzione delle *XLVIII figuras de la VIII espera*, parte fondamentale del *Libro del saber de astronomia*²⁴, in cui evidentemente risulta preponderante l'elemento della circolarità dei movimenti astrali. Da notare anche, poiché l'elemento che ci interessa risulta manifesto nel titolo, l'*Astrolabio redondo*, anch'esso tradotto certamente in una data non lontana da quella della *canso* di Guiraut Riquier. In questo caso il trovatore ha probabilmente cercato di rappresentare con la propria arte una realtà geometrica culturalmente preponderante, che si imponeva all'attenzione del tempo, proprio in ragione dell'interesse mediato ed immediato delle istituzioni politiche e culturali per l'astronomia. La *canso redonda* di Guiraut Riquier sta a dimostrare come un principio dell'ordine cosmico, la circolarità, si possa manifestare nel microcosmo della metrica, rappresentando quindi un principio estetico di ordine superiore. Agostino nel *De quantitate animae* aveva formulato una teoria estetica su base geometrica: secondo tale teoria il triangolo equilatero sarebbe più bello dello scaleno poiché riflette in maggior misura l'*aequalitas* divina. Ancor più bello, in quanto più *aequalis*, sarebbe dunque il quadrato mentre la più bella di tutte le figure geometriche sarebbe evidentemente il cerchio, in cui nessun angolo rompe l'eguaglianza della circonferenza²⁵. Secondo tale teoria, evidentemente, una *canso redonda* sarebbe la più bella delle canzoni.

Così l'attribuzione dantesca di una struttura circolare al *poema sacro* deriva certamente da esigenze estetiche, ma è anche la perfetta manifestazione di un principio filosofico tratto direttamente da Alpetragio, espressamente richiamato nel *Convivio* (III, II, 5). Per dimostrare che «l'anima umana, che è forma nobilissima di queste che sotto lo cielo sono generate, più riceve de la natura divina che alcun'altra» è necessario che «ciascuna forma ha essere de la divina natura in alcun modo», poiché ogni effetto ritiene qualcosa della causa che lo ha generato, «si come dice Alpetragio, quando afferma che *quello che è causato da corpo circolare, ne ha in alcuno modo circolare essere*»²⁶: l'assunto, è evidente, ha per noi importanza capitale. La circolarità della *forma* della *Commedia* è l'effetto della circolarità della causa che la ha generata.

Per Dante si poneva, certo, un problema di rifunzionalizzazione, ma si trattava di un problema perfettamente parallelo a quello di rifunzionalizzazione dell'amore per Beatrice

²⁴ Cf. ora N. Roth, *Jewish Collaborators in Alfonso's Scientific Work*, in AAVV, *Emperor of Culture. Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance*, Philadelphia 1990, pp. 59-71.

²⁵ Cf. K. Svoboda, *L'esthétique de St. Augustin et ses sources*, Brno 1927, p. 59.

²⁶ Il passo è ampiamente commentato in Nardi, *Dante e Alpetragio*, cit., pp. 164-166.

all'«Amor che move il sole e l'altre stelle»²⁷, passando per le acquisizioni della *Vita Nuova* e gli insegnamenti filosofici di Boezio (ma non solo)²⁸. E. R. Curtius, del resto, metteva giustamente in rapporto «l'autodefinizione di Amore» in lingua latina, riportata da Dante nella *Vita Nuova* (la abbiamo già citata sopra) con la settima «regola teologica» di Alano di Lilla (*PL*, 210, 627 A): «Dio è una sfera intelligibile, il cui centro è dappertutto, il cui contorno non è in alcun luogo»²⁹. Curtius trascura però di associare quest'immagine con quella conclusiva della *Commedia*, dove Dio è appunto l'«Amor che move il sole e l'altre stelle», e dove, analogamente, è messo in relazione con il cerchio. Particolarmente importante mi sembra inoltre l'inno di Philippe le Grève, citato da Salimbene, che comincia «Tu es circumferentia, / Centrum, tui positio / Loci negat obsequia». Dio è un circolo, ciò che è bello è circolare, il poema sacro ha forma circolare: l'esperienza precedente di Dante «trovatore» è anche in questo caso rifinalizzata dal Dante Poeta. Ma aggiungerei ancora una chiosa. Si sa che il sistema numerologico dantesco evolve dal nove al tre. È stato da molti commentato (e in primo luogo autocommentato³⁰) il senso del numero nove nell'opera giovanile³¹. Non mi pare sia stato invece messo in relazione il *nomen* del numero con il titolo del *libello*: eppure al lettore l'accostamento doveva risultare evidente, quasi ineludibile: il libro della memoria reca una rubrica che recita *Incipit vita nova*. Subito dopo, il libro della memoria comincia *Nove fiate*...La parola incipitaria è *nove*: con il nove comincia la *vita nova*. Non si tratta solo di un gioco di parole: basta pensare alla teoria linguistica dantesca e al senso che Dante connetteva ai *nomina*, per comprendere che a questo richiamo incipitario egli dava un senso tutto particolare. La vita è *nova*, anche perché regolata dal numero nove. Si ricordi d'altronde che secondo Dante «questo numero fue ella medesima», cioè Beatrice (*Vita Nuova*, XXVIII 3): ebbene la *Vita nova* è la storia dell'amore di Dante per quel nove, per quel «miracolo». Così glossava l'*incipit* del libello il De Robertis:

Non sarà mai abbastanza rilevato il valore della presenza iniziale del numero fatale, la cui

²⁷ Cf. C. Singleton, *An Essay on the «Vita Nuova»*, Cambridge, Mass., 1958, trad. it. *Saggio sulla «Vita Nuova»*, Bologna 1968 e Id. *Journey to Beatrice*, Cambridge, Mass. 1958, trad. it. *Viaggio a Beatrice*, Bologna 1968.

²⁸ Cf. P. Dronke, *L'amor che move il sole e l'altre stelle*, in «*Studi medievali*», 3a s. VI (1965), pp. 389-422, rist. in Id. *The Medieval Poet and his World*, Roma 1984.

²⁹ Cf. Curtius, *Letteratura europea*, cit., p. 393.

³⁰ Cf. *Vita Nuova*, XXVIII.

³¹ Si veda per tutti l'opera recente ed importante di G. Gorni nell'opera cit. alla n. 1.

“amicizia” con Beatrice, fino all’identificazione con lei, sarà ampiamente illustrata e commentata da Dante nel cap. XXIX [=XXVIII], al tempo stesso sottolineandone il «molto luogo» che ha «tra le parole del libro». Giusta l’identificazione di questo col libro della memoria, vicenda narrata e narrazione sono poste sotto un unico segno, l’una dà la misura (nonché l’inizio: il punto in cui comincia la copia) dell’altra; e i riferimenti astronomici hanno funzione di oroscopo dell’impresa letteraria.³²

Nella *Vita Nuova*, dunque, il numero nove determina la coordinata cronologica del racconto e il suo *sensu*³³. Sarebbe forse anche da studiare il momento in cui l’*equivocatio* fra il numero e l’aggettivo viene resa completa, ricorrendo al plurale: in un passo ben noto del XXIV del *Purgatorio*, Bonaggiunta dice allo stesso Dante: «Ma d’i s’i’ veggio qui colui che fore / trasse le nove rime, cominciando / Donne ch’avete intelletto d’amore». La constatazione ha evidentemente possibilità euristiche che andranno approfondite in altra sede: certo è che il percorso che porta alla similitudine del cerchio e del «geomètra» e alla sua assimilazione alla chiusura formale del grande cerchio poetico va letta anche nella chiave delle esperienze precedenti e del sistema dei rapporti armonici esperiti. L’assunzione delle forme per rappresentare e manifestare il macrocosmo ha una sua storia, oltre che una sua tradizione esterna: se la *Commedia* è la storia della ricerca, del viaggio triadico verso quel triplice cerchio perfetto che è l’«Amor che move il sole e l’altre stelle», il sei della sestina sembra quasi stare lì a rappresentare la pura forma di un cerchio d’ombra intermedio fra il nove miracoloso della *Vita Nuova*, in cui è messo in scena quell’Amore terreno «tanquam centrum circuli», e i tre cerchi che chiudono definitivamente la storia d’Amore .

³² Cf. De Robertis e Contini (a cura di), *Dante Alighieri. Opere minori*, cit., p. 28.

³³ Anche qui, del resto, è implicato nell’*incipit* il motivo del cerchio e del volgere dei pianeti: “Nove fiato appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice...” (*Ibid.*, pp. 28-29).

L'eresia e Dante

MARIA ICĂ-OROS*

Rezumat. Autoarea reia în discuție ipoteza unei lecturi alegorico-ezoterice a operei dantești; după ce întreprinde o analiză a conceptului însuși de "erezie" și a ereziei medievale în special, ea reexaminează "teza gnostică" referitoare la opera lui Dante, acuzaele de "erezie" aduse autorului tratatului despre *Monarhie*, raportul dintre tezele "gnostice" și cele "alegoriste" ale interpretării *Divinei Comedii*, și, reamintind tezele unei întregi școli (Rossetti, Aroux, Pascoli, Valli, Guénon etc.), recent evaluate și în cheie semiotică, ce și-a făcut din interpretarea "limbajului secret" al operei dantești un întreg program, ajunge la concluzia că, în ciuda supraviețuirii unui dantism "eretic", în discuție se cuvine adusă mai degrabă "erezia" interpreților decât aceea a marelui poet.

Questa indagine non intende proporre una nuova interpretazione in chiave eretica di Dante, ma cerca piuttosto di intraprendere una riflessione sulla possibilità - e sulla opportunità - di una simile ipotesi oggi. Prima di iniziarla ci si deve chiedere se il concetto di "eresia" sia ancora operante e valido: è più che evidente, infatti, che ci sono due accezioni del termine (quella puramente dogmatica e quella metodologica). La prima è ad uso del teologo per aiutarlo a distinguere tra il dogma giusto e quello errato. Questo è il senso assoluto del termine: "Heresis est sententia Humano electa - scripture contraria - palam edacta - pertinaciter defensa. Heresis graece, electio latine."¹ La classica definizione di Roberto Grossatesta indica il meccanismo intellettuale che produce l'eresia dogmatica come una verità parziale² le cui caratteristiche sono messe in rilievo dal fatto che l'atto eretico si produce nell'ambito della fede, che esso acquista un significato solo in relazione con la fede "ortodossa", che l'eretico è spesso volte un fedele appassionato, il quale in cerca di

* Universitatea din Sibiu, România.

¹ Apud M. D. Chenu, *Orthodoxie et hérésie. Le point de vue du théologien*, in *Hérésie et société dans l'Europe pre-industrielle (XI-XVIII siècle)*, Paris, 1968, p. 10

² Nel vocabolario dottrinale della Chiesa Cattolica l'eresia è considerata una dottrina deviante rispetto alla verità rivelata, accompagnata da una tendenza separatistica. Cf. anche la voce *Hérétique* (A. Michel), in *Dictionnaire de Théologie Catholique*, VI, t. 2, 2208

acquistare una *intellectus fidei* abbandona la logica "paradossale" della fede per sostituirla con una razionalità impropria³. L'eresia ambisce a diventare nello stesso tempo una *re-formatio* cioè un'innovazione progressista, e una *re novatio*, un ritorno alla purità originaria⁴. Però questa definizione ha una utilità piuttosto anistorica, perchè il suo significato assoluto è smentito dal uso congiunturale, storico del termine, di modo che il suo contenuto è diventato estremamente relativo e confuso. La sconcertante relatività del gioco delle parole "eresia" - "ortodossia" è evidente nel giudizio dato all'opera dantesca dall'autorità ecclesiastica (basti ricordare la condanna del Cardinale del Poggetto che ha colpito la *Monarchia* "siccome cose eretiche contenente" nel 1324⁵. Un'altra condanna è stata pronunciata nel 1335, quando il Capitolo dominicano di Firenze proibì la lettura di tutti i libri di Dante. Al polo opposto si colloca la sentenza del Pietrobono: "In tutta la sua opera /di Dante - M.I.O/ non una parola, non una frase che valga a incriminare la cristiana ortodossia⁶. Questo sconcertante variare del giudizio ufficiale della Chiesa Cattolica nei confronti dello stesso fenomeno rende quasi inoperante il concetto di "eresia" in senso assoluto. Resta però l'alternativa di accettare la definizione relativa e nello stesso tempo "La seule définition utilisable pour un historien", secondo R. Morghen, e cioè: "est hérétique celui qui est déclaré hérétique par les autorités ecclésiastiques⁷. Una definizione quasi identica con quella formulata da Enrico di Susa, il grande canonista della metà del Duecento: "eretico è colui che contraddice o rifiuta i decreti papali"⁸.

La relatività concettuale non è però l'unica difficoltà nei confronti di un problema della complessità dell'eresia medievale. Un'altra difficoltà è la sua diversità. R. Manselli pur rifiutando come un errore metodologico la distinzione principale tra la religiosità popolare e quella di tipo intellettuale, non esclude metodologicamente la necessità pratica di una distinzione tra la religiosità colta (che arriva ad una organizzazione concettuale e razionale dei fatti della fede) e quella popolare, soggetta piuttosto al dato sentimentale che a quello logico⁹. Accettando la premessa metodologica del suo maestro, Raffaello Morghen, il

³Cf. R. Manselli, *L'Eresia del male*, Morano, Napoli, 1963, p.150-190.

⁴Cf. M. D. Chenu, *op. cit.*, p. 12.

⁵Cf. il noto racconto del Boccaccio in *La Vita di Dante* scritta da Giovanni Boccaccio, testo critico di Francesco Macri-Leone, p. 73.

⁶V. la voce di Dante in *Enciclopedia cattolica*, t.IV, Firenze, 1950, coll.1172.

⁷R. Morghen, *Discussions in Hérésie et société*, *op. cit.*, p. 103.

⁸Apud A. Comollo, *Il dissenso religioso in Dante*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1990, p.127.

⁹R. Manselli, *Studi sulle eresie*, Roma, 1975, p.10.

Manselli conclude: "dall'esame delle testimonianze che ci rimangono appaiono evidenti la grande varietà degli atteggiamenti spirituali che contraddistinsero le eresie e i moti religiosi popolari dell'XI e del XII secolo e l'assoluta impossibilità di ridurre tali atteggiamenti ad un' unica origine o ad una dottrina unitaria¹⁰. Tuttavia, oltre la diversità dei fenomeni concreti c'è una comunanza dei punti di partenza, un sostrato comune che ha generato i vari movimenti eretici, identificato dallo stesso Morghen nella tendenza razionalistica e individualistica dell'epoca. Il problema dei rapporti tra la scienza e la fede, disputato con fervore a partire della metà del secolo XI, diventa col tempo una questione centrale nella riflessione teologica. La tendenza razionalistica va aumentando nelle dispute tra nominalisti e realisti, per rendersi più manifesta nell'aristotelismo averroistico. L'aristotelismo produce mutamenti importanti in tutto il paradigma culturale medievale¹¹, cioè in primo luogo il passaggio decisivo da un tipo di teologia intesa come commento della Scrittura — per la quale l'ermeneutica allegorica coincideva con l'ermeneutica spirituale, mirante a far coincidere mistica e teologia — ad una nuova teologia, la qual, frammista di logica aristotelica, trasforma in modo radicale lo statuto stesso della teologia. Questa si distacca dalla mistica e si avvicina di più alla filosofia acquistando un carattere sistematico: è ciò che avviene per eccellenza con l'opera di S. Tommaso d'Aquino. La differenza tra il *modus symbolicus* e il *modus argumentativus* esprime la distanza tra i due paradigmi epistemologici: "il simbolo è la via conoscitiva, consona al mistero ineffabile, non concettualizzabile, innomabile, mentre l'argomentazione razionale è appropriata alle realtà univoche, non dilatate mediante l'analogia"¹². I problemi sollevati dall'ingresso della logica aristotelica nel campo della rivelazione non si limitano però alle questioni di metodo, ma suscitano una domanda più grave circa il diritto della ragione di insediarsi nello spazio della fede e di agire in esso secondo la propria legge¹³. Tutto questo processo non si è prodotto senza resistenze specialmente da parte dei francescani, più attaccati ad una teologia mistica, perchè la nuova teologia minacciava l'elemento centrale di ogni mistica: l'ideale escatologico che sottende la storia sacra. Il tema della fine, quelli della *conflagratio e innovatio mundi* che agitano vari ceti popolari, cadono in disuso per la speculazione filosofica¹⁴. Il paradosso è che la svalutazione dell'escatologismo sotto l'influsso

¹⁰R. Morghen, *Medioevo cristiano*, Bari, Laterza, 1968, p. 211.

¹¹Tullio Gregory, *Escatologia e aristotelismo nella Scolastica medievale*, in *Attesa dell'età nuova*, pp. 262-263.

¹²M.D.Chenu, *La teologia come scienza nel XIII secolo*, Milano, 1983, p.231.

¹³*Ibidem*, p.242.

¹⁴Tullio Gregory, *op. cit.*, p. 270-272.

aristotelico è quasi contemporanea col risorgere del tema gioachimita dell'attesa dell'età nuova. Gioacchino porta con sé un nuovo vigore del metodo allegorico applicato specialmente all'Apocalisse. Per lui la rivelazione non è ancora finita. Le figure del Vecchio Testamento corrispondono al Nuovo e nello stesso tempo anticipano un terzo stato, il regno dello Spirito¹⁵. A livello popolare Gioacchino aveva orientato tutta quella diffusa aspettativa escatologica che aveva prodotto una esasperata e parossistica manifestazione della religiosità collettiva: penitenti, flagellanti, monaci mendicanti, predicatori erranti, pellegrinaggi. A differenza dei movimenti eretici precedenti, con i quali aveva tuttavia profonde affinità, Gioacchino non contestò la chiesa ufficiale, però la condanna ecclesiastica non esitò a colpire le sue opere. Il francescanesimo cercava di conciliare la dottrina gioachimita e le varie tendenze pauperistiche con l'ortodossia cattolica. Però la novità di S. Francesco stava nel riportare nell'ambito spirituale del Duecento l'esperienza della conversione come scenario spirituale principale¹⁶. Gioachimismo e francescanesimo sono movimenti intermediari tra la religiosità colta, intellettuale e quella popolare, e nello stesso tempo campi intermedi tra l'ortodossia e l'eresia. Questo equilibrio fragile non funziona per gli altri movimenti, il valdismo per esempio, il quale, iniziato sotto i più favorevoli auspici sotto la protezione del papa Gregorio IX nell'ambito del suo tentativo di riforma ecclesiastica, finisce nello scisma e poi, col suo radicalizzarsi, nell'eresia. La stessa tendenza di una radicalizzazione eretica delle tendenze ascetiche è presente nel movimento degli umiliati. I fraticelli risultano dalla scissione stessa del francescanesimo e hanno un'evoluzione centrifuga rispetto alla chiesa ufficiale. Bisogna accennare ad alcuni atteggiamenti spirituali che sono considerati la vera fonte delle eresie popolari. Secondo R. Morghen "in questo consiste appunto il carattere fondamentale dell'eresia medievale, nello sforzo di *rationaliter* vivere la legge del Vangelo"¹⁷, cioè in un'esigenza di coerenza morale, dell'adeguarsi esistenziale con gli ideali della perfezione evangelica. Quando questa esigenza si generalizza e si riferisce alla Chiesa, l'opposizione tra *Ecclesia Sanctorum* e *Ecclesia malignitatum* diventa inevitabile¹⁸. Poi il dualismo ecclesiologico associato alla

¹⁵Gioacchino da Fiore aveva dominato tutta l'età che corre dal '200 al '300 e le influenze del suo pensiero sono evidenti nei maggiori rappresentanti della spiritualità dell'epoca [...] (R. Morghen, *Medioevo cristiano*, op. cit., p.268.).

¹⁶Ibidem, p.p. 189-203.

¹⁷Ibidem, p. 227.

¹⁸Lo stesso Morghen constata "il valore centrale attribuito da tutte le sette al problema ecclesiologico" (ibidem., p. 244).

tendenza di razionalizzare il Vangelo stesso finiscono nel dualismo ontologico del movimento cataro¹⁹. L'eresia morale diventa eresia dogmatica. Non viene contestato solo il sa-cerdozio corrotto dei preti ma anche i dogmi professati, specialmente l'interpretazione delle Sacre Scritture, che fino allora era il monopolio assoluto della Chiesa²⁰. Una volta spinta all'estremo la tendenza generale dei movimenti ereticali di contestare l'interpretazione canonica confermata dalla Chiesa nella dottrina dei quattro sensi delle Scritture, una volta sostituito il rifiuto dell'allegorismo con una specie di fondamentalismo letterale, le eresie finiscono nell'impossibilità di accettare il *concordismo* dei due Testamenti, cioè il principio basilare dell'esegesi ortodossa, con la conseguenza dogmatica inevitabile: il dualismo. *Secundum rationem* i due Testamenti sono governati da due principi assoluti e antinomici. Il progresso degli studi storici ha determinato l'abbandono della teoria delle influenze gnostiche, manichee orientali, nella genesi del dualismo cataro²¹, e ha formulato invece l'ipotesi dell'autogenerarsi delle eresie²², accettata dalla ricerca strutturalistica sul fenomeno gnostico in generale. Tale ricerca ha consentito poi una descrizione dello scenario gnostico secondo un sistema di invarianti, il quale ha fatto possibile le tesi del dualismo gnostico come una componente perenne della cultura europea²³.

Indipendentemente dalla ricerca scientifica, la tesi gnostica ha fatto una lunga carriera presso i fautori dell'interpretazione esoterica di Dante. Però in questo contesto il termine gnostico, reso polisenso dall'uso storico²⁴, è solo un sinonimo per esoterico²⁵. Ritorno su questo argomento un po' più tardi. Riteniamo per adesso solo la strana alleanza del

¹⁹ I. P. Couliano, *Les gnose dualistes d' Occident*, Plan, Paris, 1990.

²⁰ Non è un caso il fatto che la Chiesa accordasse con tanta difficoltà il diritto di predicare, perchè predicare significava interpretare (cf. R Manselli, *Studi sulle eresie*, op. cit. p. 152-160).

²¹ La tesi di G. Volpe, *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana*, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 53-54, è stata abbandonata dal Morghen, che considera che questa ipotesi sia "poco credibile" e che "i germi e gli influssi si trovassero nella nuova coscienza religiosa e nella nuova sensibilità" (*Medioevo cristiano*, cit., p. 255).

²² *Ibidem.*, p. 211-212.

²³ La ricerca è stata iniziata da Hans Jonas ed è stata continuata da U Bianchi, C. Colpe, H. M. Schenke. I. P. Culiario (*Gnosticismo e pensiero moderno: Hans Jonas*, "L' Erma", Roma, 1985, p. 22) fa un riassunto dei tratti distintivi costanti dello schema gnostico.

²⁴ Cf. H. Jonas, *Zwischen Nichts und Ewigkeit*, Wanden Koeck, Ruppert in Göttingen, 1963; è stata riesumata la sua ipotesi ermeneutica esistenzialistica.

²⁵ Cf. A. Lanza, *Dante e la gnosi*, Ed. Mediterranee, 1990.

ghibellinismo con l'eresia, specialmente con quella catara; un' alleanza impossibile in principio, illecita dal punto di vista dottrinale, tanto secondo l'ideologia imperiale, quanto secondo l'antinomismo cataro²⁶, ma possibile per la comune opposizione alla teocrazia ecclesiastica.

In un contesto storico così torbido, in cui le eresie di vari tipi germogliavano dappertutto, non stupisce il fatto che Dante stesso fosse stato colpito da varie condanne, perchè le tendenze eretiche dell'epoca hanno lasciato in qualche modo delle tracce nello schema dottrinale dell'opera dantesca. Esse sono più spiccate nella *Monarchia* e nella *Commedia*: non è per caso dunque che tra le opere dantesche queste siano state le più colpite. *Habent sua fata libelli*.

La *Monarchia* è presente in tutte le edizioni dell'*Indice*, fino a quella di Leone III, del 1881 quando ne è stata cancellata. Però questo divieto ecclesiastico, pronunciato nei suoi confronti, è perfettamente comprensibile visto che la *Monarchia* era in aperta polemica con la famosa bolla *Unam sanctam* del 13 novembre 1303, in cui papa Bonifacio VIII decretava come verità *de fide*: "Porro sub esse Romano Pontifici omni humanae creature declaramus, dicimus, diffinimus omnino esse de necessitate salutis". La dottrina teocratica è ammessa così nel *corpus* dei dogmi fondamentali della Chiesa. Neanche la tesi dantesca "dell'imperiale autorità" era una semplice dottrina politica. Essa era connessa con una teologia della storia e con una dottrina soteriologica, il tutto derivato da una prospettiva intellettualistica di impronta averroistica. Nel sistema argomentativo dantesco, la necessità dell'impero era quella di facilitare l'unità e l'universalità del genere umano, perchè il "finis universalis generis totaliter accepti" è di "totam potentiam" dell'intelletto possibile, cioè la felicità della vita terrena è vista come beatitudine intellettuale, come appagamento del naturale appetito di scienza. La premessa averroistica della *Monarchia*, sarà poi abbandonata nella *Commedia*²⁷ (Un rifiuto esplicito della dottrina averroistica dell'anima fa Stazio nel Canto

²⁶Cf. R. Manselli, *L'eresia del male*, op. cit., p. 292. Ecco la conclusione dell'autore: "pur essendo stati numerosi e potenti e di ogni ceto sociale, i Catari non hanno lasciato nessuna traccia nella cultura e nella civiltà italiana" (p. 294).

²⁷ Nei confronti dell'averroismo della *Monarchia* sono da ritenersi le tesi del Nardi, *La conoscenza umana*, in *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1983, pp. 135-173. Nardi vede nella frase finale della *Monarchia* l'imbarazzo in cui giunge la coerenza averroistica di Dante e nello stesso tempo il punto del suo riconvertirsi alla ortodossia cattolica che avverrà nella *Commedia*. Invece E. Gilson dice che: "L'ordre universel, tel que la conçoit Dante, postule et exige l'accord parfait et spontané de la raison et de la foi, de la philosophie et de la Theologie, comme garant de l'accord qu'il poursuit entre l'Empire et l'Eglise (...) il semble très difficile de l'apparenter à celle des averroistes." (*Dante et la philosophie*, Paris, 1953, pp. 213-214).

XXV del *Purgatorio*). Invece, la dottrina dell'indipendenza dell'Impero nei confronti della Chiesa non sarà mai abbandonata da Dante, sebbene diversamente argomentata nella prospettiva profetico-apocalittica del poema sacro. La dottrina "sinfonica"²⁸ dei due poteri medievali elaborata nella *Monarchia* è la risposta più coerente al difficile problema che turbava l'epoca, cioè quello dei rapporti tra l'autorità temporale e l'autorità spirituale nello sforzo del nuovo spirito laico di conciliare "la primauté du spirituel avec l'autonomie du temporel"²⁹. Pur essendo preoccupato di affermare l'indipendenza del temporale, dell'Impero e della ragione, tuttavia il laicismo di Dante, per usare le parole del Nardi, non è "un laicismo ereticale proprio delle chiese dissidenti dalla Chiesa Cattolica, le quali tendono a limitare il più che possono l'influenza di questa o magari distruggerla (...). Il laicismo di Dante non è nè ateo nè anticristiano; anzi è pervaso di profonda religiosità."³⁰

Se le tendenze non ortodosse della *Monarchia* erano manifeste per quanto riguarda la *Commedia* il *modus poeticus* rende in qualche modo più difficile tanto il compito dell'accusatore quanto quello difensore. Secondo A. Comollo "la *Commedia* si salva in parte da questo sistematico bando sia perchè scritta in volgare, nella parlata delle <<donnicciole>>, sia perchè la materia è trattata in modo poetico e fittizio, cioè secondo la fantasia, l'allegoria dei poeti, come i primi commentatori hanno cura a puntualizzare a sua e a loro difesa"³¹. Bruno Nardi è d'accordo che "a salvarlo appunto dall'accusa d'eresia si adoprano, alcuni, con l'accorgimento che la *Commedia* non s'avesse a intendere in senso letterale, bensì in senso allegorico, come s'usava in generale per la Sacra Scrittura, specie in quei luoghi nei quali il senso letterale avesse <<sapor di argume>>"³². Risulta che l'esegesi dantesca nasce proprio dall'urgenza di difendere il poeta dalla minaccia e dal sospetto d'eresia. È il caso dei figli del poeta, Jacopo e Pietro Alighieri, del Boccaccio, di Guido da Pisa³³, i quali s'incamminavano sulla strada della *fictio* sostenendo che il viaggio dantesco

²⁸La corrispondenza del modello dantesco dei rapporti tra l'Impero e la Chiesa con la "symphonia" bizantina è stato segnalato da W. Blum, *Justinian I - Die philosophische und christologische Fundierung Keiserlicher Herrschaft in Die Antike in Unbruch. Politisches Denken zwischen hellenistischer Tradition und christlicher Offenbarung bis zur Reichstheologie Justinians*, München, List Verlag, 1974, pp. 117-125.

²⁹Cf. Philippe Bénéton, *Introduction à la politique moderne*, Paris, Hachette, 1977, pp. 44-45.

³⁰B. Nardi, *Dal Convivio alla Commedia*, Milano-Napoli, Roma, 1960.

³¹A. Comollo, *op. cit.*, p. 43.

³²B. Nardi, *Dante letto da Foscolo*, in *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1966, pp. 175-176.

³³Cf. Guido da Pisa, *Declaratio*, in *Expositio et Glose super Comoediam Dantis*, a.c. di V. Cioffani, Albany Press, 1974, pp. 42-47.

fosse avvenuto solo “per phantasiam, intellectualiter”. Due importanti topoi della critica dantesca che hanno fatto lunga carriera, prendono rilievo in queste circostanze: il carattere fittizio del viaggio e quello dell’ allegoria *in verbis*. *Interpretatio* nasce come *dissimulatio* tanto dell’*imitatio* del viaggio paolino — la maggior colpa di questi primi esegeti, secondo Nardi — quanto dell’*imitatio* del parlare divino — l’allegoria *in factis* è stata celata, dissimulata sotto l’allegoria dei poeti (*in verbis*).³⁴

In qualche modo la questione dell’eresia di Dante è sin dall’inizio connessa con quella dell’allegoria e non senza ragioni testuali. Il contesto storico non è stato l’unico a privilegiare l’interpretazione in chiave allegorica. Prima di essere un problema della critica, l’allegoria è stata un problema interno dell’opera dantesca. Dante ha affrontato apertamente, ha teorizzato e ha applicato fedelmente la dottrina medievale dei quattro sensi delle Scritture, specialmente nel *Convivio* e poi nella disputata *Epistola XIII*. Da notare come un paradosso dell’esegesi dantesca il fatto che il celebre *Discorso* foscoliano³⁵ era stato invocato come *auctoritas* tanto dalla corrente estetico-stilistica (con De Sanctis, Croce, Spitzer) e da quella filologico-filosofica (Contini, Barbi, Mazzoni o Auerbach, Gilson, Nardi), quanto dalla corrente “allegoristica”, cioè tanto da un autore come Nardi — fautore categorico dell’interpretazione letterale — quanto dagli autori che rifiutano una lettura della *Commedia* secondo il senso letterale. Il Nardi invoca l’autorità foscoliana proprio contro coloro che avevano trasformato il poema “per abilità ermeneutica, ora in un teologico trattato *de novissimis*, ora in un’opera di sacra enigmistica che faceva schifo al padre Bettinelli³⁶. Per il Nardi, Foscolo è colui che era destinato a correggere gli sviamenti di un percorso critico errato sin dall’inizio: “L’aver dato la preminenza a questi <<soprasensi>> sul senso letterale, questa è stata davvero la prima grande deviazione della quale si son resi responsabili, assai prima dei gesuiti del Settecento coi quali se la piglia il Foscolo, i commentatori del sec.XIV. Questi sapevano bene quali accuse erano state fatte alla *Commedia* fin dal suo primo apparire, e alla svalutazione del senso letterale eran ricorsi per salvare il poeta dalla taccia di eresia che contro di lui era stata elevata.”³⁷. Dunque nel Quattrocento e nel Cinquecento l’accusa di eresia che pendeva sulla *Commedia* è stata sempre il risultato di un’interpretazione letterale, mentre invece i suoi difensori erano quelli che vi opponevano un’interpretazione allegorica. In ogni caso, l’interpretazione non

³⁴C. Singleton, *Dante Studies* 1. “*Commedia*” - *Elements of Structure*, Cambridge, 1970.

³⁵U. Foscolo, *Discorso sul testo della Commedia di Dante*, in *Opere*, III, Firenze, 1850.

³⁶B. Nardi, *Dante letto da Foscolo*, op. cit., p. 176.

³⁷Ibid. p. 185.

supponeva niente di oscuro, niente di ermetico nel testo. Il senso allegorico, pur essendo un senso nascosto, non era ancora un senso segreto, il nascondimento presupponeva la possibilità di uno svelamento nell'azione interpretativa. Per questi primi dantisti Dante parlava ancora apertamente. Invece nell'Ottocento e nel Novecento la situazione è cambiata: è la lettura letterale quella che smentisce l'eresia di Dante, mentre le interpretazioni che prendono come premessa ermeneutica l'esistenza di un soprasenso allegorico arrivano quasi inevitabilmente alla conclusione "eretica". Però è impossibile negare l'esistenza di un senso allegorico voluto dall'autore stesso nel poema dantesco. Non lo nega neanche Bruno Nardi, il quale per salvare tutti i diritti del senso letterale, contesta qualsiasi validità alla prassi allegorica e arriva persino a rifiutare la seconda parte dell'*Epistola XIII*. L'opinione del Nardi è favorevole a identificare delle piccole allegorie disseminate nel testo, ma un'interpretazione allegorica globale è per lui inconcepibile³⁸. "In effetti la *Divina Commedia* è una visione dell'altro mondo allegorica" è d'accordo anche il De Sanctis nella sua *Storia*. Però il consenso critico finisce quando si deve indicare un contenuto sotto questo termine così disputato. Secondo E. L. Fortin, "La question telle que l'ont finalement comprise la plupart des chercheurs n'est donc pas de déterminer si, oui ou non, il y a allégorie dans la *Commedia*, mais auquel de ces deux genres d'allégorie, celui des poètes ou celui des théologiens, Dante a fait appel."³⁹. L'affermazione riguarda però soltanto gli studiosi che muovano dalle premesse scientifiche, perchè altrimenti bisognerebbe fare un'altra distinzione, per stabilire se tale allegoria è limitata o no. Esacerbato oltre i limiti dell'uso medievale, l'allegorismo ha suscitato a partire dall'Ottocento una bizzarra corrente esegetica, respinta con ostilità dalla critica ufficiale e rimasta sempre fuori dallo spazio accademico. Iniziata con Dante Gabrielle Rossetti e continuata con Eugène Aroux, Giovanni Pascoli, Luigi Valli⁴⁰, questa corrente rimette in dibattito il problema dell'eresia di Dante proprio in un momento in cui la questione sembrava andata in disuso. Interrogarsi sull'ortodossia o sull'eresia supponeva un'impostazione ideologica troppo evidente perchè potesse venire

³⁸B. Nardi, *Sull'interpretazione allegorica e sulla struttura della "Commedia" di Dante*, in *Saggi e note*, cit., pp. 110 e ss.

³⁹E. L. Fortin, *Dissidence et philosophie au Moyen Age. Dante et ses antécédents*, *Cahiers d'études médiévales*, Paris, Vrin - Montréal, Bellarmin, 1981.

⁴⁰D. G. Rossetti, *La Divina Commedia di Dante Alighieri, con commento analitico*, Londra, J. Murray, 1826-1827.; E. Aroux, *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste. Révélations d'un catholique sur le Moyen Age*, Paris, 1954; Giovanni Pascoli, *La mirabile visione: abbozzo d'una storia della Divina Commedia*, Messina, V. Muglia, 1902; L. Valli, *Il linguaggio segreto di Dante e dei fedeli d'Amore*, Roma, Optima, 1925-1928.

ammessa come scientifica. Il concetto stesso d'eresia era troppo impreciso, troppo ambiguo e nello stesso tempo troppo generale per un concetto scientifico. Invece la critica ha voluto piuttosto parlare di averroismo, di francescanesimo, di gioachimismo nei confronti di Dante, mettendo in rilievo i rapporti del poeta con le correnti più salienti della dissidenza intellettuale e religiosa medievale⁴¹. D'altra parte, A. Comollo osserva rispetto allo stesso atteggiamento che "i critici che hanno trattato il problema dell'ortodossia di Dante notano che vari punti della sua teologia non concordano con la teoria ufficiale, ma concludono che tali audacie non hanno molta rilevanza ai fini di una <<incriminazione>> ai giorni nostri perchè non toccano questioni *de fide*."⁴².

Parlando dell'eresia di Dante, l'allegorismo "deviante" ottocentesco non riprende affatto la disputa medievale (il termine stesso ha un'altro contenuto poichè eresia significa per questi autori un tipo di laicismo concretato in una setta proto-massonica, albigese o templare, per metà mistica e per metà politica), né imbocca la strada della scienza, ma sceglie una terza via, quella dell'allegorismo estremistico. La ricerca semiotica di U. Eco ha messo in evidenza più volte⁴³ l'esistenza di un paradigma epistemologico come corrente o rivale che non usa la logica aristotelica, basilare per tutta la cultura europea, ma una logica 'hermetica' derivata dal *Corpus Hermeticum*, la quale — congiunta col neoplatonismo rinascimentale — introduce nella cultura europea un nuovo modello epistemologico, fondato sul principio della somiglianza, della *coincidentia oppositorum*, del rifiuto del causalismo e dello storicismo⁴⁴. Il modello forte del paradigma ermetico è identificato da

⁴¹I rapporti di Dante con la dottrina gioachimita e con quella francescana, specialmente con l'escatologismo medievale, sono più evidenti dopo la pubblicazione del lavoro fondamentale di H. Grundmann, *Studien über Joachim da Fiore*, 1927. A. Dempf arriva alla conclusione che la *Commedia* è "un'apocalisse gioachimita". Raoul Manselli prova una strada di equilibrio tra coloro che enfatizzano l'influenza gioachimita e coloro che la negano (*Dante e l'Ecclesia spiritualis in Dante e Roma*, Firenze, 1965; *Gioacchino da Fiore, gioachimismo, spiritualismo francescano*, in *Studi in onore di Natalino Sapegno*, II, Roma, 1975). La scoperta del *Liber figurarum* ha provocato una viva emozione tra gli studiosi e alcuni di essi si sono impegnati a dimostrare che questa è la vera fonte della *Commedia* (cf. L. Tondelli, M. Reeves, B. Hirsch-Reich, *Il libro delle figure dell'abate Gioacchino da Fiore*, Torino, 1953; A. Crocco, *Simbologia gioachimita e simbologia dantesca*, Napoli, 1962), un'ipotesi, questa, rifiutata dal Nardi (*Pretese fonti della Divina Commedia*, in *Dal Convivio alla Commedia*, Roma, 1960).

⁴²A. Comollo, *op.cit.*, p. 68.

⁴³*Epistola XIII. L'allegorismo medievale. Il simbolismo moderno*, in *Sugli specchi e altri saggi* (I limiti dell'interpretazione, Milano, Bompiani, 1990).

⁴⁴La tesi dei due paradigmi rivali, quello scientifico e quello "tradizionale" è già stata teorizzata da Gilbert Durand, *Science de l'homme et tradition*, Paris, 1979.

Eco nel "modo di pensare fondato sulla somiglianza ad ogni costo" alla quale si aggiunge "il sindrome del segreto e il sindrome del complotto come corollario ineliminabile del modello ermetico tradizionale"⁴⁵. L' allegoria non è più una figura retorica, ma — vista come relazione sospettosa tra i testi — diventa il modello di una ermeneutica universale illimitata, in cerca di un senso che sfugge all' infinito. Questo tipo di allegoria non ha niente a che vedere con la dottrina medievale. Lo dice Eco stesso: "Si badi bene che il criterio interpretativo di cui sto parlando ha nulla o poco a che vedere con quello che trionfa nell' allegorismo classico, cristiano e giudaico e culmina nella teoria medievale dei quattro sensi delle Scritture. La civiltà medievale riconosceva un criterio di multiinterpretabilità del testo, ma poneva in opera tutta la sua energia enciclopedica per *fixare* in modo intersoggettivo i limiti di tale interpretazione: il testo era interpretabile in modi diversi ma secondo regole ben definite, non all' infinito"⁴⁶.

Questo paradigma della "semiosi illimitata" applicato all' opera dantesca viene studiato da un gruppo di studiosi diretto da Maria Pia Pozzato. Il volume *Idea deforme. Interpretazioni esoteriche di Dante* (Bompiani, Milano, 1989)⁴⁷ non è concepito come un' indagine di dantologia, ma come "una riflessione su tre oggetti: la cosiddetta <<semiosi ermetica>>, il discorso scientifico e il metodo semiotico di analisi testuale"⁴⁸. Le "teorie del velame" sono considerate rappresentative, perciò le autorità del dantismo esoterico (Rossetti, Aroux, Pascoli, Guénon, Benini) sono oggetto di saggi monografici: questo tipo di approccio semiotico pare oramai l' unico che possa rendere ancora interessanti questi autori. Tuttavia le conclusioni hanno un' importanza peculiare per la critica dantesca, perchè l' indagine semiotica rende comprensibile il meccanismo di produzione di un *corpus* massiccio di fatti che apparentemente sfuggivano a qualsiasi logica, esiliati come erano in una zona della patologia dell' interpretazione, e nello stesso tempo rende comprensibile anche l' ostilità della critica ufficiale, come risultato di quel fenomeno di "incompatibilità tra paradigmi". Oltre a questi vantaggi generali, la ricerca semiotica mette in risalto il fatto sottolineato da Regina Psaki⁴⁹, e cioè che, al di là della sua ostilità, la critica scientifica è stata influenzata dagli allegoristi, anzi "la loro sfida all' accademia ha obbligato questa a

⁴⁵U.Eco, *La semiosi ermetica e il "paradigma del velame"*, *Idea deforme*, op. cit., p. 11.

⁴⁶Ibidem, p. 20.

⁴⁷Il volume è accompagnato da una prefazione di Umberto Eco e da una postfazione di Alberto Asor Rosa.

⁴⁸Maria Pia Pozzato, *Prefazione a Idea deforme*, cit., p. 45.

⁴⁹Regina Psaki, *La critica dantesca e gli allegoristi*, in *Idea deforme*, cit., p. 291.

riesaminare i propri criteri e metodi/.../ La prassi critica attuale riunisce filosofia, teologia, stilistica, strutturalismo, linguistica, psicoanalisi e così via in un progetto il cui principio centrale è quello di massimizzare la polisemia dell'opera. Così polisemia allegorica e metaforica, sofisticazione strutturale e indagine etico-teologica trovano ciascuna un proprio posto nella esegesi dantesca moderna.”⁵⁰. Accanto a questo moltiplicarsi delle prospettive critiche — senza dubbio un fenomeno troppo complesso perchè si possa concludere che sia stato causato in modo esclusivo dagli allegoristi — Regina Psaki aggiunge altro contributo del “retaggio” allegoristico, cioè “l’inserimento nell’analisi e nell’esposizione del punto di vista del critico stesso”⁵¹. Invece Alberto Asor Rosa, domandandosi nella *Postfazione* sul “perchè Dante e non altri ha provocato una tale moltitudine di interpretazioni allotrie rispetto al canone ortodosso e una tale pletora di chiavi interpretative fondate sul segreto, sulla sotterraneità e sul settarismo”, avanza l’ipotesi che forse non sia del tutto sbagliato parlare di esoterismo e di settarismo nei confronti di Dante. Ma A. Asor Rosa dà piuttosto un significato metaforico a questi termini: “Se di esoterismo si deve parlare a proposito di queste origini della cultura europea moderna, non si tratterà certo dell’ esoterismo di improbabili sette segrete o delle congiure antiecclesiastiche, ma dell’ esoterismo connesso con il culto sacro della poesia e con l’idea, tipicamente elitistica, del ruolo superiore svolto dai letterati (...) Se non si può parlare nel senso proprio del termine della fondazione (o rifondazione) di una massoneria di poeti, certo è lecito pensare alla costituzione cosciente di una vera e propria *élite* di spiriti superiori”⁵². Evidentemente, Alberto Asor Rosa non prende in considerazione la possibilità che il paradigma esoterico venga rimesso in attualità. L’ ipotesi di un dantismo esoterico come ipotesi interpretativa di attuale validità è stata esaminata anche da P. Renucci⁵³. La sua conclusione è favorevole; l’ autore è d’accordo che un’indagine di questo tipo fosse ancora “giustificata *a priori* dallo schema iniziatico della *Commedia*, da diverse allegorie e dal linguaggio profetico che vi si accompagna”⁵⁴, però vede la sua possibilità solo in un contesto scientifico, cioè considera la possibilità di un paradossale esoterismo scientifico che, in cerca di sensi reconditi, utilizzasse i metodi dell’esplorazione storica positiva.

⁵⁰Ibidem, p. 278.

⁵¹Alberto Asor Rosa, *Postfazione*, in *Idea deforme*, cit., p. 299.

⁵²Ibidem, p. 309.

⁵³Paul Renucci, *Dantismo esoterico nel secolo presente*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 303-332.

⁵⁴Ibidem, p. 322.

Questa corrente “deviante” intesa come teoria di un Dante ghibellino, massone, aderente ad una setta esoterica, che scrive poesia per trasmettere messaggi in un gergo segreto, è in qualche modo esaurita, sebbene gli amatori di misteri continuino a cercarvi infiniti segreti. Però c'è tutta una produttività epigonica che fa riempire gli scaffali delle librerie esoteriche, il che conferma l'esaurirsi di una via di ricerca che non riesce più a produrre niente di importante. Ciò non significa che il paradigma stesso sia esaurito. La logica ermetica, la semiosi illimitata continuano a funzionare a un livello più complesso. Il fatto che la decostruzione di Derrida sia molto vicina alla semiotica illimitata, che la sua “différance” sia in fin dei conti un gioco testuale infinito che rifiuta qualsiasi ipotesi di interpretazione univoca ha un evidente origine nella semiosi ermetica⁵⁵.

Nell'ambito dell'ermeneutica dantesca Harold Bloom è forse il migliore esempio per dimostrare la produttività del paradigma esoterico per il tramite del postmodernismo. Il suo punto di partenza è molto simile a quello degli allegoristi devianti: la sua premessa polemica è di conseguenza che il dantismo ha occultato finora il significato autentico della *Divina Commedia* a causa del suo attaccamento al senso letterale: egli rifiuta l'impronta teologica del poema e cerca di proporre una lettura anistorica, nella quale l'interprete ha inserito le proprie ossessioni — quelle del terrore esistenziale, della paura del tempo e degli altri elementi che formano il paradigma gnostico della condizione postmoderna⁵⁶.

Si può concludere dicendo che se il dantismo “eretico” è ancora vivo quando lo schema gnostico è evidente, sarebbe meglio parlare dell'“eresia” degli interpreti piuttosto che dell'eresia di Dante.

⁵⁵U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit., p. 330.

⁵⁶Cf. Harold Bloom, *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

Autoridad y novedad en la cultura barroca

CRISTINA MÜLLER*

Rezumat: Studiul *Autoridad y novedad en la cultura barroca* abordează fenomenul tratatisticii italiene și spaniole în contextul culturii secolului al XVII-lea, fenomen puternic impregnat de ideologia contrareformistă și continuând tradiția retoricii renascentiste. Interesul autoarei se îndreaptă spre descrierea conflictului dintre conceptul de autoritate - care rezumă atitudinea scriitorilor baroci față de cultura clasică - și încercările de impunere a unui nou gust artistic, ce se vor dovedi esențiale pentru configurarea esteticii moderne. Analiza are în vedere cu precădere doi autori, Baltasar Gracián și Emanuele Tesauro, ale căror tratate, *Agudeza y arte de ingenio* și, respectiv, *Il Cannochiale aristotelico*, evidențiază un punct de pornire în constituirea unor concepte fundamentale ale artei moderne (*ingenio, gust, clasic* etc.).

“Todo el saber humano... se reduce hoy al acierto de una sabia elección. Poco o nada se inventa, y en lo que más importa se ha de tener por sospechosa cualquiera novedad. Estamos ya a los fines de los siglos. Allá en la edad de oro se inventaba. Añadióse después, ya todo es repetir. Vanse adelantadas todas las cosas, de modo que ya no queda qué hacer sino elegir. Vívase de elección, uno de los más importantes favores de la naturaleza, comunicado a pocos, porque la singularidad y la excelencia doblen el aprecio.”¹

La afirmación de Baltasar Gracián, autor de uno de los más interesantes intentos de síntesis sobre la espiritualidad barroca, constituye una reflexión bastante corriente en la época. Aparentemente, la idea de “los fines de los siglos” reproduce la respuesta de la época ante un estancamiento de la evolución del saber, que da cuenta del agotamiento de los temas, de las ideas o de los problemas que caben dentro de la capacidad y conformidad de descubrimiento del hombre. El planteamiento conviene ser considerado como reflejo de una cultura que vive bajo el poder de una autoridad - la clásica - al mismo tiempo que permite y determina la aparición de los primeros elementos indicadores de la mentalidad artística moderna, que hará hincapié en el concepto de originalidad. Es decir, paralelamente a un arte de exigencias elitistas, que se inspiraba y se conformaba con los esquemas e inventarios retóricos de temas y relaciones generalmente admitidos, se da una incipiente rebelión de los

* Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Litere, Str. Horia 31, 3400-Cluj-Napoca
¹*El Discreto, El Héroe*, Colección Austral, Buenos Aires, 1939, págs. 94-95.

artistas frente al arte tiránicamente “regolístico”. Ambas actitudes son muy importantes para la configuración del sistema cultural barroco; además, se dan como igualmente características, y simultáneas como realización dentro de él. Los que mejor encarnan esta dualidad son Baltasar Gracián, “la máxima conciencia filosófica del Barroco”² y Lope de Vega, llamado “el monstruo de la naturaleza” debido a su increíble fecundidad. Por un lado Gracián, crítico y teórico inflexible, conservador y elitista; Lope de Vega, por el otro, abierto hacia la práctica poética, hacia los conceptos de gusto popular y de la actualidad del arte y de sus formas:

*“Verdad es que yo he escrito algunas veces
Siguiendo el arte que conocen pocos...
Más luego ...
cuando he de escribir una comedia,
Encierro los preceptos con seis llaves ...
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como las paga el vulgo, es justo
Hablarle en necio para darle gusto.”*³

Aparentemente, no hay nada más diferente que las dos concepciones: Lope de Vega intenta halagar el gusto y los sentidos del vulgo, de su público, y su modelo inmediato lo constituyen “los que el vulgar aplauso pretendieron”; en cambio, Gracián es el cultivador de la “singularidad y excelencia”, que doblan el aprecio y el precio de la obra de arte. Ni Gracián, por opción decidida y firme, ni Lope de Vega, que pasa por alto la autoridad del modelo clásico a la hora de escribir - no admiten la igualdad de valor entre éste y el arte contemporáneo. El dramaturgo justifica su modalidad de creación en términos “económicos” (quien paga es el vulgo, por lo cual “es justo hablarle en necio para darle gusto”), sin atreverse a justificarla en términos de autoridad o hablando del derecho a innovar, como principio de mejoría en arte. Aunque distintas, y en cierto sentido contrarias, estas dos visiones manifiestan la misma actitud ante el principio de autoridad en el arte, como “canonización” de un arte superior, sin dudas, al que prefieren las mujeres y el vulgo,

² José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, tomo 3, *Del Barroco a la Ilustración*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

³ “Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo”, Reprints from Lope de Vega I” en *Bulletin of Spanish Studies*, vol XII, 1935, pág. 29.

es decir, al "*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*". Los términos, fácilmente reconocibles incluso en el discurso de Lope de Vega (más allá del uso restrictivo del término *arte* con indicación al dramático), son los de la teoría clásica antigua, difundida a través de la preceptiva horaciana, fuertemente aristotelizada en el Renacimiento⁴. El marco preceptístico es, básicamente, el clásico.

En la actitud de los dos autores se podría fácilmente identificar esa similitud, si se tuviesen en cuenta las intenciones de fondo que responden a la urgencia de solucionar un mismo problema, el de la meta, de la justificación última del arte en la época. La pregunta podría ser expresada de manera siguiente: ¿cómo pueden las nuevas generaciones - presintiendo ya la salida de los antiguos cauces de la reflexión y, sobre todo, de la práctica artística - beneficiarse del reflejo de la única autoridad universalmente reconocida, la clásica? ¿qué remedio pueden encontrar para poder compararse - y, con esto, recibir el reconocimiento de parte del inflexible sistema de creencias válido en aquel tiempo? ¿cuál puede ser la contribución de los modernos, en su intento de identificarse con la autoridad, de igualarla, de crear de acuerdo con la autoridad aceptada, pero también de acuerdo con su tiempo? En suma, ¿cuál es la contribución posible de los modernos en su competición con la propia cansada idolatría ante los clásicos?

Es un síntoma que acusa el maduramiento del llamado "modernismo antichizante"⁵, del clima artístico que había de operar el cambio desde la antigua visión cultural hacia una nueva, de la individualidad y de la originalidad como condición del hombre creador, y hacia la consecuente especialización de los campos del saber científico, que habían formado parte, hasta entonces, del grupo de las "artes".

No se trata, por lo tanto, de la convicción de encontrarse al final de una evolución identificable con el progreso y la historia, sino de la operación crítica de quien intenta conformarse con lo ya existente; de una visión conservadora y elitista, que identifica los límites de un mundo ideológico para mejor dominarlo y para encontrar dentro de él las raíces de su propio camino. Solamente después de hacerlo es posible considerar también a

⁴Aunque el problema de la aristotelización de la doctrina horaciana en el Renacimiento rebasa los límites de este estudio, tiene su importancia en la consideración de las ideas literarias clásicas y su fortuna en el Siglo de Oro español o en la literatura italiana del período correspondiente; véase Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, tomos I y II, Editorial Cupsa, Murcia, 1977 y 1980, para el análisis detallado de las ideas literarias del momento y sus filiaciones históricas.

⁵ Es el término que utiliza, para indicar el período correspondiente al Renacimiento y Barroco, llamado Siglo de Oro en España, Vasile Florescu en *Conceptul de literatură veche*, Ed. Științifică, București, 1968; véase sobre todo el capítulo "Literatură veche în perioada modernismului antichizant", págs. 135-188.

los modernos, procurando siempre respetar el criterio de autoridad y erudición clásicos:

La erudición de cosas modernas, suele ser más picante que la antigua, y más bien oída, aunque no tan autorizada. Los dichos y los hechos antiguos están muy rozados; los modernos, si sublimes, lisonjean con su novedad; dóblase la ilustración con la curiosidad, y con la ingeniosa acomodación. Requíerese grande elección, que es el don de los primeros, por su singularidad y por su importancia, para escoger cosas buenas, y a propósito.⁶

La afirmación de Gracián no tiene nada desesperanzador; todo lo contrario, es identificación conservadora de lo antiguo y de lo moderno, para que esta distinción justifique y legitime al que la conozca y domine. El don de la elección supone conformarse con lo ya existente, para poder elevar sobre ello su propio proyecto. Lo que Gracián entiende por saber y erudición está dentro de la concepción clásica, que ve, en la especialización y el ahondamiento de cierto tema científico, una tacha, un defecto, una posibilidad que rechazar.⁷

Denomínase [la erudición] según algunos de la oposición contra larudeza e ignorancia; consiste en una universal noticia de dichos y hechos, para ilustrar con ellos la materia de que se discurre, la doctrina que se declara...⁸

Lo que se le pide al hombre barroco, al hombre que ha llegado a ser "persona" es que sepa elegir entre elementos existentes, inventados, descubiertos ya, y de ninguna manera profundizar sobre estos elementos, cualquiera que fuese su naturaleza. Por lo cual, esta aparente crisis de la invención no lo es tanto: no es sino el marco, la condición dentro de la que se admitía la creación. Pero su significación reside en haber señalado que la gran lección humanística, tal como había sido entendida y vivida por los renacentistas, iba aproximándose a su final. La expedición cultural que había descubierto el mundo clásico terminaba: empezaba la búsqueda de nuevos espacios, que la facultad creativa tenía que inventar por sí sola.

⁶ *Agudeza y arte de ingenio*, Espasa Calpe, Colección Austral, Madrid, 1957, pág.345.

⁷ Dolores Toma en *Cyrano de Bergerac, un model al barocolui*, Editura Univers, București, 1982, pág.98: "No existe una curiosidad científica auténtica, afirman los analistas del período, ni tampoco fines prácticos. Los alumnos aprendían a sacar, del estudio de la botánica o de la geografía, de la historia o de la física, ejemplos que tenían que memorizar e incluso registrar en índices y colecciones destinadas a proporcionar materia para su discurso, en todo momento, cualquiera que fuese el asunto propuesto." y págs. 98-99.

⁸ id., pág. 344.

La identidad cultural que encarna aquí Gracián está constituida a base de la analogía, de la búsqueda de similitudes dentro del sistema existente. Anhelante de esta similitud, Gracián rechaza la novedad, que representa el distingo, la disimilitud; pero no por esto deja de inventar. En cambio, sus innovaciones se han de buscar dentro del marco tradicional, y en otra parte que en la materia misma, esto es, en la perspectiva, en las relaciones a las que obliga los objetos a someterse, en la visión que tiene sobre el lenguaje poético y sobre la facultad creadora, *el ingenio*. Baltasar Gracián participa con esto a la preparación del terreno artístico para la evolución hacia un “modernismo no antiquizante”, del que él mismo, como tampoco Lope de Vega, no forma parte. Quizás sea Góngora quien, entre todos los autores del Barroco, haya dado el más decisivo paso, quien se haya acercado, más que ningún otro de sus contemporáneos, a la sensibilidad artística moderna, a través de su continuo “esfuerzo por eludir la representación directa de la realidad, sustituyéndola con otra realidad de fuerte intensidad estética”⁹

Esta profunda novedad se estaba produciendo en la práctica poética al mismo tiempo que Gracián tachaba de sospechosa cualquier innovación y reservaba para Góngora el reconocimiento merecido¹⁰, expresándolo en términos clásicos y utilizando conceptos como los de “*ingenio*” y “*agudeza*”, ambos de larga tradición. Porque bien sabía Gracián que todos los elementos necesarios para los futuros descubrimientos artísticos estaban ya allí; donde se tenía que intervenir era sobre la perspectiva. Esta actitud ante el concepto de la novedad anuncia la gran aventura del término, concepto e historia de la corriente cultural que constituye la preocupación de nuestro autor: el Barroco.

Breve historial del concepto del Barroco:

La teoría del Barroco fue revelando sus hitos entre los conceptos extremos de “Barroco universal” y “Barroco histórico”.¹¹ Estas dos interpretaciones, que definen y describen el

⁹Otis H Green, *La tradición occidental en España. El espíritu castellano en la literatura desde “El Cid” hasta Calderón*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, vol IV, pág. 271.

¹⁰Fué este culto poeta cisne... águila en los conceptos y en toda especie de agudeza eminente” *Agudeza...*, pág.35.

¹¹ El Barroco como constante histórica indica una categoría general del arte que remite al historicismo ideal, a la sucesión dialéctica de dos tendencias espirituales opuestas: clasicismo y barroco o manierismo, según la terminología que se adopte; las dos tendencias se disputan, a lo largo de la historia cultural, la validez y la actualidad, en una eterna polémica de las formas y de los contenidos. Todos los estilos y las corrientes de época que acusan cierto énfasis de las formas y que se nutren de la misma estética abisal pertenecerían al segundo estilo; todos los demás, se basan en una estética de la armonía, y conforman la serie clasicista, la de los estilos clasicizantes. El Barroco histórico remite a la época que transcurre entre los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVIII, es decir, entre dos corrientes clasicizantes: el Renacimiento y la Ilustración, aunque los límites cronológicos resultan

fenómeno a base de configuraciones esencialmente opuestas, se constituyeron en el transcurso de una evolución de la conciencia crítica que resume y abarca toda una etapa de la historia del gusto artístico europeo, contenida entre los últimos años del siglo XVIII (a raíz de la *Disputa de Laocoonte*, iniciada por Lessing¹²) y el momento, ya en nuestro siglo, cuando se ha producido la síntesis crítica de los dos conceptos, como perspectiva más adecuada al fenómeno en discusión.¹³

Resulta difícil indicar la relación temporal (sucesión, simultaneidad), que existe entre los dos conceptos a lo largo de su evolución, ya que la trayectoria es bastante sinuosa. Se mezclan en ella elementos ajenos al problema del Barroco que descansan en la pura actualidad del lenguaje en que tal problema se va formulando, en determinados momentos de la historia del pensamiento europeo.¹⁴ Sin embargo, se puede dar como segura la posterioridad de la teoría del “Barroco histórico” a la del Barroco como constante cultural de alcance universal. Esto implica que la verdadera aproximación al complejo fenómeno del siglo XVII sólo se ha podido producir después de habérselo enfocado desde una perspectiva generalizadora, comparativa y abstracta, al aplicársele un esquema de universal validez, dentro de una eterna polémica de los dos estilos configurativos de la historia cultural europea: el clásico y el anticlásico (barroco, o manierista, según los términos utilizados¹⁵).

distintos en los diferentes países europeos. La descripción del fenómeno en esta última acepción resulta diferente en función de cómo se percibe el juego de los elementos tradicionales y novadores en la época, y no tiene nada que ver con la perspectiva aisladora que se le aplicaba en el siglo XVIII, con vistas a justificar la exclusión del Barroco del campo del arte. Para una examen más detallado del problema véase A.García Berrio obra citada; H.Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, segunda edición, Editorial Gredos, versión española del 1966; G.R.Hocke, *Manierismus in literatur*, Ed. Univers, Bucuresti, 1977y Francisco Rico *Historia y crítica de la literatura española* tomos 3 y 3/1 primer suplemento, Editorial Crítica, Barcelona, 1992.

¹² Luciano Anceschi, “Poetiche del Barocco letterario in Europa” en *Momenti e problemi di storia dell'estetica. Dall'antichità classica al barocco*, parte prima, págs. 435-546.

¹³ Véase A.García Berrio, obra citada, tomo 2, *Teoría poética del Siglo de Oro*, libro segundo, capítulo primero “La Poética en la periodología de la Edad Renacentista. Intento de una determinación de los límites teórico-poéticos de los períodos manierista y barroco”, págs.247-335.

¹⁴ El ejemplo de Wolfflin, interpretado por Luciano Anceschi, como sólo posible en la particular atmósfera artística de la cultura alemana del siglo pasado. Su teoría: “ appare come una complessi sintesi culturale, in cui l'originario dualismo del Lessing (arte dello spazio - arte del tempo) si dichiara come un avvio che, attraverso l'insegnamento del Burckhardt e l'irrazionalismo volontaristico del giovane Nietzsche nel suo dualismo (apollíneo - dionisiaco) , da un lato, dall'altro attraverso la tematica visibilista di Hildebrand, s'accorda con una diretta condizione della vita artistica del tempo e finisce con l'agire energicamente sugli schemi storici nati dalle approfondite esperienze critiche del Wolfflin, e li transforma in 'categoríe assolute' “. L.Anceschi, obra citada, pág.453.

¹⁵ Parece que últimamente se ha impuesto la interpretación del manierismo en un sentido distinto, ya sin otorgársele esta acepción de término que compete con el de barroco, ya que ambos términos parecen

Resulta claro que ciertos factores han permitido y aún determinado la interpretación de esa época artística primero como manifestación histórica de un modelo transhistórico, repetible en su estructura esencial, - y sólo después como período histórico, definido por una visión artística unitaria, que arranca de la actualidad y de la historicidad de los problemas tratados. En gran parte, esta situación se debe a la evolución de la teoría artística moderna y del concepto de gusto a través de la sucesivas corrientes culturales de la época moderna, es decir, a la posteridad crítica del Barroco.

La reacción provocada por el arte barroco en la época artística inmediatamente posterior - la neoclásica - ha sido tan violenta y decididamente negativa, que ha conseguido transformarse en principal juicio crítico sobre el Barroco durante mucho tiempo. Todavía en nuestro siglo, Menéndez y Pelayo tachaba de farragosas y faltas de valor artístico grandes parcelas de la literatura barroca y reconocía solamente a aquellos autores u obras aceptados también por la crítica neoclásica.¹⁶ Parece claro que este juicio desfavorable de una época cuyo estilo artístico era tan declaradamente opuesto al que caracterizaba el arte barroco, ha hecho dificultosa la identificación de su existencia histórica y el reconocimiento artístico inmediato. Existe, a todas luces, una clara relación entre ese primer juicio crítico desfavorable de los artistas neoclásicos (que “desheredaron” la generación cultural anterior con intentos de definitiva condena), y el desvío supuesto por la tardía aparición de la teoría moderna del Barroco histórico en la conciencia cultural europea. Sólo por vía de la dignidad cultural del Barroco como constante universal del espíritu (es decir, mediante una continua y sucesiva referencia al clasicismo desde un igual estatuto de autoridad cultural), ha sido

tener su propia significación, bastante diferente. “ El término Barroco se ha ido consolidando, lejos ya de su carga negativa, junto al más prestigioso y cimentado de *Renacimiento*. No ocurre lo mismo, sin embargo, con el de Manierismo, cuyos usos parciales e imprecisos lo avalan más como tendencia estética que como parcela de la historia literaria.” y “ La solidez de los términos Renacimiento y Barroco destaca frente a la debilidad conceptual de Manierismo y su difícil aplicación... A los valores renacentistas de clasicismo, objetividad, equilibrio, armonía, ideal heroico y tendencia a la ejemplificación y al didacticismo, el Manierismo supondría anticlasicismo, subjetividad, intelectualismo, aristocracia, refinamiento, ornamentación y dinamismo, ademas de goticismo, predominio de la fantasía y tendencia al arte por el arte. A tales presupuestos, el Barroco presentaría borrosas fronteras entre clasicismo y anticlasicismo, junto a un predominio claro de los valores religiosos contrarreformistas. Su dinamismo y monumentalidad, así como los de realismo y popularismo, y una cierta contención en los márgenes político-religiosos” en Aurora Egido, “Temas y problemas del Barroco español” en Fr. Rico, obra citada., 3/1, pág. 4.

¹⁶Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo II, Santander, 1940; sobre el arte dramático de Lope de Vega escribe: “lamentable palinodia que apenas es menester citar... donde llama bárbaro al pueblo y a sí mismo” pág. 296; afirma también que la *Agudeza y arte de ingenio* es la peor obra de Gracián.

posible que también la época histórica recobrarla la dignidad para los críticos y teóricos modernos. Así podría explicarse también por qué el reconocimiento y la doctrina en la literatura (campo que ha presenciado, quizás, la expresión más violenta de negación con respecto al Barroco) se han configurado en toda su articulación sólo después de haber sido desentrañado y fomentado teóricamente el modelo en las artes visuales, después de haberse impuesto el término en la música, en un proceso de extensión morfológica y genérica que al final ha llegado a apoderarse de campos menos artísticos donde también se podía percibir el espíritu de la época: la indumentaria, la conducta social etc.¹⁷

El Barroco representa, por consiguiente, una época artística de determinados contornos, que se ha vuelto a descubrir - y, en efecto, se ha creado como concepto - gracias a la presión que ejercía en todos los campos del arte el descubrimiento, operante al principio sólo en las artes visuales, de la existencia de un *estilo* bien definido, perceptible en las formas cultivadas por la época inmediatamente posterior al Renacimiento, y opuesto al estilo clasicizante de éste. A partir de aquí, los términos pueden abrirse hacia una concepción dualística de la cultura, en la forma del historicismo dialéctico ideal, - producto característico de la particular atmósfera cultural en la que había aparecido y madurado la teoría sobre el Barroco de Wölfflin. Sin embargo, la idea de una dualidad estilística recurrente en la historia literaria no es nueva; aún más, con referencia a la época barroca, - aunque lejos de la significación moderna - encuentra su primera expresión en autores de la

¹⁷El término "barroco" ha sido utilizado por primera vez con aplicación a la literatura en el libro de H. Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, un estudio dedicado a la arquitectura romana, donde nota que, para identificar un cambio en el arte literario, desde el Renacimiento hacia el Barroco, similar al que había tenido lugar en las artes visuales, "basta con comparar las primeras estrofas del *Orlando furioso* (1516) con las de la *Gerusalemme Liberata* (1584)." Las características del nuevo estilo poético serían: la presencia de adjetivos agumentativos, la estructura grave de la frase, el ritmo general lento, los finales bombásticos. La teoría que ha intentado reunir todas las artes, de acuerdo con una explicación que supera los límites de la época en discusión, es la de Eugenio D' Ors, que habla de la existencia de dos eones, clásico y barroco, interpretados como constantes culturales de numerosas realizaciones históricas. Según D' Ors, existe un fenómeno de atracción entre las diversas artes, organizadas en una jerarquía (música, poesía, pintura, escultura, arquitectura), dentro de la cual: "cada uno de los términos ocupa una posición inestable y tiende a revestir los caracteres del arte inmediatamente vecino." Es la "teoría de la gravitación de las artes". De acuerdo con D' Ors, la gravitación tiene un carácter descendente en una época clásica y ascendente en las barrocas." Uno de los más importantes y minuciosos análisis del tema de la síntesis de las artes en el Barroco, el de Emilio Orozco Díaz, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, se desarrolla a partir de la teoría dorsiana, simplificando la jerarquía en tres columnas, plástica, poesía y pintura, reconociendo la dominación clara de los valores pintóricos. Granada, 1989, edición facsímil, que reproduce la primera edición de Granada, 1947.

época misma. Se trata de la distinción (que los seiscentistas retoman de los autores clásicos, sobre el fondo de la retórica renacentista "resucitada") entre *el estilo ático* y *el asiático*, distinción que goza de amplia difusión en la época.¹⁸

Los conceptos, que remiten a estilos literarios conocidos en la Antigüedad clásica, y utilizados después a través de las polémicas ocasionadas por la evolución - entre momentos de auge y decadencia - de la retórica, no aparecen repentinamente en la reflexión crítica, sino como reflejo natural de la pervivencia del espíritu humanista del Renacimiento, con su continuo relacionarse a la Antigüedad clásica. Por lo tanto, el discurso sobre los dos estilos en la época barroca se produce en la clara tradición clásica y adelanta, en ciertos aspectos, la teoría moderna de la antinomia clásico - barroco con significación universal-histórica.

En la Antigüedad los dos estilos se relacionaban con dos estéticas distintas, la de la *mimesis*, el ático, y la del *phantastikon*, el asiático. Les correspondían dos maneras diferentes de hablar: el modo de hablar antiguo (*archaia rhetoriké*) y el nuevo (*nea rhetoriké*).¹⁹ Un conflicto entre lo antiguo y lo nuevo, entre la tradición y la modernidad, parece constituir el rasgo característico del primer momento de la historia de los dos estilos. La conciencia clara de la distinción cronológica y axiológica no parece conservarse en la época renacentista, aunque había con certidumbre un criterio de gusto que seleccionaba determinados modelos. La lección de la Antigüedad se percibía antes como unitaria, aunque la actitud de los renacentistas era bastante selectiva a este respecto, e incluso parece haber adelantado en cierto sentido la organización del concepto de "clásico", más abierto al modelo ofrecido por una de las generaciones antiguas, la de los escritores latinos de la época de oro.²⁰ Pero no se perciben muy claramente las perspectivas profundas que podrían abrirse sobre la base de la distinción entre las diferentes escuelas de la Antigüedad, entre el asianismo y el aticismo, como tampoco parece percibirse, con respecto a la propia época en que ellos viven, la distinción profunda que había entre la doctrina armoniosa del Renacimiento y la estética "abisal" del Barroco. La perspectiva se conservará en el siglo XVII, más exactamente en el llamado humanismo jesuítico del Barroco²¹, que, más allá de

¹⁸ véase V.Florescu *Retorica și neoretorica. Geneză, revoluție, perspective*. Ed. Academiei, București, 1973, capítulos "Revirimentul retoric rinascimental" págs117-138, y "Antiretorica burgheziei în ascensiune", págs. 139-162.

¹⁹ G.R.Hocke, obra citada págs. 27-33.

²⁰ V Florescu *Conceptul de literatură veche*, págs. 179-180.

²¹ José Luis Abellán, obra citada, pág. 50: "La nueva inspiración ideológica que proviene de la Contrarreforma, del absolutismo y de la colectividad religiosa y nacional, dan nacimiento a una nueva época, marcada por un nuevo estilo. Es un estilo de honda espiritualidad, ganado por valores morales cristianos que se contraponen a los paganos, y con los cuales se da vida a un humanismo devoto muy

los rasgos característicos recibidos con la nueva época, continúa las principales tendencias renacentistas y hace perdurar la esencia del acto espiritual humanístico. Éste radica, en un aspecto suyo muy importante, en el intento racional de reproducir en una actualidad de cuyo concepto todavía no es pienamente consciente, las normas ideales de un pasado cultural percibido a través de una idealizante lejanía²². Es la misma perspectiva que determinará y fijará los límites de la discusión seiscentista sobre los dos estilos, todavía llamados ático y asiánico. Pero en ese terreno, esencialmente polémico, que alberga las primeras controversias sobre el nuevo arte, la antinomia ático-asiánico ofrece una pauta explícita de evolución hacia la teoría moderna de los dos estilos universales. Perdida la conciencia de la distinción en su clásica amplitud, ésta vuelve, sin embargo, a ser descubierta, a la hora de reflexionarse sobre los aspectos más íntimos del nuevo arte. Los que recorren otra vez este trayecto son principalmente los teorizadores del *ingenio*, tanto en la literatura española, como en la italiana. Todos ellos, productos del humanismo devoto.

El marco humanístico del Barroco y la teoría de los estilos en los tratados sobre la agudeza de Gracián y Tesauro

Sin duda alguna, la procedencia de los conceptos fundamentales en la tratadística literaria en el Barroco es italiana, aunque la literatura de reflexión aparece como producto de una sucesiva, continua y accidentada "colaboración" entre las influencias italianas sobre la literatura española y las españolas sobre la italiana. Anécdotica queda la polémica entre los amigos de Matteo Pellegrini y Baltasar Gracián, que se acusaban recíprocamente de plagio en la cuestión de los tratados sobre *la agudeza*.²³ Este proceso se produce en la atmósfera particular del Siglo de Oro español, cuando sobre una ya clasicizada influencia italiana - general en las literaturas europeas del momento - se sobrepone una "boga de lo español", que refleja la presión del estatuto político que tenía España en aquel tiempo.²⁴ La

alejado ya del humanismo renacentista. El Barroco así caracterizado se convierte en un humanismo de tipo jesuítico y formalista, que viene representado mejor que nadie por el esplendor que adquiere la Iglesia de la Contrarreforma."

²² Es el reflejo de la llamada "cultura integrada", premoderna, que vivía de acuerdo con una concepción unitaria de la cultura, cuyos distintos dominios se integraban en un mismo, único modelo sintético; véase Renato Barilli *Poetica si retorica*, Univers, Bucaresti, 1975 y Vasile Florescu, obra citada.

²³ véase L. Alborg, *Historia de la literatura española*, tomo 2 *El Barroco*, cap. B. Gracián.

²⁴ A. Domínguez Ortiz, *Historia de España. El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, Alianza Editorial Alfaguara, Madrid, 1973, págs. 330-333; la dominación ideológica de los españoles

tratadística literaria del ingenio es producto de esa peculiar síntesis de dominaciones ideológicas y, en este sentido, una de las manifestaciones más características de la cultura barroca, en su hipóstasis súdica, contrarreformista. Las figuras centrales son Baltasar Gracián y Emilio Tesauro. Con ellos, la teoría del ingenio llega a constituirse en un sistema "poético-metafísico", sobre la base ofrecida por las últimas convulsiones del concepto antiguo de la retórica como *disciplina disciplinarum*.

Particular importancia tenía la idea imperial de los españoles, que sustentaba la convicción de los mismos, de que España se salvaría de la ley de decadencia típica de todos los imperios. La certidumbre y la íntima creencia de los súbditos españoles en la grandeza política e ideológica de su país tenía la contrapartida en las interrogaciones y los problemas planteados por muchos de los autores de la época, llegando a configurar un cuadro inquietante. A pesar de esto, en modelo ideológico dominante recalca la grandeza española, la situación histórica particular de una nación identificada con el catolicismo y la lucha contra las herejías y cisma religiosa. Esta identidad era ahistórica, hacía que el tiempo histórico quedase inmovilizado en el momento de triunfo, tan aparatosamente justificado por la propaganda contrarreformista.

Los hombres barrocos viven con la conciencia de un tiempo que se ha detenido, en un vasto sistema de conexiones, que metamorfosean manierísticamente la relación entre los objetos, pero nunca intervienen sobre éstos. Es una inflexible convicción de la reversibilidad de las experiencias culturales, que equivale en el caso de los humanistas con la creencia en la posibilidad de hacer resucitar el mundo, la civilización antigua y, en el de los arbitristas, con la convicción de que había soluciones utópicas para la crisis española, para contrarrestar el declive, concebido, sin embargo, como evolución natural en el orden de la historia. En este sistema, los elementos son intercambiables, no existe especificidad, ni especialización; iguales entre sí, los elementos que lo componen sólo permiten refinadas operaciones intelectuales, a base del principio de la unidad, de la semejanza, similitud o analogía. Pero más allá de estas orgullosas afirmaciones, la concepción tiene ya un "no sé qué" nostálgico y crepusculario, que habla mejor que nada del momento que refleja y teoriza; de aquel momento cultural que, habiendo permitido que se llegara al refinamiento puramente estético de la poesía gongorina, sentía hondamente acercarse el final de su propio mundo, "*los fines*

se produce en gran parte a través de la ideología contrarreformista, cuya configuración se les debe en gran parte, y de la política imperial de la dinastía de los Habsburgos. Véase también Otis H. Green, *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde "El Cid" hasta Calderón*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, pág.158 y sgs.

de los siglos", aún cuando no se reconociera el matiz historicista que implicaba una afirmación como ésta. En aquellos momentos, la visión del mundo que tenían los hombres del Barroco estaba próxima a su ocaso. Y ese ocaso significaba, a la vez, que el tiempo podía empezar a correr, a penetrar en el sistema de creencias del hombre. Dejará, acaso, de ser posible que un hombre perfectamente identificado con su tiempo, muera sin enterarse de los cambios profundos que se dan alrededor de él, como Calderón, que había muerto en un mundo en el que, "según él creía, seguía rigiendo el sistema de Tolomeo. No es cierto que hubiese leído una palabra de Hobbes, de Locke ni de Leibniz.²⁵

En ésta atmósfera artística traspa a los tratados poéticos la distinción retórica entre el estilo asiático y el ático. En ambos autores analizados, los estilos van relacionados con géneros distintos y "ocasiones" bien definidas. En el discurso académico *Il Giudicio Tesauro* todavía indica, en clara tradición clásica y gracianesca el estilo "attico e salso" como apropiado "nelle academiche declamazioni" y el "asiatico e dolce, nelle forensi". Parecida es la distinción que había operado Gracián:

Descendiendo a los estilos en su hermosa variedad, dos son los capitales, redundante el uno, y conciso el otro, según su esencia: asiático y lacónico, según la autoridad. Yerro sería condenar cualquiera; porque cada uno tiene su perfección y su ocasión. El dilatado es propio de oradores, el ajustado de los filósofos morales... Los historiadores se vandeán lisonjeando el gusto con su agradable variedad...La desnuda narración es como el canto llano; sobre él se echa después el agradable artificioso contrapunto. Es anómalo el humano gusto, que apetece un mismo manjar mil diferencias de sainetes. De los Poetas, los Épicos se explayan, los Épigramatorios se ciñen.

El criterio que va implícito en el análisis de Gracián es el moral: de acuerdo con la naturaleza del discurso uno u otro estilo se adapta; todavía actúa como criterio selectivo. Solamente al final de la descripción aparece mencionado "el gusto", del que habla en estricta comparación con el "*gusto humano, que apetece un mismo manjar mil diferencias de sainetes*", es decir, el sabor. Existe una compenetración entre la naturaleza ética del discurso y la forma estilísticamente adecuada. Se perciben aquí los límites de la poética novedosa del Barroco, que no ha finalizado (aunque sí había indicado), el camino hacia el arte cuya justificación resultaba puramente estética. Por esto los dos estilos no pueden relacionarse con estilos absolutos, porque en la teoría poética todavía sigue funcionando el precepto horaciano del *utile dulci*, que sitúa lo útil en el mismo plano que lo agradable. La

²⁵ Otis H.Green, obra. cit., pág. 323.

teoría barroca va así por detrás de las innovaciones supuestas por la poesía de autores como Góngora o Marino, en lo que a la reflexión sobre éstas se refiere. Era todavía temprano para tomar conciencia de que, en el esquema morfológico de cada uno de los estilos, latía toda una visión artística, en sumo grado representativa para una hipóstasis cultural de alcance universal y que ofrecía las direcciones para todo un proceso de evolución hacia el arte modernista. Quedaba por efectuarse el siguiente paso, el de elevar, mediante la perspectiva temporal, el concepto de estilo literario utilizable de acuerdo con el contenido moral de la obra, y preferible en determinados géneros, a la categoría de estilo cultural, que descansa sobre las articulaciones más profundas de una época cultural. Para quienes anulaban la distinción pasado-presente en cuestiones de utilidad modélica, y reunían, como Gracián, autores clásicos, medievales, renacentistas o barrocos, en un modelo común, con la firme fe en una tradición única, integrante, - era la simultaneidad (y no la sucesión) la condición de las generaciones poéticas a la hora de reflexionar sobre sus aspectos más importantes. No parece existir ni en Gracián, ni en Tesáuro la conciencia de la separación, de la ruptura irreversible que parte en dos el eje temporal de la cultura en la época barroca.²⁶ En este sentido, la conciencia cultural del tiempo y de sus más profundas implicaciones en la historia espiritual es obra de la edad moderna, aunque ya desde la misma Antigüedad clásica la reflexión sobre el tiempo y sus hipóstasis, o sobre las diversas actitudes morales que reclama por parte del hombre, nutre toda una literatura y tradición culturales - sin salir, con eso, fuera de los límites del género mismo, de la obra o de la reflexión sobre la condición del hombre.

Tiempo cultural y estructura del discurso.

Para la misma materia - la agudeza en su variedad histórica - Gracián suele emplear varias clasificaciones, que no se excluyen, sino que admiten un tratamiento cada vez más complejo de la figura que se va aclarando en sus funciones desde los más diferentes - e indiferentes entre sí - puntos de vista. Por consiguiente, cambia sucesivamente de criterio y ofrece varios y diferentes esquemas de la agudeza. La artificiosa - materia de la poesía y fundamento de todo arte - "pudiera dividirse" en agudeza de concepto, agudeza verbal y de acción; pero "más propiamente se dividiera" en agudeza de correspondencia y de conformidad, por un lado, y agudeza de contrariedad o discordancia entre los términos del concepto por el otro. Puede haber también agudeza pura y mixta; agudeza de artificio mayor y de artificio menor; incompleja y compuesta. Y estas sucesivas clasificaciones sirven de

²⁶ A. Ciorânescu *Barocul sau descoperirea dramei*, Ed. Dacia, Cluj, 1980.

estructura para el tratado, sin que el autor intente ofrecer otra, o preocuparse mucho por la claridad del discurso. No era, desde luego, una época que considerara la claridad como norma suprema del discurso, sino, todo lo contrario, dominaba en ella una doctrina de ambiciones elitistas, que ocasionaba polémicas en torno a conceptos como *dificultad* y *oscuridad*.²⁷ Pero la fundamental causa del aspecto mencionado reside en la materia misma. Parece que ésta le va imponiendo el criterio y la estructura. Es una materia que goza en gran parte de la autoridad indiscutible que acompaña el nombre de los modelos clásicos. Marcial, Juvenal, Séneca, Julio César etc, pululan en las páginas del tratado, al lado de autores medievales, renacentistas y barrocos. Laten en la obra ideas tradicionales para la época, que gozan de una infalible autoridad y que a menudo llegan a él ya petrificadas, a título de leyes, de tabúes, de sentencias que salen fuera del dominio de culaquier crítica posible. Otras veces, en cambio, añade a la ya aceptada afirmación autoritaria sus propias observaciones; incluso llega a ejercer su opinión crítica, o a iniciar axiologías. En efecto, el tratado comienza con una reverente provocación que dirige a los clásicos:

Hallaron los antiguos métodos al silogismo, arte al tropo; sellaron la agudeza, o por no ofenderla, o por no desahuciarla, remitiéndola a la sola valentía del ingenio... No pasaban a observarla, con que no se halla observación, cuanto menos reflexión...

La concepción de Gracián consiste en una mezcla de actitudes ante la autoridad y la tradición. Domina, como espíritu, la admiración que profesa a los clásicos, cuyas ideas retoma, cultiva, vuelve a formular, a veces sin mencionar las fuentes. La clara conciencia de la autoría que le anima en la selección de ejemplos poéticos (hasta tal punto que sustituye un auténtico juicio de valor y le hace reunir poesía mayor y menor bajo las mismas admirativas exclamaciones) se ha borrado en el terreno teórico, ante la autoridad, bien común de los pensadores de la época. A esto se debe también el que se hayan formulado dudas con respecto a la originalidad de sus ideas.²⁸ Pero el autor mismo es quien el primero ha contestado a esa posible duda, expresando su propia concepción sobre la originalidad artística: "Propóngase en cada predicamento los primeros no tanto a la imitación cuanto a la emulación; no para seguirles, sí para adelantárseles." (*El Héroe*, Primor XVIII)

Es la actitud en que se ha resuelto el dilema y el problema del humanismo renacentista que, después de haber descubierto la Antigüedad clásica, ha descubierto también la distancia

²⁷ F.Lázaro Carreter *Estilo barroco y personalidad creadora*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1974; véase el capítulo "Sobre la dificultad conceptista", págs. 13-45.

²⁸ A. Coster, "Baltasar Gracián" en *Revue Hispanique*, 1913, XXIX, págs. 624-625.

que separaba la fe y la ilusión de la realidad. Este conflicto viene planteado por una multitud de obras en la época. Al reconocimiento del fracaso del ideal humanístico como ideal de vida, ha sucedido la formación de un arte elitista, en el que el autor colaboraba por encima de la historia y del tiempo con sus maestros antiguos.

La misma perspectiva de la simultaneidad como modelo estructurante que observábamos en la clasificación de la agudeza en el tratado de Gracián, se refleja en la obra de Tesauro. Aunque inspirado, a todas luces, en la teoría de aquél, *Il Cannochiale aristotelico* indica un continuo diálogo con el maestro declarado, es decir, con Aristóteles, cuyas ideas se encuentran en la nueva obra, llevando el peso de los siglos de interpretación que habían venido afectándolas, pero integradas de forma que ofrezcan al nuevo tratado puntos de apoyo para la discusión. Es un verdadero diálogo más allá del tiempo entre dos espíritus en realidad opuestos, pero que se dan la réplica por encima de la temporalidad y de sus efectos separadores. Tesauro afirma incluso la congenialidad de la nueva época con la clásica, aunque, al igual que los demás pensadores - no piensa poner el signo de igualdad entre los autores antiguos y los modernos:

E come pure in questo erudito secolo per la bontà degli' ntelletti e per la diligente opera della Compagnia di Gesù il latino stile ritornato ci paia di morte a vita, non è pertanto che unquemai spero di ritornare all' antico vigore, più facilmente potendo superar la vivacità de' concetti, che pareggiar la purità dello stile dell' aureo secolo.²⁹

El ingenio es entonces para los tradadistas del momento la facultad identificadora de semejanzas y similitudes sorprendentes, sin correspondencia efectiva en la realidad, algo como el *demonio de la analogía* del que hablaban los clásicos, mientras que el concepto es la realización, su materialización ingeniosa. Siguiendo en su análisis con esta comparación, al hablar de la relación que existe entre el latín y el italiano, Tesauro demuestra otra vez que el ingenio no es solamente un recurso poético, sino que, en clara tradición de la retórica clásica, es el patrón espiritual de la época, un hábito del pensar. Intentando enoblecere y justificar el nuevo idioma, el italiano, a través de la comparación con el latín y de la semejanza insistentemente buscada y reproducida, el tratadista italiano hace referencia a la lengua del conde Camillo Scroffa, "*l' iniziatore della poesia giocosa fidenziana con l'*

²⁹*Trattatisti e narratori del seicento*, a cura di Ezio Raimondi, Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1960, pág. 54.

Amorosa elegia d' un appassionato pedante al suo amatissimo Camillo (1550)"³⁰ - cuya naturaleza latina o italiana sería difícilísimo de identificar: "Non ti par egli udir qua due linguaggi in un solo? Non vedi tu in ciascun vocabulo morire il latino e nascere l' italice idioma, latineggiar la barbarie e barbareggiare il latinesimo." Aquí, otra vez, la esencia del pensamiento y arte barrocos se identifica con la continua búsqueda de la unidad. Y bajo este imperativo se perciben todos los ejemplos de autores ya clasicizados que los dos tratadistas aducen en sus páginas para explicar, aclarar, o simplemente para adornar así la obra. Con respecto a Gracián, en forma de un reproche, parecida observación ha hecho Correa Calderón:

El defecto esencial de su obra radica en que ve la poesía anterior o contemporánea a él a través del cristal parcialísimo de su temperamento, de su segunda naturaleza. Valuará la excelencia y belleza de un soneto, de una estrofa, de un dicho o apotegma en relación del artificio e ingeniosidad con que estén expresados. Los virtuosismos preceptivos tendrían validez en cuanto sirvan de apoyatura al juego del ingenio o del pensamiento.³¹

La participación del autor contemporáneo de la autoridad, identificada con el modelo de los clásicos, excluye la originalidad absoluta, entendida como liberación del artista ante las constricciones de la poética normativa, configurada a base de modelos ilustres. Tampoco aparece explícita la idea de que tal originalidad hubiese resultado posible en la época indicada. Antes es considerada como privilegio de los modelos clásicos mismos, que habían vivido en un tiempo genuino, primario, en la Edad de Oro de la cultura. El problema remite al cambio de paradigma estético que se iba produciendo en aquel momento, en que la mayoría de los artistas que tenían clara la conciencia de la novedad de sus ideas y obras, aun cuando la afirmaran explícitamente, como Lope de Vega en su *ars dramática*, no se atrevían a renunciar por completo a la invocación de la autoridad. En la atmósfera saturada de referencias afectivo-intelectuales a los clásicos (admiración, emulación, imitación etc.), se va imponiendo un nuevo sentimiento, el que soterráneamente va a roer los cimientos de la autoridad, elevándose, con todo eso, sobre el fundamento mismo de ésta. Los autores del seiscientos se ven crecer a sí mismos bajo el modelo clásico, se van formando en su escuela, consideran la emulación como la relación más adecuada y natural con aquéllos, y al mismo

³⁰idem., págs. 55-57.

³¹ apud. J.L. Alborg, obra citada, p. 450. Aunque en esta perspectiva integrante, que reduce autores de épocas y estilos diferentes, ha podido ver E.R. Curtius la contribución más importante del tratado de Gracián en su estudio *Literatura europeanăsi Evul Mediu latin*, trad. Adolf Armbruster, Univers, București, 1970, pág. 346Ş

tiempo experimentan los primeros intentos de librarse de su presión modélica. Con todo eso, todavía no perciben la distancia que les está separando, más que en términos de intensidad estilística o pureza del estilo. Cuando, por lo demás, hablan de los clásicos, lo hacen como si fueran sus dignos y fieles seguidores, en la letra y en el espíritu. Es una norma que, en efecto, justifica en su opinión el arte elitista que profesan, percibido como una continuación del arte clásico, como una aplicación suya en la contemporaneidad. Es el marco ofrecido por el humanismo renacentista, del que se conservan los términos, los elementos, los modelos y las autoridades, pero que asiste a un sutil cambio de dirección. En una atmósfera fervorosamente adicta a los clásicos, se produce la evolución hacia el arte más anticlasicista, hacia el arte opuesto. Los escritores viven su relación con aquéllos en forma de un claro sentimiento de competencia, en aquel dominio del espíritu donde las obras llegan a ser contemporáneas entre sí. El concepto de emulación,³² central en la obra de Gracián, viene a explicar e identificar la distinción objetiva entre lo antiguo y lo actual, entre los modelos clásicos y los espíritus fervientes de la época, que, sin saber mirar hacia el futuro, sino mirando continuamente hacia lo pasado, determinan la aparición de los gérmenes del modernismo. Por esto, en el Barroco no solamente acaba el Renacimiento, sino toda una manera directa de relacionarse con la Antigüedad clásica. A partir de aquí resulta quizás más claro el problema del tiempo cultural, que pasa a formar parte de las estructuras del discurso literario. La queja de Juana Inés de la Cruz, de no haberle quedado nada por descubrir, y la envidia ante los autores que habían vivido en la época clásica,³³ ceden el paso a la conciencia de lo pasado. La nostalgia, la emulación, las cargas afectivas que definían la cultura del humanismo mueren, para dejar paso a la conciencia y la realidad de otro momento histórico, de otra cultura. Con los humanistas del Barroco no solamente muere el alto celo del Renacimiento, ya percibidos los fracasos, ya disminuida la fe en la ilimitada fuerza del hombre, sino que desaparece la relación directa con los clásicos, que dejarán de ser los modelos vivos que habían sido hasta entonces, transformados en los lejanos ejemplos

³² En *Les mots et les choses* M.Foucault define así la emulación, tercera forma de similitud del saber occidental: "une sorte de convenance, mais qui serait affranchie de la loi du lieu, et jouerait, immobile, dans la distance. Un peu comme si la connivence spatiale avait été rompue et que les anneaux de la chaîne, détachés, reproduisaient leurs cercles, loin les uns des autres, selon une ressemblance sans contact. Il y a dans l'émulation quelque chose du reflet et du miroir: par elle les choses dispersées à travers le monde se donnent réponse... Par ce rapport d'émulation, les choses peuvent s'imiter d'un bout à l'autre de l'univers sans enchaînement ni proximité: par sa réduplication en miroir, le monde abolit la distance qui lui est propre; il triomphe par là du lieu qui est donné à chaque chose... l'émulation est une sorte de gémellité naturelle des choses." Gallimard, 1966, págs.34-35.

³³ Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol I, México, 1951, pág. 321.

de una cultura ya fijada en el pasado, ya relegada a lo pasado. A partir de aquí, la Antigüedad clásica ofrece el modelo formativo, pero los artistas pondrán la mira en el futuro, y en las posibilidades todavía sin explotar de la individualidad artística.

Sin embargo, Gracián está demasiado inmerso en la época para conformarse con lo que le ofrece la teoría antigua. Por consiguiente, de acuerdo con su experiencia directa sobre el ambiente poético español, identifica otras distinciones, intentando llevar la descripción hasta los más pequeños detalles, y guiado por un afán de exhaustividad y exactitud. En el *Discurso LXII* comienza a discurrir sobre “modos de hablar bien” de esa forma:

Otros dos géneros de estilos hay célebres, muy altercados de los valientes gustos, y son el natural, y el artificial; aquél, liso, corriente, sin afectación, pero propio casto y terso; éste, pulido, limado, con estudio y atención; aquél claro, éste, dificultoso. Aquél dicen sus valedores es el propio, grave, decente; en él hablamos de veras, con él hablamos a príncipes y personajes autorizados; él es eficaz para persuadir, y así muy propio de oradores, y más cristianos; es gustoso porque no es violento; es sustancial, verdadero, y así el más apto para el fin del habla, que es darnos a entender. El artificio, dicen sus secuaces, es más perfecto, que sin el arte siempre fue la naturaleza inculta, y basta; es sublime, y así más digno de los grandes ingenios; más agradable porque junta lo dulce con lo útil, como lo han practicado todos los varones ingeniosos y elocuentes. (p. 365)

En este segundo fragmento en que trata de los dos estilos, se reconoce con mucha facilidad el marco preceptista aristotélico, dominante en la teoría barroca. Son estilo de “hablar” retóricos. Sin embargo, resulta más clara su aplicabilidad a la poesía: aparecen fragmentos o poesías enteras, pertenecientes a poetas como Horacio, Garcilaso de la Vega o Bartolomé Leonardo de Argensola. La tolerancia de Gracián respecto de los dos estilos indica una clara conciencia sobre su validez en el arte. Los integra reconociendo la existencia del *ingenioso concepto* como fundamento de ambos. Esta vez no indica dominios literarios adecuados a uno u otro estilo, como lo hizo antes, hablando de filosofía moral, de historia u oratoria. En el primer fragmento, con las relaciones que establece: (estilo lacónico³⁴ para la filosofía moral, el asiático para la historia etc “*Más que vulgar ignorancia es querer ajustar un historiador a la seca narración de los sucesos, sin que comente, pondere, ni censure*”), no hace sino retomar afirmaciones de uso común en la época, cuando todos gustan de repetir las. En el segundo fragmento, Gracián va un poco más

³⁴ Gracián utiliza el término “lacónico” para indicar el estilo antiguamente llamado ático, véase E.R.Curtius, obra citada, pág. 346.

lejos en su intento de emulación: indica la existencia de dos estilos “célebres”, de igual peso y dignidad, y los define casi con las mismas palabras que habían de utilizar los analistas de los dos estilos en la modernidad. Para un moderno, como para Gracián, hay un estilo liso, sin afectación, terso y elegante, y otro, “*que tiene más de ingenio que de juicio; atiende a la frase relevante, al modo de decir florido*”. Pero los dos carecen de otros nombres que los ya mencionados. En este punto, aunque va buscando ejemplos en toda la literatura, el tratadista español no parece conseguir - es obra de todo un proceso de evolución posterior con mucho al autor - ver la unidad histórica de los dos estilos, por la misma causa por la que Tesauro no dejaba de creerse espiritualmente “contemporáneo” de Aristóteles. El paso de Gracián consiste en haber matizado y profundizado, procurándole otra perspectiva, la idea clásica que había de determinar el pensamiento moderno sobre el pasado cultural. Ha desgajado los estilos del conjunto en que los había fijado la retórica clásica y, pretendiendo discurrir sobre “*maneras de hablar bien*”, ha trazado el esquema y las características de las dos hipóstasis de la cultura, todavía estilos para él, cuyo concepto sólo se descubrirá en el transcurso de la *Disputa del Barroco*. Entre la polémica gongorina, y la ocasionada por Lessing, no hay grandes diferencias en cuanto a las ideas. Sí, en cambio, en lo que se refiere al concepto que los autores consideran importante. El punto de referencia es el mismo: el arte griego, la gran lección humanística y artística del clasicismo antiguo, pero son ya ejemplos sacados fuera de su contexto.³⁵ Mientras que para los escritores del Barroco, que vivían en una cultura integrada, y consideraban que la esencia del acto creativo era buscar o inventar similitudes entre realidades cuanto más dispares, para Lessing, lo que importa es la desemejanza, no la semejanza, sino los distinguos:

El pensamiento es siempre movimiento hacia algo, y el soporte de este movimiento es la contradicción, el contrastar opiniones... No debemos olvidar que la dilucidación de tantos problemas importantes se debe al desacuerdo entre las opiniones y que los hombres no han podido caer de acuerdo sobre ninguna de las cuestiones si antes no han argüido sobre ésta. ³⁶

Con Gracián y los teóricos italianos del ingenio, la reflexión literaria en la época había descubierto la mayoría de los elementos que esa disputa, esencialmente moderna, volvió a considerar siglos más tarde, en circunstancias parecidas o solamente favorables.

³⁵ *De la Apolo la Faust*, Al cuidado de Victor Ernest Maşek, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978, pág. 84.

³⁶ Victor Ernest Maşek, obra.cit., p 83.

Il teatro italiano in Valacchia e Moldavia dalla fine del Settecento al 1900

HELGA TEPPERBERG*

Rezumat: Studiul se referă la un aspect semnificativ al dialogului cultural româno-italian pentru că în intervalul de timp luat în discuție s-au pus primele pietre la temelia teatrului românesc iar dramaturgia italiană este prezentă în Principatele Române prin traduceri, spectacole, literatură, critică (articole și cronici teatrale). Plasarea acestor forme de receptare în contextul socio-cultural al epocii urmărește să explice preferința traducătorilor, regizorilor, actorilor sau a publicului pentru un autor sau altul, pentru anumite piese sau anumite genuri teatrale și să sublinieze momentele în care dramaturgia italiană a avut o influență benefică asupra teatrului autohton ce tocmai se nășteea.

La presenza della cultura italiana in Romania è un argomento tanto vasto che per esaurirlo ci vorrebbe un'enciclopedia. Ecco la ragione per cui la nostra indagine è limitata tanto nello spazio¹ quanto nel tempo. Abbiamo scelto questo periodo perché le nostre intenzioni sono di dare nel futuro uno studio (o un libro?) che esaurisca l'argomento del teatro italiano in Romania e dunque dovevamo cominciare con le prime presenze della drammaturgia italiana in Romania: esse risalgono alla fine del Settecento e sono appunto traduzioni da un autore del Settecento — il Metastasio. In questo caso abbiamo a che fare con una data abbastanza recente, perché il genere drammatico, rispetto alla lirica e alla narrativa, appare tardi in Romania (il suo vero sviluppo comincia dopo il 1840), mentre i primi spettacoli risalgono al secondo decennio dell'Ottocento. Dunque, nelle due provincie romene di cui ci occupiamo, le traduzioni hanno preceduto di un bel po' di tempo le recite.

Le prime traduzioni di opere teatrali italiane sono dovute ad alcuni boiari che ebbero l'occasione di conoscere il dramma europeo sia attraverso la letteratura in lingua originale, sia usando le traduzioni greche, molto diffuse all'epoca dei principi fanarioti. Parlando di questo momento, Ioan Massof osserva: "l'autore che più di tutti attirò l'attenzione dei traduttori fu Pietro Metastasio"². A spiegare questo particolare interesse per l'autore italiano, Massof considera che ci siano due cause: "l'essenza" dell'opera metastasiana, la

*Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Litere, Str. Horia 31, 3400-Cluj-Napoca

¹Abbiamo escluso per il momento la Transilvania, per la difficoltà di reperire informazioni sulla presenza del teatro italiano del '700 in questa provincia romena (la sola eccezione e l'interrotto tentativo di Budai-Deleanu di tradurre dal Metastasio).

²Ioan Massof, *Teatrul românesc, privire istorică*, 8 vol., vol. I, *De la obârșie pînă la 1860*, Editura pentru literatură, București, 1961, p.136.

sua "atmosfera arcadica" si trovavano in concordanza con il gusto dei "pochi lettori dell'epoca"³; i due volumi usciti a Venezia nel 1779 rappresentavano la traduzione dell'opera di Metastasio in neogreco, lingua "frequentemente usata come intermediario per le traduzioni in romeno"; inoltre il principe Alessandro Ipsilanti (1771-1782 e 1796-1797), che conosceva l'italiano grazie al abate Panzini, precettore dei suoi figli, ebbe nel 1777 una corrispondenza con Metastasio.

Un'altra personalità che nei due Principati Romeni contribuì alla divulgazione dell'opera metastasiana fu il noto poeta e filosofo Ienăchiță Văcărescu, il quale nel 1783 si recava a Vienna come ambasciatore presso la corte di Giuseppe II, dove il ricordo del poeta italiano (morto un anno prima) era ancora vivissimo. Nella sua *Grammatica* (uscita in una seconda edizione a Vienna nel 1787), Văcărescu lo chiamava "il giudiziosissimo Metastasio, ricco di dottrina e anche più di nativa arguzia, a proposito del quale uso affermare che non egli della poesia italiana, ma la poesia italiana di lui si è adornata"⁴. Benché non abbia tradotto dal teatro di Metastasio, il dotto poeta fu, secondo Ramiro Ortiz, quello che favorì l'apparizione delle più numerose varianti in romeno dei melodrammi metastasiani: "Gli anni più belli per la fama del Metastasio in Romania vanno dalla morte di lui (1782) a quella del Vacarescu...(1799)..."⁵

Il nostro intento (che dovrà valere anche per gli altri autori) è di seguire l'ordine cronologico delle presenze metastasiane nello spazio romeno. Dunque, la prima traduzione registrata da I. Massoff (non ricordata dall'Ortiz) è del 1773 e appartiene a Vasile D., del villaggio Costesti, "diac" (scrivano) nella casa del boiaro Alexandru Beldiman. Si tratta di *Achille in Sciro*, che sarebbe, secondo Massoff, "il più vecchio testo teatrale tradotto in romeno"⁶.

Seguono le traduzioni del *postelnic* Alexandru Beldiman: *Milosirdia lui Tit* (*La Clemenza di Tito*) e *Siroe*, registrate tanto da Massoff, quanto dall'Ortiz, che ne fa un ampio commento⁷. La data della traduzione è 15 ottobre 1784 e il Beldiman confessa di aver tradotto dall' "imperiale poeta" spinto a tale opera dal profondo amore per il progresso del

³Cf. *ibidem*, p. 137.

⁴apud Ramiro Ortiz, *Per la storia della cultura italiana in Rumania*, C.Sfetea, Bucarest, 1916. Dobbiamo precisare che ogni volta che le abbiamo trovate nell'Ortiz, abbiamo usato le sue traduzioni dei testi romeni.

⁵Cf. *ibidem*, p.224

⁶I. Massoff, *op. cit.*, lp.36.

⁷Cf. R. Ortiz, *op. cit.*, pp. 251-260.

popolo romeno.⁸ Condividendo le opinioni di Iorga e di Ionescu Gion, Ramiro Ortiz considera che un altro importante stimolo per la traduzione dal Metastasio sia stata per il Beldiman la grande stima che di lui ebbe Voltaire (Beldiman parlava il francese e aveva tradotto per il poeta italiano l'*Oreste* di Voltaire)⁹. Purtroppo, la traduzione del Beldiman è scadente: "ci troviamo dinanzi a una pessima traduzione, in cui del Metastasio non resta proprio nulla"¹⁰. Però è pure l'Ortiz a trovare una scusa al "traditore" affermando: "La colpa/.../non sarà poi tutta del Beldiman" "perché lui si era avvalso di una fra le peggiori traduzioni (greche) del Metastasio" cioè "la versione di Tommaso Rodi / / un vero strazio del melodramma metastasiano"¹¹. Del resto, Beldiman stesso nel proemio a un'altra sua traduzione (quella di *Numa Pompilio* di Florian) si discolpa dicendo che aveva dovuto affrontare le difficoltà di una lingua -il romeno- ancora poco duttile perché ancora in pieno processo di perfezionamento: "Le innumerevoli difficoltà in cui mi sono imbattuto, la comune opinione che sia impossibile lo scrivere qualcosa di men che male in una lingua non disciplinata da regole e priva d'ogni lenocinio grammaticale e stilistico, m'avevan del tutto scoraggiato / / Del resto, non ho mai presunto neppure soltanto col pensiero di dare alla luce qualcosa di eccellente."¹² Anche Massoff è molto severo nel giudicare la traduzione del Beldiman, affermando che nei due melodrammi è rintracciabile "una tendenza di adattarli all'ambiente moldavo", così che "certe volte gli eroi tragici vengono trasformati in cittadini moldavi contemporanei del traduttore, che rassomigliano solo da lontano ai personaggi metastasiani".¹³ Dobbiamo ricordare poi che oltre ai due melodrammi di cui parlano Massoff e Ortiz, George Călinescu ritiene come probabile una terza traduzione del Beldiman dal Metastasio e cioè *Artaxerx*.¹⁴

Risultati migliori nel suo tentativo di trasporre l'opera metastasiana ebbe un altro boiario, Iordache Slăuineanu, la cui versione di *Achille in Sciro* — *Ahilefs la Skiro* — fu stampata nel 1797 a Sibiu. Il testo metastasiano è tradotto in prosa (come anche nel caso del Beldiman), ma le ariette con le quali si chiudono le singole scene sono rese in versi. Del

⁸Cf. ms. 1818 della Biblioteca dell'Accademia di Romania.

⁹Cf. R. Ortiz, op. cit., pp. 258-260..

¹⁰Ibidem, p. 254, da vedere anche gli esempi fatti dall'Ortiz per giustificare la propria opinione.

¹¹Ibidem, pp.254-255.

¹²Ibidem, p.257.

¹³I. Massof, op.cit. pag. 137

¹⁴Cf. G. Calinescu, *Material documentar*, in "Revista de istorie si teorie literarã", IX, 1960, p. 4.

valore artistico di questi versi parlano Iorga¹⁵, Massoff¹⁶ e soprattutto Ortiz, il quale considera che "l'armonia e la scorrevolezza delle strofette in fin di scena" siano una prova che, oltre alla traduzione greca (secondo Ortiz, migliore di quella del "goffo" Tommaso da Rodi che servì al Beldiman) "lo Slătineanu tenesse presente anche il testo italiano". E, benché faccia delle osservazioni spietate su alcuni passi della prosa dello Slătineanu, Ortiz conclude che "considerata nel suo complesso e paragonata sopra tutto a quella del Beldiman, non si può non riconoscere che questa /la traduzione dello Slătineanu/ rappresentasse un bel passo avanti"¹⁷.

Ioan Massoff è il solo che parli anche di "uno sconosciuto valacco" il quale avrebbe pure lui tradotto *Milostivrea lui Tit, Siroiu e Caton*, versioni anteriori al 1800 e più scorrevoli di quelle del Beldiman¹⁸. Non abbiamo nessun indizio sull'origine di tale informazione ma supponiamo sia corretta. Sempre Massoff, chiudendo il passo sulle traduzioni fatte dal neogreco, afferma che ce ne sono anche altre, ma che in esse i difetti dell'intermediario sono stati aumentati dai traduttori romeni¹⁹. Il fatto che Massoff non fornisca altre informazioni in proposito (e del resto non siamo riusciti a rintracciare neppure una di queste traduzioni) ci fa credere che si tratti, piuttosto, di azioni fallite.

Dopo il 1800 appaiono i primi tentativi di tradurre il Metastasio dall'originale italiano. Perché anche nei Principati Romeni si possono osservare fermenti che dovevano preparare i movimenti rivoluzionari del nuovo secolo, le preferenze dei traduttori andarono verso i poeti cantori delle virtù patriottiche (così si spiegherà la fortuna dell' Alfieri) e perciò il melodramma metastasiano preferito sarà ora *Temistocle*. Al *Temistocle* dovrà dedicare la sua attenzione Ioan Budai Deleanu, poeta, filologo e storico, insigne rappresentante del movimento ideologico e culturale di carattere illuministico conosciuto col nome di "La Scuola Transilvana" (i rappresentanti di questo movimento che si è manifestato in Transilvania alla fine del Settecento e ai primi dell'Ottocento hanno avuto grandi meriti nell'affermazione dell'origine latina della lingua e del popolo romeno, nello stimolare gli studi filologici, storici, grammaticali e letterari). Purtroppo, il progetto di Budai-Deleanu di tradurre il *Temistocle* dovrà limitarsi a "solo tre scene del primo atto della tragedia(....),

¹⁵Cf. G. Calinescu, *Material documentar*, in *Revista de istorie si teorie literar*, IX 1960, p. 4.

¹⁶Cf. *Istoria literaturii române in secolul al XVIII-lea*, II, pp. 433-744.

¹⁷Ramiro Ortiz, *op. cit.* pag. 263

¹⁸Cf. i. Massoff, *op. cit.*, p. 137.

¹⁹*Ibidem*, p. 139.

manoscritto nr.2427(f. 32-41) del reparto manoscritti dell'Accademia di Romania..."²⁰. Anche Ramiro Ortiz parla di questo tentativo del dotto poeta transilvano, fornendoci anche alcune delle ragioni che lo indussero a fare la traduzione: "provare che la lingua romena coltivata con amore potrà col tempo non isfigurare accanto a quella italiana"; che la cultura della lingua nazionale doveva aver per fondamento le lingue romanze (italiano) e il latino"²¹. In realtà si tratta di un tentativo di Budai-Deleanu di italianizzare il romeno, tentativo che va incluso fra le esagerazioni linguistiche della Scuola Transilvana. Parlando dei meriti di questa traduzione del "vecchio boiario che la lingua italiana conosceva a menadito", Ramiro Ortiz la considera "la sola dalla quale Metastasio non esca malconcio /.../, la sola che si proponga un altro fine artistico da conseguire"²². Vorremmo aggiungere però che per mettere in risalto tali pregi, dopo aver riprodotto un brano dalla traduzione di Budai-Deleanu, Ramiro Ortiz lo riprende "in ortografia moderna"; a noi invece pare che "la nuova veste" in cui R. Ortiz presenta il brano supponga non solo modificazioni di ortografia, ma anche grammaticali e lessicali.²³

Senz'altro, tutto ciò non toglie niente al valore del frammento ricordato e R. Ortiz ha ragione quando afferma che, malgrado i difetti, "il lettore riconoscerà che qui se non altro, il pensiero di Metastasio è ridato con fedeltà e, soprattutto con decoro"²⁴. Ioan Massoff parla anche di un importante contributo di Budai-Deleanu nella terminologia teatrale: per la prima volta nella dramaturgia rumena, "appaiono le parole *atto* e *scena* al posto di *fatto* e *sipario*".²⁵ L'autore sta argomentando questi cambiamenti in una nota che precede la traduzione, affermando di aver seguito l'esempio degli italiani, dei francesi e degli spagnoli, i quali hanno preso le soprariordinate parole dal latino ("la madre latina") e dunque di averle adoperate anche in romeno "così come si trovano nel latino, cioè *Actu* e *Scena*"²⁶.

Ramiro Ortiz parla di un altro presunto traduttore del Metastasio, Ștefan Crișan (Korosi), presunto perchè delle sue traduzioni non è rimasto proprio nulla²⁷, e di qualche "citazione

²⁰Cf. *ibidem*, p.138.

²¹R. Ortiz, *op. cit.*, p.266 (Dobbiamo precisare che nel suo commento l'autore italiano riprende alcune delle idee sul Deleanu di Bogdan Duica espresse in *Despre Tigiana lui Budai-Deleanu, Convorbiri literare*, XXXV (1901), p.485).

²²*Ibidem* p 273.

²³Cf. *ibidem* p. 270 e p. 272.

²⁴*Ibidem, loc. cit*

²⁵I. Massoff, *op. cit.* p. 138..

²⁶Il frammento viene riprodotto dall'Ortiz (*op. cit.*, p.269) senza nessun commento.

²⁷Cf.R.Ortiz, *op.cit.*, la nota 1 della pagina 278, in cui l'autore riproduce tutte le fonti dalle quali ha

metastasiana" (dal *Temistocle* e da *Achile in Sciro*) che appare in un" pasticcio epico-adulatorio intitolato *Prințul Român*, scritto da Costache Aristia nel 1843 (per "festeggiar l'avvenimento al trono di Valachia del Voda Gh. Bibescu"), composizione in cui il critico italiano considera che "piuttosto che di una traduzione sia qui forse il caso di parlare d'una parafrasi"²⁸. Sempre del 1822-1892 è una traduzione di quello che Ortiz chiama Iordachi Sion (1822-1892) e che è in realtà Gheorghe Sion (conosciuto per la sua notevole attività di traduttore dal francese, dall'inglese, dal tedesco, dall'italiano e dal greco); Sion credeva di aver dato la versione romena d'un *Achille* di Metastasio, ma si tratta invece, secondo l'Ortiz, della traduzione di "un dramma eroico di Anastasio Christopoulos", opinione che verrà confermata più tardi.²⁹ Infine, Ioan Massoff (che non fa i nomi di Crișan e di Sion) ricorda un'altra personalità della cultura romena dell'Ottocento, il poeta Iancu Văcărescu, che ha tradotto un frammento del *Siroe*.³⁰ Vogliamo aggiungere un'informazione riportata da *Dictionarul literaturii române pînă la 1900*³¹ su un'aria del *Nitteti*, che il poeta Ioan Cantacuzino (1757-1828) ha tradotto usando l'intermediario francese. Comunque è possibile che anche per il Metastasio sia valida l'affermazione di I. Massoff sulle traduzioni che forse andarono perdute perché "gli incendi, le fughe notturne provocate dalla paura di un imminente pericolo, i saccheggi hanno fatto sì che gran copia dei manoscritti fossero distrutti...". Anche l'Ortiz parla di "tentativi andati a male" e di "traduzioni frammentarie"³².

A proposito di queste prime traduzioni dell'opera di Pietro Metastasio, dobbiamo fare un'osservazione che vale per tutte le opere drammatiche tradotte in quest'epoca: si tratta di un teatro piuttosto da leggere e non da recitare. "La verità è che questi primi traduttori nemmeno pensavano alla recita dei loro testi così come nè i primi poeti avevano pensato a stampare i loro versi /.../", e le traduzioni erano fatte "per esser lette, così come venivano letti i romanzi sentimentali"³³. Anche se fra le numerose traduzioni dell'opera metastasiana

preso l'informazione su Crișan.

²⁸Cf. *ibidem*, pp. 276-278.

²⁹Cf. *ibidem*, pp. 279-280 e cf. *Dictionarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Editura Academiei R.S.R., Bucuresti, 1979,.

³⁰Cf. I. Massoff, *op. cit.*, p. 138

³¹*Dictionarul...*, cit., p. 177.

³²*Ibidem*, p.122 e Ramiro Ortiz, *op. cit.*, p.265

³³Massof, *op. cit.* p. 122

è possibile che solo quella stampata dello Slătineanu fosse anche recitata³⁴, Massoff non dimentica di sottolineare la loro importanza per lo sviluppo dell'orizzonte "della letteratura drammatica romena e la formazione della lingua letteraria"³⁵. Ma il Metastasio fu presentato al pubblico romeno in neogreco e in italiano.

Fra il 1819 e il 1820 si registra l'esistenza a Bucarest di un teatro chiamato dell'Eteria (perché era appoggiato dalla greca società segreta *Eteria ton Ellimon*, fondata per liberare i popoli della zona balcanica dall'occupazione turca), teatro che con le sue rappresentazioni voleva suscitare nelle anime le grandi virtù, i nobili ideali di libertà nazionale. Perché nella drammaturgia greca e neogreca non esistevano autori adatti a un simile programma rivoluzionario, gli intellettuali greci che scelsero il repertorio del teatro dell'Eteria si fermarono a scrittori stranieri come Voltaire, Alfieri e Metastasio. Gli spettacoli presentati — *Bruto*, *Merope* e *La morte di Cesare* (di Voltaire), *Oreste* e *Filippo* (di Alfieri)³⁶ e *Temistocle* (di Metastasio)³⁷ — offrivano splendidi esempi di eroi pronti a sacrificare la loro vita per il bene della patria. Riproducendo le impressioni di uno spettatore dell'epoca, Massoff ci dice che "le rappresentazioni si svolsero in un'atmosfera di grande entusiasmo dinanzi a teatri pieni zeppi /.../ e più di una volta, dopo la calata del sipario gli spettatori entusiasti hanno manifestato rumorosamente per le vie della città esortando alla lotta contro la tirannia"³⁸. Sempre Massoff ricorda "il grande successo" ottenuto dallo spettacolo con il dramma *La morte di Patrocle*, un adattamento dell'autore neogreco Atanasie Hristopoulos, sul modello di Metastasio.

In quanto alle recite in italiano, si tratta di quella di *Didone abbandonata*, presentata a Iassi (1833) da giovani dilettanti, e di una "molto problematica" recita di *Catone in Utica* (nel 1833 e 1835) la quale però, se presentata, fu uno spettacolo lirico in cui "il Metastasio

³⁴Massoff non sostiene questa ipotesi con nessuna prova e nemmeno noi abbiamo potuto trovare qualcosa in proposito.

³⁵I. Massoff, *op. cit.*, p. 139.

³⁶La traduzione dell'*Oreste* dall'italiano in greco moderno, presentato per la prima volta a Bucarest il 21 novembre 1819, viene registrata anche da A. D. Xenopol nella *Bibliografie greceasca de la sfirșitul epocii fanariote*, in *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, vol. II 1883, pp. 246-248.

³⁷

³⁸I. Massoff, *op. cit.*, p. 99. Parlando di questo teatro dell'Eteria, Ortiz non registra il nome di Metastasio e considera che l'effetto delle rappresentazioni nel pubblico "riguarda i soli greci" e "poca o nessuna ripercussione ebbero /.../ nel gran pubblico rumeno" (Ortiz, *op. cit.* p. 299-300), opinione più che discutibile.

c'entrava di sbieco, come autore del *libretto*", ciò che fa sì che si potesse parlare "del *Catone in Utica* del Leo assai più che di quello del Metastasio"³⁹.

Comunque, considerando le rappresentazioni del *Temistocle* e di *Didone* delle eccezioni, possiamo constatare che la fama del Metastasio stava declinando⁴⁰, e il fenomeno si può spiegare se pensiamo al momento storico (i movimenti rivoluzionari del 1821 e del 1848 e l'atmosfera che li aveva preparati — la lotta per un teatro in lingua romena, legata a quella per l'indipendenza nazionale e per una patria unita ecc.); non dobbiamo meravigliarci dunque se all'autore degli eleganti melodrammi fu preferito l'impetuoso nemico dei tiranni — Vittorio Alfieri. È proprio perchè rispondeva ad aspirazioni così attuali e impegnative, nel caso dell'astigiano, quasi sempre la traduzione viene seguita dalla rappresentazione scenica perchè il teatro è visto come una vera scuola di civismo.

Per le rappresentazioni alfieriane, Ortiz e Massoff presentano cronologie alquanto differenti. Sono però d'accordo tutti e due sulla data della prima recita, 1814, a Iassi, così come risulta da un'informazione fornita da Th. Burada (*Inceputul teatrului in Moldova*, in *Arhive* di Iasi, 1905); la rappresentazione è opera di "alcuni figli di *boieri* che frequentano la scuola greca del maestro Kiriac", i quali, sul modello degli attori tedeschi della città, offrirono al pubblico della capitale moldava alcuni spettacoli di teatro in francese o greco e fra questi *La morte di Cesare* di Voltaire e *Giunio Bruto* di Alfieri ebbero uno splendido successo⁴¹. Prendendo lo spunto da una lettera in cui Ion Ghica scrive a Vasile Alecsandri della "piccola scena" rizzata dalla "domnita" (principessa) Ralu (figlia di Voda Carageà e fondatrice, nel 1818, del primo teatro di Bucarest, Cişmeaua Rosie, cioè Fontana Rossa) nei suoi appartamenti, "sulla quale si rappresentarono in greco l'*Oreste* e la *Morte dei figli di Bruto* e qualche idillio", l'Ortiz, dopo aver consultato anche altri fonti, sostiene che l'*Oreste* di cui parlava Ghica era l'opera dell'Alfieri e che essa fu recitata nel 1817⁴².

Come abbiamo detto sopra, parlando della rappresentazione del *Temistocle*, Massoff ricorda accanto a questo anche quelle di *Oreste* e *Filippo* dell'Alfieri. Ortiz ci fornisce informazioni più precise e più documentate; le due tragedie furono rappresentate in greco sulla scena di Fontana Rossa, il 21 novembre 1819 l'*Oreste* e *Filippo* nel maggio 1820 (anno in cui fu recitato anche l'*Aristodemo* di V. Monti.). Tanto Ortiz, quanto Massoff,

³⁹Cf. R. Ortiz, *op. cit.*, p. 284.

⁴⁰Cf. R. Ortiz, *op. cit.*, 282

⁴¹Non abbiamo potuto rintracciare nessuna informazione su una recita ulteriore a quella di Iassi, del 1833.

⁴²Cf. I. Massoff, *op. cit.*, p. 76 e R. Ortiz, *op. cit.*, p. 295.

riproducono una citazione da Nicolae Filimon ("Ai tempi del governo provvisorio, si fece da parte di Aristia un certo tentativo di risvegliare il gusto del teatro. Egli rappresentò infatti insieme con i suoi scolari il *Giunio Bruto* e l'*Oreste* di Alfieri, poi l'*Alzira* di Voltaire. Le due prime in greco, l'altra in francese. Tra i giovani scolari di Aristia si fece molto onore /.../ C. A. Rosetti, che rappresentò la parte del Tiranno Egisto nell'*Oreste*, con una ferocia tanto naturale da meravigliare il pubblico e persino il suo professore Aristia"). Il primo considera che si tratti dello spettacolo del 1819, mentre Massoff parla di una rappresentazione avvenuta nel 1832. Dobbiamo dar retta a Massoff, perché trattandosi di C. A. Rosetti, uno dei "giovani scolari di Aristia", lui aveva nel 1819 solo tre anni e poi sappiamo che Aristia ha svolto la sua attività culturale a Bucarest dopo il 1830. Si tratta poi del governo provvisorio russo, dell'epoca dell'amministrazione russa (1828-1834). Ci meraviglia però che nessuno di quelli che parlano di queste prime recite alfieriane abbia notato un'informazione fornitaci dal Filimon poche pagine prima, su quello che noi consideriamo forse la prima recita del *Saul* e comunque uno spettacolo nella stessa epoca di quelli sopra ricordati: "Poco dopo (cioè dopo l'edificazione del teatro Cîsmeaua Rosie) venne a Bucarest un impresario di teatro melodrammatico con una compagnia che presentava tragedie, drammi, commedie e anche spettacoli lirici /.../. Il loro repertorio era composto dalle più belle fra le produzioni drammatiche e musicali delle scuole italiana e tedesca; le rappresentazioni che ebbero la migliore accoglienza da parte del pubblico di Bucarest erano: *Saul*, *Ida*, *Pia de' Tolomei* e *Faust*, poi *La gazza ladra*, *Mosè in Egitto*, *Cenerentola*, *Il flauto magico*, *Idomeneo* e qualche altra opera". Il Filimon non dice niente della lingua in cui furono presentati questi spettacoli, ma se pensiamo che i libretti delle opere mozartiane erano in italiano, possiamo supporre che anche gli spettacoli di teatro avessero usato sempre la lingua di Dante. È vero che, tenendo presente i nomi degli attori, pare che si trattasse di una compagnia tedesca. Però ci sembra poco probabile che in quell'epoca uno spettacolo di teatro in tedesco sia stato capito dal pubblico di Bucarest e dunque abbia potuto godere di un'ottima accoglienza.

Tornando al nome di Aristia, esso è importantissimo per la fortuna dell'Alfieri in Valacchia. Questo intellettuale di origine greca, mandato dalla principessa Ralu a studiare l'arte teatrale con il celeberrimo Talma, aveva certamente imparato la lezione alfieriana nel teatro della Fontana Rossa e aveva lottato nel "battaglione sacro" di Ipsilanti a Drăgășani, essendone tra i pochi sopravvissuti. Dopo la sconfitta della rivolta nel 1821, varca la frontiera e va in Austria, poi arriva a Roma e da qui, nel 1824, è inviato per studi presso l'Accademia di Corfu dove prende la laurea. Nel 1830 lo troviamo di nuovo a Bucarest come insegnante di greco e francese alla scuola "Sf. Sava". Aristia tornava a Bucarest in un

momento di forte fervore culturale: nel 1827, Ion Heliade-Radulescu e Dinicu Golescu avevano fondato la "Società letteraria", approfittando della salita sul trono della Valacchia dei primi principi autoctoni. Ambedue volevano incoraggiare la cultura in lingua romena per mezzo di libri (Heliade e D. Golescu elaborarono delle grammatiche romene, altri tradussero vari titoli, soprattutto dal francese). Intorno ai due fondatori si raggrupparono, più o meno apertamente, tutti gli intellettuali della Capitale valacca. Benché questa società abbia avuto un'esistenza di solo 3 anni, i suoi ideali rimasero vivi e dal 1833 furono continuati a un livello superiore (le mete erano non solo culturali ma anche politiche) dalla Società Filarmonica che ebbe una parte importante non solo per la cultura in lingua romena, ma anche per la preparazione della rivoluzione del '48. Fra i 43 membri fondatori c'è anche Constantin Aristia, il quale diventa professore di "declamazione" presso la scuola teatrale della Filarmonica e, dal 1835, redattore della *Gazzetta del Teatro Nazionale* (*Gazeta Teatrului Național*). I soci della Filarmonica vedevano nel teatro in lingua romena, con attori romeni, una istituzione intesa a nutrire e mantenere vivi nelle anime dei loro concittadini l'amor patrio, l'aspirazione alla libertà nazionale e sociale. Nella scelta del repertorio capace a servire tali ideali, i soci non si sono rivolti a quello "di moda in Occidente, dove il Romanticismo aveva raggiunto nel teatro il suo punto culminante", ma hanno preferito ricorrere al repertorio teatrale presentato a Parigi durante la rivoluzione del 1789, cioè "ai classici del secolo XVIII, Voltaire ed Alfieri, i quali condannavano la tirannia sotto tutti i punti di vista e perciò erano più adatti alle scene romene più di quanto no lo fossero...i drammi di Victor Hugo". Per prudenza però le prime rappresentazioni (nel 1835) furono fatte soprattutto da commedie di Molière (molte delle traduzioni appartenevano all'Aristia). Nel 1836, accanto ad altre commedie di Molière, Lesage, Kotzebue e alla *Vedova scaltra* di Goldoni (tradotta da Costache Moroiu), sarà presentata nella traduzione, in prosa ritmata, dell'Aristia la tragedia alfiariana *Virginia*. Il grande avvenimento teatrale di Bucarest dovrà prudersi alla fine del 1837 (e non nel 1836, come afferma l'Ortiz), con lo spettacolo *Saul*, nella traduzione dello stesso Aristia. Per questa prima si fecero grandi preparativi e il pubblico aspettava lo spettacolo con impazienza e commozione. Per farci un'idea dell'atmosfera di Bucarest in quel momento, citeremo dall'annuncio che, nel "*Curierul romanesc*", n.47 del 27 novembre 1837, Heliade dava della prima del *Saul*: "Mercoledì prossimo, 1° dicembre, gli allievi diretti e preparati dal sig. Aristia rappresenteranno la tragedia di Alfieri intitolata *Saul*. Nulla si è trascurato per mettere in scena come si merita questa rinomata opera di teatro./.../.Quelli dunque che vorranno dare il loro incoraggiamento intervenendo alla prima recita, avranno una prova sì degli sforzi sostenuti dal sig. Professore, che di quelli sostenuti dagli alunni, e vorranno far del loro

meglio per incoraggiar questa iniziativa, affinché prenda la sua vera direzione e divenga una scuola di morale e di cultura che, con vivi esempi, riaccenda nel pubblico gli altri sentimenti di religione, di patriotismo, di cittadinanza /.../. Se la nostra nazione risorta pur ora incomincia appena a muovere i primi passi, se i popoli nella loro infanzia hanno bisogno di una educazione morale e politica, se è necessario che ogni educazione, segua un *metodo retorico o organo di educazione*, il teatro dico bisogna che cominci in un modo classico, che contribuisca alla formazione dello spirito, della del cuore: di questa *trinità*, per mezzo della quale si differenzia dall'animale..."⁴³ Troviamo riassunto in queste parole proprio il programma culturale della Società Filarmonica.

Lo spettacolo ebbe un successo enorme: ne è prova un'altra testimonianza di Heliade-Raadulescu (*Curierul Românesc* n. 50 del 16 dicembre 1837): "Lo spettacolo incominciò alla 7 1/2 p. m. ma la sala era già piena, anzi gremita, fin dalle sei. Una quantità di gente, non trovando più posti, dovette tornare indietro, ma non si decise di sfollare l'entrata del teatro se non quando il cassiere ebbe loro assicurato un posto qualsiasi per la seconda rappresentazione /.../. L'eccezionale recitazione degli scolari, la bella traduzione di Aristia, l'armonia dei costumi..., strapparono dal profondo del animo gli applausi del pubblico"⁴⁴ Seguono delle osservazioni sul gioco degli attori, essendo messa in rilievo l'interpretazione di Ioan Curie (lo stesso che fa la parte del protagonista anche in *Virginia*) nella parte di Saul. A proposito di Curie dobbiamo osservare che un altro grande merito di Aristia fu quello di aver creato la prima generazione di grandi attori (Curie, Costache Caragiale, Constantin Ollănescu, Nicu Andronescu, Constantin Mihăileanu, Ioan Lăscărescu, Costache Dumitriu, Eufrosina Popescu ecc.). Così come aveva promesso "il cassiere", *Saul* ebbe una seconda rappresentazione il 2 gennaio 1838, che godette dello stesso successo. Purtroppo, dopo queste rappresentazioni e dopo il loro successo "gigantesco", così come scrive il Filimon, "cominciarono delle persecuzioni indirette che provocarono poi anche la caduta definitiva del teatro". Del resto, nel 1838 anche la Filarmonica sparisce.

Con un successo pari a quello di Bucarest, il 21 settembre 1839 a Iasi, *Saul* sarà presentato da una compagnia diretta dal giovane attore Costache Caragiale (allievo di Aristia) il quale, dopo la soppressione della Filarmonica, era venuto a continuare l'opera del suo maestro nella capitale moldava. Caragiale, l'interprete di Saul, parlando dello spettacolo afferma: "il teatro fu quella sera una festa nazionale e la scena un carro trionfale per tutti gli attori...". Anche Gh. Asachi (scrittore e mentore della cultura romena in Moldavia, il quale

⁴³*Ibidem*, pp. 305-306.

⁴⁴*Ibidem*, pp 305-306.

fra il 1808 e il 1812 era andato in Italia per completare la sua formazione umanistica), benché abbia trovato dei difetti alla traduzione, elogiò lo spettacolo in una cronaca del suo giornale "*Albina romaneasca*" (Anno X, n. 75). Dopo questa vera "cascata" di spettacoli alfieriani (dal 1836 al 1839 ce ne fu uno ogni anno) si registra una pausa di 5 anni: il *Saul* verrà recitato a Iasi il 13 dicembre 1844, "nel beneficio della Signora Teodori" (l'interprete di Micol), ma non abbiamo potuto rintracciare nessun commento su questo spettacolo. Comunque *Saul* ebbe questo grandissimo successo anche grazie alla "bella traduzione" dell'Aristia (1836) che, oltre alla fedeltà lessicale rispetto al testo, ha fatto notevoli sforzi di serbare anche il ritmo e il metro dell'originale. Abbiamo visto che Asachi aveva criticato la traduzione del *Saul*, atteggiamento giudicato tanto nell'epoca, quanto più tardi, troppo severo, se non addirittura infondato. Abbiamo ritenuto l'opinione di Heliade (nel "*Curierul romanesc*", 11 ottobre 1839, n.159) e quella — e su di essa vogliamo soffermarci — di Costache Negruzzi, espressa in una lettera del 1836, pubblicata nella "*Gazeta teatrului national*". Considerando la traduzione del *Saul* come un "vero gioiello", creato dall'Aristia per adornare la lingua e la letteratura rumena, il prosatore moldavo afferma addirittura che "il sig. Aristia, scrivendo nello stile più acconcio e armonioso ha tradotto il *Saul* come lo stesso Alfieri non avrebbe saputo far meglio se avesse conosciuto il rumeno e avesse voluto fare ai Rumeni il dono delle sue tragedie". La lode ci può apparire forse un po' esagerata, ma pensando all'epoca in cui fu espressa, ci sembra più che giusta l'opinione dell'Ortiz, il quale osserva che se "la traduzione di Aristia parve addirittura un miracolo a qualcuno che di lingua, letteratura e versificazione rumena s'intendeva pure un pochino: voglio dire a Costache Negruzzi, uno cioè dei fondatori della prosa rumena, poeta non disprezzabile, conoscitore di teatro, autore drammatico egli stesso" questo significa che "una traduzione simile deve pur rappresentare qualcosa di ben importante e di ben raro a quei tempi..."; e più avanti, "la traduzione del *Saul* di Aristia fu, per quei tempi, un vero e proprio avvenimento letterario, tanto più che, a traduzione eseguita con tanta diligenza ed ispirata a un così alto ideale artistico, non si era avvezzi davvero" perchè "lo stesso Heliade, che passava allora per il più gran conoscitore della lingua e della letteratura italiana abbracciava un pochino e non di rado fraintendeva addirittura il suo testo" mentre gli altri imitavano, localizzavano, piuttosto che tradurre e, spesso, non citavano neppure l'autore del quale prendevano le mosse!"

Del resto, l'Ortiz stesso (il quale considera che la critica di Asachi mira, "piuttosto ad Heliade e all'indirizzo italianizzante che ad Aristia e alla sua traduzione"), parlando dei "bellissimi" versi dell'Alfieri che incominciamo con "Veggio una striscia di terribil fuoco", dichiara che "la scena...è ridata assai bene nella traduzione rumena, tanto che leggendola mi sono sentito invadermi dal medesimo brivido di commozione, che ho sempre provato,

quando l'ho letta nel testo"; e un po' prima: "la traduzione del *Saul* condotta a termine da Aristia...va annoverata anche oggi fra le traduzioni migliori che di autori italiani abbiamo in lingua rumena" ed essa "regge benissimo il confronto con la traduzione francese del Trognon, che è la migliore ch'io conosca delle tragedie dell'Alfieri," ed è "superiore sì alla traduzione greca del *Filippo* e dell'*Oreste* del Krateros (i testi presentati dalla principessa Ralu).

In tono encomiastico parla l'Ortiz anche di un'altra traduzione romena dell'Alfieri, quella del *Filippo* e dell'*Oreste*, pubblicata a Bucarest nel 1847 da Simeon Marcovici e considerata "una traduzione eseguita colla più scrupolosa esattezza e, quel che più importa, direttamente dal testo". Per sostenere questa sua opinione, l'Ortiz mette accanto all'originale alfieriano tre passi del *Filippo* nella traduzione di Krateros, Trognon e Marcovici e conclude: "dei tre traduttori è chiaro che solo il rumeno rende col pensiero anche la frase alfieriana".

Dopo aver parlato dello spettacolo con il *Saul* di lassi del 1844, R.Ortiz afferma che non ha "notizia di altre rappresentazioni alfieriane posteriori" e ricorda solo una raccomandazione fatta da P. Teculescu per rappresentare la *Francesca da Rimini* del Pellico, il *Filippo* e l'*Oreste* dell'Alfieri, nella traduzione di Marcovici. Massoff invece ci dà delle informazioni (più che sommarie, è vero), su alcuni spettacoli alfieriani avvenuti dopo il 1844: a Craiova, nella stagione teatrale 1851-52, la compagnia di Costache Mihăileanu ha presentato, fra altri numerosi lavori teatrali, anche l'*Oreste* (nella traduzione di Marcovici, senz'altro); nel 1854, al Teatro Nazionale di Bucarest la compagnia Millo-Mihăileanu presenta il *Saul*. Tra il 1857 e il 1863, a Braila, una compagnia teatrale italiana presenta "tragedie di Alfieri e Nicolini e commedie di Goldoni e di Gherardi del Testa"; e un'ultima rappresentazione nel 1864 a Bucarest, nel "Giardino Keops", dove "una compagnia di giovani dilettanti" presenta fra altre cose anche il *Saul* e *La vedova scaltra* di Goldoni.

La linea discendente registrata dopo il 1844 dal teatro alfieriano si può facilmente spiegare se pensiamo che "in Rumania — come in Italia, il successo dell'Alfieri fu in realtà un successo politico assai più che letterario". Del resto, anche in Italia si parla piuttosto della "liricità" che della "teatralità" delle tragedie di Alfieri, la sua opera drammatica essendo considerata un "teatro da leggere". Dobbiamo notare però che oltre al progressivo disinteresse tanto per l'opera dell'artigiano, quanto per quella (lo abbiamo già visto) del Metastasio (spiegabile per il cambiamento registrato dall'"orizzonte di attesa" del pubblico in tutta l'Europa), registriamo anche un momento di basso per la fortuna del teatro italiano in Romania (che durerà fino dopo il 1870, quando si registra il successo del teatro verista — Giacometti e Giacosa anzitutto), momento, questo, dovuto a due cause principali: l'una,

interna, deriva dal fatto che assistiamo all'affermazione sempre più decisa del teatro romeno (nel 1852 viene inaugurata a Bucarest la sede del Teatro Nazionale), il che determina l'interessamento delle compagnie teatrali per la drammaturgia nazionale; un'altra invece, esterna, è determinata dall'influenza preponderante di cui nell'universo culturale dei Principati Danubiani godette la letteratura francese. Infatti, basta sfogliare i repertori dei vari teatri per convincersi che la drammaturgia francese ha occupato sempre un posto d'onore. Di più, il francese ha avuto spesso la funzione di tramite fra la letteratura romena e le altre letterature europee. Il fenomeno viene notato, non senza rimpianto, dall'Ortiz: "oggi, se in Oriente qualcosa della letteratura italiana si sa, si sa per il tramite delle traduzioni dei libri francesi...".

Questa presenza francese nella letteratura romena può spiegare, crediamo, anche lo scarso successo che ebbe in questo lasso di tempo un altro grande autore drammatico del Settecento italiano, Carlo Goldoni. Per provare la nostra affermazione, ci serviamo di un'osservazione di I. Massoff, sulle presenze straniere nel teatro romeno dell'Ottocento: "Dopo un passeggero amore dimostrato agli italiani Metastasio e Alfieri (...) solo Molière, fra tutti gli autori rappresentativi agli inizi del teatro romeno, ha continuato ad essere tradotto e recitato". L'immenso e costante interesse (che dura tuttora) per l'opera di Molière ha fatto sì che Goldoni apparisse addirittura schiacciato dalla statura dell'illustre scrittore francese. Senz'altro, le traduzioni e le recite delle commedie del veneziano non mancano, ma in paragone a quelle di Molière sembrano delle gocce in un oceano; occupiamocene, comunque, sempre in ordine cronologico.

E possibile che Goldoni sia il primo autore del Settecento presente in Romania: Massoff parla ad un certo momento di una compagnia teatrale italiana che nel 1784 avrebbe recitato alla corte del principe Mihail Şuţu "commedie italiane". "Commedie italiane" è senz'altro un termine più che generico e può benissimo trattarsi di un repertorio appartenente alla Commedia dell'arte, ma tenendo conto della data, che coincide con un momento in cui il teatro goldoniano era recitato su tutte le grandi scene della Penisola, la presenza di una o più delle sue commedie fra quelle presentate alla corte di Şuţu non ci sembra un'ipotesi tanto avventata.

La prima traduzione dall'opera di Goldoni è quella di C. Moroiu della *Vedova scaltra* (*Văduva vicleana*) nel 1836; dopo il 1840 Gh. Asachi traduce *Servo di due padroni* (*Camerierul la doi stapîni*), nel 1887 Al. e Lucia Romansco traducono *Il burbero benefico* (*Posacul bun de inima*), apparso a Sibiu, presso la Editura si Tipografia Institutului tipografic, Biblioteca poporala a Tribunei. Abbiamo trovato la traduzione nello schedario della Biblioteca Universitaria di Cluj-Napoca e dobbiamo notare che essa non viene

registrata nell'*Indice de autori străini traduși* (Indice degli autori stranieri tradotti), del *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900, cit.. Dicționarul...* registra invece la traduzione della *Locandiera* (*Hangita*), senza precisare l'anno, traduzione fatta da Nicolae Tincu; il contesto in cui ci è offerta questa informazione ci determina a supporre che la traduzione sia anteriore al 1900.

Per le recite parlando dell'Alfieri abbiamo ricordato le due del 1836 e del 1864 con la *Vedova scaltra* (cf. supra); un'altra, della stessa commedia, viene registrata dal Massoff a Pitești nella stagione teatrale 1852-1853, che però è piuttosto un'adattamento perché appare come *Văuva vicleană* de Goldoni "rumânită din italienește de Costache Moroiu" (cioè "rumenizzata" dall'italiano...). Quanto al *Servo di due padroni*, Massoff parla di uno spettacolo dei primi del 1845 con *Trifan camerierul la doi stăpîni* (la data e la traduzione del titolo ci porta a credere che si tratti del testo romeno di Asachi) e di un intento dell'attore Bucuresteanu di presentare la commedia nel 1862. Sempre nel 1862, a Braila, è presente "una compagnia teatrale italiana, diretta da Cesare Osti (avendo come capocomico il vecchio attore Ettore Petita)", il cui repertorio "era fatto di 50 commedie, le più numerose di Carlo Goldoni, fra le quali la *Locandiera* e *Servo di due padroni*".

Dunque, più che modesta la presenza del Goldoni nello spazio rumeno (e del tutto assente il suo grande rivale Carlo Gozzi). La situazione non cambierà essenzialmente neppure nella prima metà del Novecento. Solo a partire dalla fine degli anni '50 possiamo parlare di una rivincita goldoniana perché, tanto per il numero delle traduzioni, quanto per quello delle recite, il grande commediografo italiano potrà "trattare" da pari a pari con il suo illustre rivale Molière. Ma di questo aspetto, come di tanti altri legati alla presenza della drammaturgia italiana in Romania, speriamo di poterci occupare altrove.

Giorgio Bassani: la solitudine e il tragico.

GABRIELA LUNGU*

Rezumat: Plecînd de la o verificare a punctelor de vedere exprimate în critică asupra romanelor lui Giorgio Bassani, autoarea își propune să analizeze prezența în ele a tragicului, nesemnlată ca atare de către comentatori. Întemeindu-se pe analiza dată acestei categorii estetice de Johann Volkelt (*Estetica tragicului*), cercetarea demonstrează coesențialitatea dintre tema singurătății (accentuată la personajele bassaniene de originea lor ebraică) și tragic la autorul *Romanului Ferrarei*.

È stato affermato — e non c'è neppure bisogno di faticare troppo per dimostrarlo — che la solitudine, l'isolamento, la frattura, la morte siano temi che appaiono frequentemente (quando addirittura non la dominano) nella prosa di Bassani. L'accusa di isolamento è però ingiusta, perché la gente di Bassani ha in generale la vocazione della solitudine, dell'incomunicabilità; e la vera dimensione di un personaggio come Micòl Finzi Contini è in realtà la morte, la morte-perfezione (come nell' *Airone* per esempio), oppure, per riprendere le parole del Pampaloni, "non soltanto la pace liberatrice dal fastidioso tedio del vivere, ma qualche cosa di più inebriante e risolutivo, la verità"¹.

La gente di Bassani ha dunque il gusto del funereo, così che l'*Airone* può essere inteso come una "storia della rivelazione della morte"². E allora Ferrara, il palcoscenico su cui scivolano lentamente verso la solitudine o la morte i personaggi bassaniani, diventa "il luogo in cui il tempo si è fermato", che ospita o caccia via ombre passeggere come Geo Jozz e il dottor Fadigati, Clelia Trotti e Bruno Lattes, Pino Barilari e Finzi Contini³, vittime o testimoni "degli effetti deleteri del fascismo sulla libertà e la personalità umana"⁴. Non

* Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Litere, Str. Horia 31, 3400-Cluj

¹ Geno Pampaloni, *Giorgio Bassani*, in E.Cecchi-N. Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, IX, *Il Novecento*, p. 752.

² Cesare Garboli, *Quando l'Airone chiude le ali*, in *La Fiera letteraria*, 31 ottobre 1968, p. 21.

³ Claudio Marabini, *Bassani*, in *Nuova Antologia*, fasc. 2017, gennaio 1969, p. 43.

⁴ Douglas Radcliff-Umstead, *Due modi di vedere la realtà: Bassani e Cassola*, in *Nuova Antologia*, vol. 519, fasc. 3075, novembre 1973, p. 376.

dobbiamo dimenticare che Bassani è ebreo e, come diceva E. M. Cioran, se "essere uomo è un drama; essere ebreo, un altro ancora"; e il filosofo continuava: "Così l'ebreo ha il privilegio di vivere *due volte* la nostra condizione. Egli rappresenta l'esistenza separata per eccellenza, o per usare un'espressione con cui i teologi qualificano Dio, l'*assolutamente altro*. Cosciente della propria singolarità, vi pensa ininterrottamente, e non dimentica mai se stesso"⁵. Il pessimismo di Bassani è quindi dovuto alla sua origine ebraica: la comprensione della solitudine, la tristezza senza speranza sarebbero il risultato culturale di quanto depresso nella memoria storica della sua etnia. Nel suo caso si potrebbe parlare di un'altra autobiografia, trascendentale ("Bassani non ha travestito di sé i suoi personaggi, li ha lasciati liberi, autonomi" scrive Renato Bertacchini⁶). Ma nella prosa di chi ha scritto *Gli occhiali d'oro* non si incontra il dramma puro e semplice, o alquanto comune, della solitudine, ma quello ancor più "grave e angoscioso dell'inautenticità, dell'alienazione /.../ un tipo di alienazione psicologica, sociale e religiosa"⁷.

Il tema ossessivo della solitudine s'incontra già, prima di essere ampiamente illustrato nella prosa, nelle poesie di Bassani :

Sei solo ormai : in un fumo amaro sopra funeste
solitudini d'acque arrossa languido il fuoco
di nostalgici incendi, le solenni foreste

oppure

...riprendeva la musica solitaria e insistente
quei pomeriggi tetri nel remoto novembre
della tua noia; la spera si spegneva: era sempre
di nuovo sera ⁸

E di questa solitudine, come notava anche Ilvano Caliaro, tutti i Finzi Contini sentono la vocazione. Fra tutti, poi, Micòl Finzi-Contini è addirittura un personaggio senza futuro, che non vive "nemmeno l'aspettare del futuro"⁹. E forse, se si vuole capire

⁵ E.M. Cioran, *La tentazione di esistere*, terza edizione, Milano, Adelphi, 1988, p. 64.

⁶ Renato Bertacchini, *Appunti sul semitismo di Bassani*, in *Convivium*, XXVII (1959), vol.II, p. 188.

⁷ Idem, *ibid.*, p. 184.

⁸ Apud Gian Carlo Ferretti, *Le contraddizioni originarie di Bassani*, in *Belfagor*, XIX (1964), nr. 2, p. 226.

⁹ Ilvano Caliaro, *Dal "Giardino" di Giorgio Bassani. Il "finzicontinico" di Micòl: tra dignità e stile*, in *Forum Italicum*, vol. 15 (1981), nr. 1, p. 52.

veramente fino a che punto la solitudine e l'incomprensione, in quanto temi, abbiano influito anche sulla tecnica narrativa di Bassani — per quanto riguarda l'osservazione e la rappresentazione della realtà esterna, l'uso del dialogo, la caratterizzazione dei personaggi — si deve rileggere l'ultimo brano del *Giardino dei Finzi Contini* :

Certo che quasi presaga della prossima fine, sua e di tutti i suoi, Micòl ripeteva di continuo anche a Malnate che a lei del suo futuro democratico e sociale non gliene importava nulla, che il futuro in sé, lei lo abborriva, ad esso preferendo di gran lunga " *le vierge* , *le vivace* e *le bel aujourd'hui* " e il passato ancora di più, il caro, il "pio" passato.

E siccome queste, lo so, non erano che parole, le solite parole ingannevoli e disperate /.../ di esse appunto e non di altre, sia qui suggellato quel poco che il cuore ha saputo ricordare.¹⁰

Quanto a Ferrara, può darsi che la città di Giorgio Bassani nemmeno sia una *axis mundi*, visto che ciò che interessa in fondo allo scrittore è la comunità israelita borghese in quanto tale: dipingere questo ambiente sta al centro della sua attenzione, qui si delineano le faccende della sua narrativa, quasi sempre in racconti sulla difficoltà di comunicazione fra individui o gruppi, in cui l'elemento ebraico fa nascere una dolorosa discriminazione, un'irrazionale condanna alla sofferenza. E *Gli occhiali d'oro* conferma forse, come sottolinea Giuliano Manacorda, "nella maniera più disperata fra tutti i testi di Bassani l'impossibilità di far credito alla storia."¹¹ Per quanto riguarda poi *Il giardino dei Finzi-Contini* è stato detto a ragione che "è una delle più sensibili elegie della condizione umana dei nostri anni".¹² In questo modo, le prose di Bassani sembrano insistere sulla necessità di soffrire che risentono gli uomini, gli ebrei in particolare, mentre l'apertura morale presente nella sua letteratura rappresenta un'altra libertà¹³, da intendere polemicamente come stacco dalla realtà presente, intesa come non-libertà nella misura in cui consiste in una degenerazione reale e storica della società, finita nella discriminazione e nell'odio¹⁴, riducendo l'uomo alla condizione dell'oggetto¹⁵.

¹⁰ Giorgio Bassani, *Il Romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori, 1974, p. 492.

¹¹ Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, terza edizione, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 309.

¹² Idem, *ibid.* .

¹³ Cf. Mirella Magri Atti, *Un'altra libertà di Giorgio Bassani*, in *Pubblicazioni della Facoltà di Magistero dell'Università di Ferrara*, vol. II, nr. 4, 1976.

¹⁴ Cf. Alberto Limentani, *La narrativa di Giorgio Bassani*, in *Studi novecenteschi*, VIII, nr. 21, giugno 1981.

¹⁵ E dell' "immobilismo di Bassani" parla giustamente una sua interprete rumena (Rodica Locusteanu, *Imobilismul lui Giorgio Bassani*, in *Secolul 20*, nr. 5, 1972, pp. 105-110).

Non mi sono proposta di fare un'incursione esauriente fra i testi critici riguardanti questi temi convergenti, diventati delle vere e proprie ossessioni per Bassani. Essa è sufficiente però per mettere in evidenza la tendenza di molti autori di limitarsi a una critica *descrittiva* che consente una intuizione alquanto vaga di quello che è il tragico in Bassani, presente nell'autore ferrarese, come scrive Dan Hăulică, uno dei pochi commentatori delle prose bassaniane ad aver avvertito la seguente provocazione, per niente trascurabile, lanciata più o meno casualmente dallo scrittore:

Una giornata della vita di Gardo Limentani, ma non nel senso di giornata tipica, scelta paradigmaticamente, ma nel senso di colmo fatale, di concentrazione irripetibile che presuppone la tragedia classica; anche qui si concentra il nulla. Perché l'eccesso di prosa di questa vita vuota la spinge paradossalmente, per *ricochet*, verso la sublime liberazione della tragedia; le quasi 24 ore del libro sono quelle durante le quali la linearità sterile di un'esistenza si trasforma in un destino tragicamente riscattato¹⁶.

Solitudine isolamento frattura morte — intesi come temi convergenti — s'incontrano in Bassani nel tragico, o meglio, conducono verso il tragico, ma un tragico palesemente incompleto, che sorprende, osserva, rispetta il più delle volte soltanto alcuni aspetti, alcune esigenze, alcune configurazioni del tragico inteso in senso classico. E se di provocazione si potrebbe parlare in questo ordine di idee è proprio perchè Bassani tenta non poche volte di creare altre unità e dimensioni tragiche, innovando all'interno di una categoria considerata dagli studiosi dell'estetica entro limiti ben definiti; e, analogamente, si potrebbe pensare a una frammentazione nell'ambito della stessa categoria estetica, perchè lo scopo delle prose bassaniane non sembra essere l'effetto tragico propriamente detto. Le mani tese sono rare, diceva Camus. Ebbene, Bassani vuole convincerci che non esistono mani tese e più che mirare a un effetto tragico egli cerca di affermare la tragicità dell'esistenza stessa. Il suicidio di Edgardo Limentani, quello del dottor Fadigati, la scomparsa di Geo Josz sono importanti nella costruzione della prosa di Bassani più che altro come espressioni dell'elemento tragico insito in un'esistenza al di fuori della norma.

I personaggi di Bassani sono dei vinti, cioè degli uomini che verso la fine della loro esistenza — come affermava Panait Istrati — si trovano in un fondamentale disaccordo sentimentale con i loro simili. Esistono però tanti modi per essere in disaccordo sentimentale

¹⁶ Dan Hăulică, *Natură moartă și destin*, in *Secolul XX* nr. 11 (1970) p. 6 (la traduzione mi appartiene).

con i simili, come esistono anche varie determinazioni e molteplici modalità per superare tale disaccordo. Fra queste la più profonda come "espressione artistica della generazione in via di affermazione" è lo spostamento verso il tragico. Stando a quanto sostenuto da Friedrich Koffka¹⁷ solo là dove esiste una sensibilità per le irrazionalità elementari, *originarie* dell'uomo, solo là dove esiste il convincimento che Dio può essere compreso in totalità attraverso le discordanze, solo là possono nascere delle vere e proprie tragedie. Tutt'altra è la convinzione di Richard Dehmel¹⁸ per il quale il presente sarebbe incapace di provocare sentimenti tragici, mentre il tragico (classico) sarebbe oramai superato dalla concezione moderna del mondo.

Potrebbe sembrare sorprendente, ma Bassani, a mio avviso, dev'essere collocato proprio qui, perchè lo scrittore italiano altro non fa che mettere insieme i due indirizzi or ora ricordati: infatti, le sue opere esprimono implicitamente la possibilità di una (ri)attualizzazione del tragico. A un primo sguardo l'esigenza della grandezza umana¹⁹, dunque del superamento sensibile della media verso una direzione importante, potrebbe sembrare ignota a Bassani (solo il dottor Fadigati — il protagonista degli *Occhiali d'oro* — è mosso da un simile desiderio), poichè la solitudine, voluta o no, dei personaggi bassaniani non può essere considerata alla stregua di questa volontà di distinguersi. La dialettica cosmica è quella che inventa le irrazionalità e le colpe attraverso le quali è trascinata l'umanità. Tutt'al più si potrebbe a tal riguardo considerare il semitismo dei personaggi Bassani, che offre senza dubbio ai suoi personaggi un carattere eccezionale, e assegna loro lo statuto di eccezione (in senso kierkegardiano) all'interno del genere umano. Se dovessimo riconoscere qui un'eccezionalità²⁰, essa consisterebbe piuttosto nel controllo al limite a loro conferito dallo statuto del semitismo. Nello stesso statuto dev'essere ricercata anche l'eventuale "colpa" della gente di Bassani, da una parte; però, in tal senso, le risposte di Volkelt sono chiare e definitive: c'è colpa solo se esiste il libero arbitrio — in senso non-determinista — e solo sul terreno del libero atto può nascere la colpa²¹.

¹⁷ Friedrich Koffka, *Über Shakespearer und die Wiedergeburt des Tragischen*, apud Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*, /traduzione rumena di E. Deutsch/, Bucarest, Univers, 1978, p. 95.

¹⁸ Richard Dehmel, *Tragik und Drama*, apud Johannes Volkelt, *op. cit.*, p. 95.

¹⁹ Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*, ed. cit., pp. 129 e ss.

²⁰ Ecco uno iato: l'identificazione del tragico ci obbligherebbe a riconoscere l'eccezionalità, la (ri)attualizzazione del tragico ci permetterebbe di negarla; però gli esseri senza importanza non hanno un destino tragico, ma triste e pietoso; la (ri)attualizzazione è una strategia che si produce all'interno degli esseri umani rappresentati da Bassani.

²¹ A questo proposito Georg Brandes vedeva in qualsiasi estetica che considerasse la morte tragica

Un'altra esigenza della configurazione tragica è il *fatidico* oppure l'*umanitario significativo*. Sebbene il tragico implichi sempre il caso individuale, questo individuale conosce molto bene il linguaggio del destino universale²². Senza avvertire l'aspetto tragico in Bassani, Mirella Magri Atti commenta così questo caso individuale-universalizzante a proposito del Nostro:

Da una parte nascono in lui l'ansia di ricostruire "quel" mondo, di capirlo in tutti i suoi motivi più misteriosi /.../, dall'altra quelle motivazioni interiori vengono rivissute in una prospettiva sempre più "esteriorizzata" e "sociale", nella certezza progressiva che esse sono simbolo di un mondo, sono cioè storia esse stesse.²³

Bassani — lo abbiamo già detto — non è interessato all'effetto tragico, ai momenti elevati esistenti nello stato d'animo del personaggio tragico, alla fine oggettiva della causa tragica nella morte, in quanto tale, se vogliamo elencare solo i tipi volkeltiani generatori di elevazione²⁴ tutte le volte che lo sviluppo tragico finisce con la morte. Tuttavia il prosatore pratica anche una forma intermedia di tragico: il tragico a fine incerta. Geo Josz — il protagonista di *Una lapide in via Mazzini* — scompare, si perde nel nulla: non possiamo dunque verificare la chiusura del processo tragico. Il tragico classico associa a questo annientamento un trionfo della causa, opponendo al sentimento terribile della morte un sentimento di vittoria. Questa controforza tragica non può essere identificata in Bassani, indifferentemente dal tipo di tragico operante nella sua prosa. Riprenderò la discussione su queste qualità del tragico man mano che esse interverranno nello sviluppo dell'evoluzione tragica, nel processo di potenziamento del tragico, che Bassani modifica notevolmente. Il processo tragico è tripartito: la preparazione tragica, la comparsa e l'intensificazione del tragico, la disgrazia tragica. Il contributo più consistente, la novità riportata dallo scrittore italiano consiste proprio nel cambiare il senso classico delle prime due fasi. La sofferenza tragica temuta e avvertita (la preparazione del tragico), la sofferenza vissuta come presente (la comparsa e l'intensificazione del tragico) sono sostituite con un presente eterno della solitudine, che comprende sia le fonti del tragico sia il suo avviamento, però non secondo il triplice schema tragico bensì linearmente. In questa solitudine eterna vivono sia Clelia Trotti, obbligata agli arresti domiciliari, sia l'avvocato Lattes "rinchiuso deliberatamente,

come una punizione per una colpa solo una scolastica antiquata, una teologia mascherata in estetica (Georg Brandes, *William Shakespeare*, apud Johannes Volkelt, *ed. cit.*, p. 339).

²² Johann Volkelt, *op. cit.*, p. 160 e ss.

²³ Mirella Magri Atti, *op. cit.*, p. 76.

²⁴ Johann Volkelt, *op. cit.*, p. 294 e ss.

con dolorosa voluttà, nel ghetto di via Madama”, sia il dottor Fadigati, il diverso, emarginato da una società bigotta e spinto implicitamente verso il finale tragico, sia Edgardo Limentani, che nell’arco di quasi 24 ore acquista tutti i requisiti di una coscienza tragica.

Nello svolgimento narrativo, l’ultima parte dello schema (l’epilogo) è mantenuta conforme alla formula classica, però il gusto di Bassani per il tragico di tipo intermedio, fra quello esaustivo e quello aberrante è un’evidenza anche quando egli si decide formalmente per il tipo di tragico esaustivo²⁵. Altre volte (nel Giardino dei Finzi-Contini, per esempio), queste tappe vengono rovesciate e l’autore inizia addirittura la sua storia con l’epilogo. Una gita alle tombe etrusche costituisce il pretesto per riportare alla memoria la storia della famiglia Finzi-Contini, i cui membri, si comunica nel prologo, avevano trovato tutti, tranne uno solo di loro (Alberto, il figlio morto prematuramente) la fine nei lager nazisti. Con questa morte — epilogo diventato prologo — ci si avvia verso le altre fasi del tragico. Se in questo caso esiste l’evoluzione tragica verso la morte, gli elementi appartenenti alle fasi anteriori descritte nello schema mantengono un’aria di ambiguità specifica al tipo intermedio. Un argomento in più sarebbe l’assenza dell’effetto tragico; davanti alla morte l’*homo bassanianus* non sente il bisogno di ribellarsi, di lamentarsi, di chiedere pietà. Non ci sono nemmeno il rispetto, la sottomissione, la rassegnazione (la padronanza del destino con il suo senso positivo, sacro addirittura) ma piuttosto un distacco dalla vita.

La specificità della prosa di Bassani deve essere ricercata dunque nel presente eterno della solitudine: “Il senso della solitudine che mi aveva sempre accompagnato in quei due ultimi mesi, diventava se mai, proprio adesso, ancora più atroce: *totale e definitivo*” — dice il narrante degli *Occhiali d’oro*; Clelia Trotti “non aveva visto nulla, ancora una volta non si era accorta di nulla. E adesso di nuovo, aveva ripreso a parlare. Come tra sé. Come inseguendo un suo sogno. Perduta, come sempre, nel suo solitario, *eterno* vaneggiamento da reclusa” (tutti i corsivi sono miei - G.L.). Questa solitudine potremmo riconoscerla anche come un tempo dell’attesa del tragico, diverso, in gran parte — come si è già visto — da ciò che Johann Volkelt chiamava la preparazione del tragico, da lui definita come destino che lavora, una sorta di pre-tragico oppure un tragico in divenire, una sequenza esterna, dunque,

²⁵ Le categorie formali del tragico sono, secondo Volkelt, il tragico evoluto, di tipo esaustivo, che è portato fino alla fine e attraverso il quale “la sofferenza non abbandona la vittima fino a quando essa non viene spinta nel vortice del nulla”; il tragico aberrante, di tipo non-evoluto, che presuppone una felice fine, una riconciliazione del personaggio tragico col destino fatidico; e il tragico di tipo intermedio, che non descrive la sofferenza fatidica nè come “portatrice di una distruzione definitiva, nè come portatrice di una riconciliazione”. (J. Volkelt, *op. cit.*, p. 118 e ss.).

all'essere umano. Il tempo dell'attesa tragica è un tempo dell'essere, una sua prospettiva e una sua dimensione interiore, tradotto nella ricerca della solitudine, il più delle volte da intendere come un atto voluto, non come esecuzione del destino. Talora anche l'intervento della fatalità può essere considerato non come un determinante, ma come un ausiliare sulla strada percorsa dal personaggio verso la solitudine. Per Geo Jozs questa strada comincia nel momento in cui, tornato da una solitudine feroce, quella dei lager nazisti, rientra in una società che non lo accetta, perchè egli continua a ricordarle le proprie colpe. Ripercorrendo il cammino verso un'altra solitudine, Geo Jozs "tale quale come un personaggio di romanzo, scomparve senza lasciare di sè il minimo segno".

Contemporaneamente con l'agonia di Jozs un altro personaggio, beckettiano stavolta, Viadimir, sta discutendo con Estragon: "Domani ci impicchiamo. Se non viene Godot. E se viene? - Saremo salvi." Sullo sfondo di questo richiamo a Beckett si può delineare meglio, forse, la specificità bassaniana; i punti comuni si incontrano in quell'incertezza dell'esistenza, manifestata sia dai personaggi di Bassani che da quelli di Beckett, esseri chiusi, senza passioni, dei veri e propri sociopatici, passati attraverso un'esperienza cataclismica dell'umanità, in attesa del proprio cataclisma, della propria catastrofe finale. Una riduzione dell'umano che si evolve verso il grottesco in Beckett (i cui personaggi si trasformano in marionette) e verso il tragico in Bassani, perchè i suoi protagonisti rifiutano le maschere, sono semplicemente dei personaggi che non diventeranno mai delle *personae*. Le stesse coordinate funzionano anche nel rapportare gli esseri di Bassani a quegli *homines absurdi* di Camus, indifferenti a cui manca la capacità della scelta dei valori, la loro incomprendione essendo determinata sia da una parte che dall'altra, però a livelli diversi e con conseguenze diverse, dall'incapacità di comunicare e dunque dall'inesistenza di una zona di contatto semantico, esistenziale, con gli altri e con se stessi. In Camus come in Beckett l'effetto è grottesco; Bassani, però, pur impiegando un elemento importante dell'estetica classica (la *catharsis*), decide per un'evoluzione dei suoi personaggi, che sono degli "étrangers" anche loro, ma più vicini al senso kafkiano, attaccati sempre al loro doppio (o multiplo) io, votati a scoprire la loro alterità attraverso il rifiuto a loro riservato dall'altro. Ma l'idea che Bassani assume dall'esistenzialismo, collocandola però entro un canone diverso, è quella dell'allontanamento, del rifiuto, e lo stato dei suoi personaggi è quello di essere respinti da tutto e da tutti, di trovarsi abbandonati.

D'altra parte, se lo spazio di Beckett è un *vacuum*, che non si trova come tale nè in Bassani nè in Camus, uno spazio assurdo, un universo in decomposizione, se in Camus esso diventa uno spazio minacciato (la città di Oran), in Bassani abbiamo a che fare con uno spazio reale, che può essere toccato, un universo tuttavia *in progress*, la vecchia Ferrara (esplicita) di fronte alla nuova Ferrara (implicita), ad ogni modo una Ferrara che è l'*alpha*

e *omega* in tutta l'opera narrativa dello scrittore. Bassani stesso descrive così importanza della città nella geometria della sua opera:

Personaggio di rilevanza niente affatto minore, (...) anzichè venire avanti, a occupare essa pure il proscenio, a mostrarsi in primo piano, restava relegata dietro, a fare da sfondo, mentre nella *Lapide in via Mazzini* "la città era sottratta decisamente al ruolo di comprimaria importante, eppure ancora un può mitica, non appieno scandagliata e tirata fuori. Sul proscenio, a tener testa al protagonista, a dividere insieme con lui le luci della ribalta, adesso c'era anche lei."²⁶

Per quello che riguarda il tempo dell'attesa, in Beckett esso è esterno (e viene indicato, per giunta, come tempo fra il giorno e la notte, come crepuscolo), mentre in Bassani è un tempo interiore (il che dà una soluzione per "l'agonia" della luce, per la paradossale propensione di Bassani verso la luce, verso il giorno, un giorno che però si chiude a volte in notte fonda — "Buona notte, caro Edgardo" — e che deve essere capito non come una tragicità della lotta interiore, ma come una disposizione verso il tragico.

Possiamo dire, per concludere, che l'idea di Barthes secondo la quale Camus faceva la politica della solitudine potrebbe essere applicata ancor meglio a Bassani. Camus contrappone all'afflato tragico della morte una controforza, quella dell'amore. *La peste* contiene quello che una volta si soleva chiamare un messaggio della solidarietà umana (intesa come comunione nell'amore), i suoi conflitti si risolvono sul piano dell'uomo solitario. E se Camus fa vedere il processo attraverso cui l'uomo disarmava, in Bassani abbiamo a che fare con l'uomo già disarmato.

La solitudine e il tragico sono dunque due dimensioni fondamentali della prosa di Bassani, che funzionano sul principio dei vasi comunicanti ("Le lacrime del mondo sono perpetue - diceva Pozzo, il personaggio di Beckett. Per ogni uomo che comincia a piangere, un altro, altrove, smette di farlo"). Fra solitudine e tragico si sviluppa l'attesa — rievocazione della solitudine e provocazione del tragico — da intendere come attesa in solitudine e attesa del tragico. Un tragico incompleto dal punto di vista della categoria classica, perchè gli manca un elemento *sine qua non*: l'effetto tragico; un tragico che, sullo sfondo "della concezione moderna del mondo" cerca però "un suo sviluppo rigoroso e coerente", in cui "il destino non appare all'uomo sotto la forma di una forza estranea, arbitraria, violenta, sorprendente, nè sotto forma di miracolo o di magia"²⁷ Un tragico che

²⁶ Giorgio Bassani, *Il Romanzo di Ferrara*, ed.cit., pp. 812 e 813

²⁷ Johann Volkelt, *op.cit.*, p.534.

elimina il ruolo dell'effetto tragico (la *catharsis*), che personalizza il destino, che prolunga e amplifica il senso dell'elemento preparatorio e che tende ad appropriarsi anche la parte tragica media, quella dell'apparizione e dell'intensificazione del tragico, materializzandosi in gran parte in un'attesa sottotestuale implicita, in una solitudine testuale esplicita.

Però cosa succede con il creatore stesso? Paradossalmente lo scrittore ripete il destino degli uomini che lui aveva creato una volta. Bassani si appropria dei gesti e dei riflessi dei suoi personaggi. Li ripete. È un Pigmalione alla rovescia. Così come Bassani aveva trovato a Roma l'Airone che era morto nel suo romanzo, anche l'Airone scopre Bassani nella realtà morta della pagina²⁸.

²⁸ Dan Hăulică, *op.cit.*, p. 7.

LIBRI

Giuliana Carugati, **Dalla menzogna al silenzio. La scrittura mistica della "Commedia" di Dante**, Bologna, Il Mulino, 1991, 152 pag.

Affrontando la problematica della poetica dantesca in un'impostazione metodologica decisamente innovatrice — almeno nel campo della critica italiana, dove, a differenza del campo americano, il decostruttivismo non appare molto favoreggiato, — la studiosa italiana, che professa un decostruttivismo moderato, senza eccessi, riesce a impiegare in una maniera molto convincente i concetti fondamentali della speculazione derridiana per mettere in nuova luce alcune caratteristiche della scrittura mistica in generale e del suo uso dantesco in speciale. Privilegiando una definizione esclusivamente scritturaria della "cosa mistica", l'autrice fa nel primo capitolo una *ricapitolazione* dei più insigni momenti mistici della tradizione cristiana occidentale. La conclusione è che l'esperienza-scrittura del mistico, così come viene consacrata da Origene, sebbene sia fondata sulla fede nella presenza assoluta di Dio, viene scalfata dal "sospetto di una irriducibile metaforicità, la vertigine del non-senso, l'angoscia della non-presenza". Prima della divisione tra esperienza e scrittura che ha luogo col tentativo tomistico di razionalizzare il discorso spirituale, il che produrrà un "occultamento del carattere scritturario della cosa mistica", "mistica e poesia sembrano

l'espressione, storicamente e culturalmente differenziata, di uno stesso atteggiamento fondamentale: l'ostinazione a dire <<per non dire niente>>, la definizione di se stessi e delle cose mediante una scrittura abbandonata irrisolubilmente alla metafora, fragile e presuntuosa, privata e totalitaria, <<falsa>> e sommamente vera" (p. 30). L'identità di atteggiamento non è però totale; tra la poesia e la mistica sussiste un divario essenziale anche in questo periodo pre-tomistico: "mentre il poeta in qualche modo sceglie la scrittura o le scritture, a cui affiancare la propria, il mistico [...] non ha altra scelta se non quella Scrittura [...] quasi sostituendosi ad essa nel gesto violento di chi si sa capace <<per grazia di Dio>> di un'altra scrittura" (p. 22). Il fatto che il Dio del mistico non è altro che il *nichil incognitum*, verte sull'assolutismo della scrittura in modo simile alla poesia moderna.

Una volta fissate le premesse teoriche della discussione, l'autrice prova ad analizzare ciò che chiama "il gesto scritturario" di Dante, avvicinandosi prima di tutto al problema dell'allegoria. Di fronte all'alternativa: "allegoria dei poeti" — "allegoria dei teologi", che contrassegna tutte le discussioni critiche consacrate a questo argomento, l'autrice italiana condivide apertamente le posizioni di Mazzeo (*Structure and Thought in the Paradiso*, 1968), secondo cui l'allegoria dantesca "è concepita per essere *qualcosa di più* dell'immagine dell'allegoria di Dio nel

suo libro della scrittura". Questo "qualcosa di più" viene stabilito in relazione alla posizione spartiacque di S. Tommaso, il quale riduce il senso allegorico al senso letterale voluto dall'autore, fermando così la proliferazione dei sensi. Dante si colloca dunque, secondo la Carugati, nella tradizione esegetica pretomistica, e, se si tratta dell'allegoria dei teologi, questa non significa imitazione della Sacra Scrittura ma, al pari del discorso mistico, sostituzione di essa.

La novità di Dante secondo la studiosa italiana "comporta la testualizzazione della menzogna e del suo superamento in un <<attraversamento>> che per una strada più lunga e più complessa di quella dello scrittore spirituale, arriva agli stessi esiti di ineffabilità e di silenzio" (p. 65). Il viaggio dantesco come viaggio testuale è prima di tutto una discesa nell'inferno della invenzione menzognera: "la scelta di Dante è la scelta del mistico portata alle sue estreme conseguenze: il rivelarsi, l'*alétheia*, passa come per il mistico per un progetto di scrittura nel quale però viene incorporata la discesa agli inferi, nel regno della menzogna" (p. 73). La "testualizzazione della menzogna" è seguita dalla studiosa italiana nei momenti di "rottura della narrazione", lungo le intrusioni metanarrative che sono per eccellenza gli appelli al lettore; accanto a queste spie testuali, la figura di Virgilio rappresenta "la parola ornata, la fittività che va abbandonata per un silenzio che le conferisce legittimità e significato" (p. 74), mentre quella di Ulisse è una vera filigrana dietro la quale appare "il

viaggio trans-scritturario del poeta. La narrazione di Dante, la sua temeraria *factio* è folle in quanto si erge su se stessa <<prima>> di precipitare nel silenzio" (p. 83). La lettura "eroica" di Ulisse viene abbandonata da G. Carugati a favore dell'Ulisse-simbolo del viaggio testuale del poeta. Sulla scia del Freccero, ma a differenza dello studioso americano, la lettura della Carugati assegna una doppia valenza all'episodio di Ulisse "di simbolo del viaggio terreno + *itinerarium in deum* — e di simbolo del menzognero viaggio scritturario nel quale, per il <<mistico>> Dante, il viaggio terreno sembra riassumersi ed esaurirsi." (p. 98).

La terza cantica muta la strategia testuale: gli appelli "segnalano quella rarefazione insieme con la menzogna, del fare poetico che è caratteristica del *Paradiso*", perché adesso "oltre alla menzogna viene qui drammatizzato e testualizzato il silenzio" (p. 85). Il discorso concettuale, le discussioni filosofico-teologiche che sostituiscono la narratività menzognera, l'invenzione, convalidano nello stesso tempo, secondo G. Carugati, la doppia vittoria: del cristianesimo dottrinale di Dante e del "silenzio" contro la "menzogna" poetica e "mistica".

La lettura della studiosa italiana è senz'altro una prova sulla reale utilità di questo decostruttivismo "moderato" anche in rapporto alla poesia medievale.

MARIA ICĂ-OROS

L'insegnamento della lingua italiana all'estero (a cura di Autori Vari), Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1992, XVI, 354 p.

Un volume curioso, frammentario e disaggregato come lo è l'insegnamento della lingua italiana nel mondo, spesso lasciato solo alla immaginazione e alla buona volontà di locali o di oriundi italiani. I diciassette curatori prendono in esame la situazione dell'«offerta» e della «domanda» in questo campo in Francia, Gran Bretagna, Germania, Spagna, Canada, Stati Uniti, Argentina, Brasile e Australia fino al 1989, accennando inoltre ai diversi ordinamenti scolastici di ciascun paese, ai metodi didattici, alla formazione degli insegnanti, nonché alle iniziative di enti pubblici quali i Ministeri della Cultura e della Pubblica Istruzione, i consolati e gli Istituti di Cultura, le società della «Dante Alighieri», e, infine, all'insegnamento privato. Il risultato è simile a un quadro impressionista, piccolissimi tocchi di colore che solo apparentemente formano un'immagine distinta.

L'insegnamento dell'italiano appare più solido ed «istituzionale» in Europa, in particolar modo in Francia, dove l'italiano può essere studiato sin dalle elementari all'interno dei cosiddetti corsi di «lingue e culture di origine», destinati ad alunni di nazionalità straniera o che abbiano uno dei due genitori di origine straniera. Nell'anno scolastico 1986-87 i corsi d'italiano erano seguiti dal 10,7 per cento degli allievi. Nella scuola secondaria invece esso si trova ai

quarto posto dopo l'inglese, il tedesco e lo spagnolo, e nel 1987-88 era stato scelto dal 2,3 per cento degli allievi (un incremento, anche poco consolante, rispetto all'1,9 per cento del 1980, che corrisponde a una sensibile regressione dell'inglese e del tedesco). L'orientamento verso la lingua italiana appare più sensibile quand'essa viene scelta come terza lingua, non «utile» a fini pratici ma indispensabile per l'arricchimento della propria cultura. I docenti di italiano nelle scuole medie inferiori e superiori rappresentano rispetto agli altri insegnanti di lingue rispettivamente il 2,7 e il 5,2 per cento, un numero che però risulta proporzionalmente più elevato se relativizziamo questi dati rapportandoli al ruolo percentuale dell'italiano nell'insegnamento delle lingue in Francia. L'istruzione extrascolastica è garantita dai servizi di formazione permanente offerti da due tipi di strutture, quelle statali e parastatali e le associazioni private (una ventina sono le strutture che organizzano corsi di lingua italiana). Nel primo caso si tratta delle strutture sovvenzionate dallo Stato italiano la cui funzione primaria sta nell'insegnamento della lingua italiana («Dante Alighieri», «Maison de l'Italie»), degli istituti affini all'Istituto Italiano di Cultura.

In una situazione simile a quella «rosea» della Francia si trovano la Germania (la ricerca è stata svolta separatamente nelle due ex Rdt e Ddr fino al 1989) e la Gran Bretagna, dove l'insegnamento dell'italiano è previsto, come per le altre lingue straniere, a partire dalla scuola secondaria. Nella

Repubblica Federale Tedesca, nel 1988-89, vi erano 18.000 studenti che seguivano corsi di italiano (alla fine degli anni '60 erano 2.000, dunque un incremento del 900 per cento), mentre nelle 340 scuole secondarie della Gran Bretagna vi erano nel 1987 circa 340 insegnanti di italiano impegnati con 4.700 studenti. Nella scuola superiore spagnola gli studenti di italiano rappresentano appena lo 0,05 per cento del totale, e una ventina sono gli insegnanti. Le difficoltà di una sua «espansione» derivano dall'essere la seconda lingua straniera quasi sempre facoltativa, ciò che fa preferire all'italiano l'inglese, il francese o il tedesco. Come insegnamento universitario e/o corso di laurea è presente in moltissimi degli atenei dei paesi considerati nel volume, anche se la maggior parte dei saggi di questo volume elabora solo parzialmente dati relativi all'argomento. Insegnato anche a livello elementare in Canada, Stati Uniti ed Australia (dove è divenuto, per numero totale di studenti, la lingua straniera più studiata), l'italiano conta in questi paesi rispettivamente circa 50.000 (in particolar modo nell'Ontario, dove la comunità italiana è molto forte), 62.000 e 260.000 mila studenti, con una tendenza generale all'aumento.

Diversa è la situazione di Argentina e Brasile. Nel 1988 è entrata in vigore la riforma dei programmi di insegnamento delle lingue straniere nella scuola secondaria argentina, che permette di scegliere anche l'italiano come prima lingua straniera. Sino a quell'anno infatti esso aveva un ruolo del tutto marginale, mentre di maggiore

consistenza erano i corsi di lingua della società «Dante Alighieri» (circa 27.000 studenti). Nel 1990, ad un anno dall'avvio della riforma, circa 35.000 studenti di 700 scuole erano impegnati nello studio dell'italiano, sotto la guida di 800 docenti (cifre ufficiali, ma parziali). Sull'insegnamento dell'italiano in Brasile non esistono invece dati ufficiali, e i 100.000 studenti, circa 700 insegnanti in oltre cinquanta strutture scolastiche di diverso grado sono state ricavate dalla rielaborazione dei dati ottenuti dall'autore del saggio attraverso un'indagine in quattro stati, realizzata tramite l'invio di un questionario (cui non tutti hanno risposto), contatti telefonici e lo studio di lavori già pubblicati.

Il quadro d'insieme fornito da questa raccolta di saggi andrebbe naturalmente aggiornato, per valutare da un lato gli effetti delle riforme introdotte nel frattempo nel sistema d'istruzione primaria e secondaria in alcuni dei paesi considerati, dall'altro le conseguenze (che si suppongono, purtroppo, negative) del ritiro, a partire dal 1993-1994, di tutto il corpo docente di madrelingua sinora inviato dallo stato italiano all'estero, nelle scuole italiane del ciclo pre-universitario da esso ufficialmente riconosciute. È tuttavia un contributo importante e un invito all'ulteriore approfondimento di un tema, la diffusione e la presenza della cultura italiana nel mondo attraverso l'insegnamento della sua lingua, la cui elaborazione, dopo un lungo «silenzio», torna a riguardare anche l'Europa centro-orientale, in particolar modo la

Romania e l'Ungheria, paesi nei quali il grande interesse verso l'italiano ha fatto sì che divenisse, in molti casi, la seconda lingua straniera prescelta, se non addirittura la prima.

CINZIA FRANCHI

La letteratura dell'emigrazione/ Gli scrittori di lingua italiana nel mondo (a cura di Jean-Jacques Marchand). Edizioni della Fondazione Agnelli, Torino 1991. XXXIII, 634 p.

In quanti modi si può essere «*scrittori italiani*»? All'interrogativo tenta di dare una risposta, ampia quanto lo è la questione stessa, questa raccolta di cinquantatré saggi che «coprono» quattro continenti (manca l'Asia che tuttavia, secondo il curatore del volume, potrebbe riservare sorprese in un futuro non lontano: «ci sarebbe da meravigliarsi se l'importante "emigrazione" degli anni sessanta-settanta verso l'Oriente (come l'India e il Nepal) non avesse fatto nascere opere letterarie in lingua italiana anche nel continente asiatico»). Si tratta delle rielaborazioni, da parte degli autori, delle relazioni e comunicazioni presentate al Convegno internazionale «*La letteratura dell'emigrazione di lingua italiana nel mondo*» svoltosi presso l'Università di Losanna (Svizzera) dal 30 maggio al 2 giugno 1990.

Massa di persone per la più parte incolte, braccia da lavoro: «emigrato», ci ricorda

Jean-Jacques Marchand nell'introduzione, è per la legge italiana esclusivamente chi svolge «lavoro manuale» all'estero. Ma i tempi mutano, ed ecco che nel 1991 i *Coemit* (Comitati degli emigrati italiani all'estero) divengono *Comites* (Comitati degli italiani all'estero). Un nuovo «status nominale» che sembra chiudere così la parentesi dell'emigrazione che solo a fatica, e spesso solo dopo alcune generazioni, ascendeva nella raggiunta terra promessa i gradini della scala sociale, per aprirne una nuova, tutta da scrivere. In questo senso il convegno sopra citato, e il volume curato da Marchand esperiscono il tentativo di affrontare il tema nella sua globalità secondo una doppia lettura: da un lato forniscono un panorama d'insieme delle esperienze letterarie nei diversi paesi d'emigrazione, dall'altro riflettono sui problemi tecnici che questa produzione implica. Il problema di fondo sta nell'individuazione dell'«italianità» di chi scrive, se essa sia da ricercare soltanto nella *lingua* od in che modo si leghi, nei rapporti linguistici e tematici, da un lato alla letteratura d'Italia, dall'altro a quella del paese dell'emigrazione (a parte viene affrontato anche il problema delle comunità italiane dell'Istria ex jugoslava, che non possono definirsi «d'emigrazione»). A questo proposito Marchand, nella sua introduzione, tiene a sottolineare la differenza sostanziale tra «emigrati» e «residenti all'estero» (cita l'esempio calzante di Italo Calvino, che visse a lungo a Parigi ma non per questo fu mai considerato in emigrazione).

Il punto sulla produzione culturale in lingua italiana degli emigrati dell'ultimo trentennio è già stato fatto negli Stati Uniti, così come in Canada, Sudamerica, Germania, Francia e Svizzera sono stati scritti ampi saggi sull'argomento, forniti nella corposa bibliografia in appendice a questo volume, che a sua volta può essere un utile punto di partenza per chi volesse compiere ulteriori ricerche. *La letteratura dell'emigrazione* tuttavia presenta per la prima volta il fenomeno nella sua dimensione mondiale, e mondiale, lo rivela il numero e la qualità degli studiosi, è anche l'interesse nei suoi riguardi negli ambienti accademici. Già l'espressione usata, «letteratura dell'emigrazione», allude «a tutte le opere scritte da emigrati con intento letterario; si definisce perciò l'intenzione (che è letteraria e non è strettamente «pratica») di chi usa la penna e non il risultato di una valutazione critica» (Marchand). Il curatore sottolinea anche l'«urgenza di definire criteri di valutazione per opere di notevole valore estetico composte da autori senza formazione culturale tradizionale e del tutto digiuni da modelli letterari, anche dei più triti, come quelli assimilati nei primi anni della scuola dell'obbligo». Si collocano in questa categoria le autobiografie-romanzo delle quali trattano diversi saggi, e che rappresentano il genere più diffuso all'interno della narrativa dell'emigrazione. Dagli Stati Uniti (Antonio Margariti: *America! America!*, pubblicato nel 1979 e scritto dall'autore all'età di 87 anni: un emigrato calabrese «ignorante» e povero,

sfruttato e affamato che impara a scrivere e a leggere nelle ore rubate al lavoro, presso i circoli degli operai anarchici emigrati negli Usa; Joseph Tusiani: *La parola difficile*, 1988, autobiografia di un giovane laureato che riscopre in America il padre, emigrato dal Gargano e lì «scomparso» ventitré anni prima) al Canada (Mario Duliani: *Città senza donne*, 1946, sull'esperienza dell'arresto e dell'internamento dei canadesi oriundi italiani nel campo di concentramento di Petawawa, nell'Ontario del Nord, dopo la dichiarazione di guerra di Mussolini alla Francia e all'Inghilterra nel 1940; Maria J. Ardizzi, *Il ciclo degli Emigranti*, 1982-1987, viaggio attraverso una trilogia di romanzi nel luogo della memoria e nell'emarginazione di chi emigra, alla scoperta di un mondo che, oltre il Gran Sasso, oltre l'Abruzzo da cui l'autrice proviene, non è «di tutti» come ella credeva), passando per la Svizzera (Saverio Strati: *A mani vuote*, 1978, sul riscatto sociale di una famiglia calabrese) e l'Australia (Gino Nibbi: *Cocktails d'Australia*, 1965), che offre anche una visione ironica delle usanze della collettività italo-australiana.

Brasile e Argentina rappresentano invece due realtà «poetiche» che generano una letteratura di carattere (anche) autobiografico il cui valore appare indiscutibile. E' poesia della nostalgia e della solitudine, in italiano ed in dialetto. «L'uomo-poeta-emigrante assume nel tempo il peso dell'indagine sul suo pellegrinaggio, partendo dalle frontiere reali fino al superamento dei limiti culturali e

culturali» (Maria Esther Badin: «*Poesia e non poesia nelle voci degli emigrati italiani in Argentina*»). La lirica rappresenta il mezzo espressivo prescelto dagli italiani in emigrazione sin dal Rinascimento, come rivela il saggio di Stanislaw Widlak su «*Gli italiani nella Cracovia rinascimentale e i loro scritti letterari*». Nel Risorgimento troviamo emigrati che scrivono in italiano «poesia dall'esilio», «umilissimi eroi» che pregano e sperano in versi che forse non sono di qualità altissima, ma rivelano uno straziante (e allora ancora non obsoleto) amor patrio. La nostalgia per il paese da cui si è costretti a star lontani si confonde con la gratitudine e l'affetto riconoscente verso il paese che li accoglie, la Corsica (Renée Luciani-Creuly: «*Gli emigrati del Risorgimento: poesia dell'esilio*»). La lirica e la narrativa italiana in emigrazione si muovono oltre un secolo dopo ancora su questo doppio binario, anche se la nostalgia, nelle nuove generazioni (più spesso la quarta o la quinta negli Stati Uniti e nell'America del Sud, la seconda o la terza in Canada e in Europa) si trasforma piuttosto in ricerca delle proprie radici, talvolta anche in timida riscoperta della lingua italiana. Un problema, quest'ultimo, che Jean-Jacques Marchand preferisce non sollevare, dichiarandosi a favore del mantenimento del criterio linguistico anziché di quello nazionale per circoscrivere quella che, suggerisce, si potrebbe definire «letteratura degli italofoeni all'estero» o «letteratura italiana oltre frontiera linguistica».

La questione resta tuttavia aperta, e sono proprio le giovani generazioni, specialmente

quelle delle due Americhe e del Canada a voler allargare i confini di questa letteratura in emigrazione. A cercare di ridefinire la loro «italianità» oltre le frontiere linguistiche, di rivendicare il loro essere italiani che scrivono nelle lingue del paese in cui sono nati, o dove i loro genitori li hanno condotti che erano ancora bambini, in francese, inglese, tedesco, spagnolo o brasiliano, ma «italiano».

CINZIA FRANCHI

Bibliografia dei testi in volgare fino al 1375 preparati per lo spoglio lessicale, Opera del Vocabolario italiano, Centro di studi del Consiglio Nazionale delle ricerche presso l'Accademia della Crusca, Firenze, 1992

Nel 1965 l'Accademia della Crusca costituisce un "Ufficio Filologico" per iniziare il lavoro al Vocabolario Storico Italiano, opera già desiderata da anni. Il lavoro doveva svolgersi su due piani, per compiere le due sezioni del Vocabolario Storico. La prima sezione fu chiamata *Tesoro della lingua delle origini* e doveva consistere in una raccolta completa dei dati lessicali estratti dai testi scritti in qualsiasi "volgare" italiano, tranne il sardo e il ladino. Questa raccolta doveva appoggiarsi su una revisione dei testi in volgare, di qualsiasi tipo, originali o volgarizzati dal latino o da un'altra lingua, composti prima del 1375, revisione che doveva essere fatta secondo

criteri rigorosi e secondo un metodo preciso.

Così, dal bisogno di classificare tutta l'informazione ottenuta, è nata la *Bibliografia dei testi in volgare fino al 1375*, che consiste in una raccolta dei dati dei testi già sottoposti allo spoglio lessicale, o che verranno spogliati. La *Bibliografia* è stata costituita secondo un programma diretto dal prof. d'Arco Silvio Avalle e per ogni testo è stata concepita una scheda bibliografica secondo una struttura ben definita. Ogni testo è presentato in quattro sezioni: numerica, storica, din informazioni storiche e di elaborazione.

La prima sezione, quella numerica, contiene il numero progressivo dei testi in ordine alfabetico. La seconda è suddivisa in tre parti: la sezione onomastica, che contiene i dati onomastici dell'autore; la sezione titoli, comprendente il titolo dell'opera o l'"incipit" e la sezione editoriale, dove sono racchiuse le informazioni relative all'edizione moderna scelta dall'Ufficio filologico — cognome del curatore, segnalazione delle collezioni, casa editrice o cognome dell'editore; per le opere edite in pubblicazioni si indicano: la sigla della rivista, il numero del volume, l'anno di pubblicazione, le pagine e il rinvio al curatore. La terza sezione fornisce informazioni riguardanti l'epoca approssimativa a cui risale l'opera (nella sezione cronologica), la categoria o il genere letterario a cui essa appartiene (secondo un siglario collocato alla fine della bibliografia, comprendente ventidue categorie: lirica, epica, narrativa, letteratura religiosa, preghiere, trattati, documenti giuridici,

civili, mercantili, amministrativi ecc.) e la sigla del nastro magnetico, per le opere elaborate elettronicamente. Oltre a queste informazioni nella terza sezione sono presentate altre indicazioni relative al testo: la sua qualità (originale, volgarizzamento o testo misto), la struttura formale (versi, prosa o mista in prosa e versi), la localizzazione geografica dell'opera, ricavata dai dati linguistici, e la lunghezza del testo. Finalmente, nell'ultima sezione vengono presentate varie informazioni sul tipo e il grado di elaborazione: il numero delle pagine occupate dal testo edito o il numero di carte del testo inedito, il tipo di spoglio effettuato (elettronico, manuale, xerografico), la fase di elaborazione a cui è pervenuto il testo (preedizione, lista testo, testo corretto, concordanze delle forme, concordanze lemmatizzate, concordanze dei lemmi, schema testo), le schede testo ottenute e il tipo di controllo, quando effettuato.

Dopo le 2208 schede presentate la *Bibliografia* finisce con gli indici dei curatori, dei nomi propri e dei volgarizzamenti, delle opere complessive e con gli allegati delle sigle, dei controlli e la tavola delle abbreviazioni.

IOANA STRÄTER

**L'origine transilvana della famiglia di
Italo Svevo**

Una notizia curiosa su una possibile origine transilvana degli antenati di Italo Svevo si può cogliere dalla monografia di John Gatt-Rutter, recentemente pubblicata in Italia (*Alias Italo Svevo*, Vita di Ettore Schmitz, scrittore triestino, Siena, Nuova Immagine Editrice, 1991). Riproduco in seguito con qualche piccolo taglio un brano tolto dal terzo capitolo (3. **La famiglia Schmitz**), dove si sostiene, in essenza, che la famiglia Schmitz provenga dalla cittadina di Copsa Mica:

“Un fratello più giovane di Svevo, Elio, teneva un diario nella cui prefazione scrisse tutto ciò che sapeva riguardo la storia della sua famiglia. Spiega che nel 1855 suo padre Francesco aveva uno zio paterno che viveva a Köpchen, in Ungheria <<da dove probabilmente la nostra famiglia deriva>> (V, p. 195). Un po' più avanti, Elio dichiara esplicitamente: <<Mio nonno era ungherese, oriundo da Köpchen>> (p. 212) [...] Köpchen (o Kleine Kopitz) appare adesso sulla cartina con il nome rumeno di Copsa Mica ('mica' è il rumeno per *kleine*). È una piccola cittadina a nord del Danubio nei pre-Carpazi, in quella parte della Transilvania che alla fine della Prima Guerra Mondiale è entrata a far parte della Romania. Si trova

fra Alba Julia e Sighisoara.

Con l'Ausgleich nel 1867, la Transilvania (o Siebenbürgen in tedesco) passò sotto la giurisdizione ungherese e subì una sostenuta campagna 'magiarizzante' diretta ad assimilare la popolazione molto varia che includeva, oltre ai rumeni, magiari o tedeschi, un gruppo di ebrei relativamente forte. Gli ebrei controllavano la maggior parte del commercio della zona, come facevano in gran parte dell'Europa orientale. Poiché accettavano la magiarizzazione con entusiasmo, sorsero delle gelosie fra gli altri gruppi, particolarmente i rumeni, e il vicino regno di Romania rimase notoriamente ostile agli ebrei. Svevo nel 1928 parlerà di <<quella benedetta Rumenia con tutti quegli antisemiti>> (I, p. 867). Quanto ai tedeschi della zona attorno a Köpchen, parlavano un dialetto svevo che guadagnò al distretto il soprannome di Schwabenland, o Svevia — un primo legame con lo pseudonimo di Svevo.”.

La conoscenze geografiche dell'autore sono alquanto approssimative (“a Nord del Danubio nei pre-Carpazi” potrebbe corrispondere a un buon terzo della Romania, ma nessun conoscitore vi identificherebbe la Transilvania; “quella parte della Transilvania che alla fine della Prima Guerra è entrata a far parte della Romania” è, poi, una frase inutilmente

prudente, visto che tutta la Transilvania entrò nel 1918 a far parte della Romania); tralasciando, poi, le graziosità sul presunto antisemitismo dei rumeni, non si può non segnalare almeno il fatto che gli Schwaben non si trovano nel sud della Transilvania (dove, invece, sin dal Medio Evo furono colonizzati i Sassoni) ma nel Sud-Ovest della Romania, nel Banat. Ciò non toglie nulla, però, all'interesse di questa segnalazione: è possibile che future ricerche negli Archivi dello Stato di Sibiu (dove, con ogni probabilità, vengono custoditi i vari documenti civili delle città facenti parte del suo distretto, e quindi anche quelli di Copșa Mica) mettano in evidenza anche delle testimonianze documentarie concrete riguardanti le eventuali tracce della famiglia Schmitz in Transilvania.

M. P.

Giuseppe Petronio sull'Università di Iassi

Nel saggio dedicato alla propria attività di studioso del *Decameron* (*I miei Decameron*, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 12-13), Giuseppe Petronio evoca gli anni in cui, professore all'Università di Iassi, aveva conosciuto l'ambiente universitario della grande città moldava e vi aveva recato il suo importante contributo di studioso e di professore d'italiano. Non mi risulta che queste righe siano state segnalate nella

stampa rumena e quindi credo che non sia del tutto inutile trascriverle in seguito:

"L'introduzione */Un 'introduzione al Decameron - M.P./* la scrissi tra il 1938 e il 1943: cinque anni capitali, anche per me, per ragioni private e per ragioni pubbliche. Intanto, nel '36, lasciata Venezia, ero andato lettore di italiano in Austria, all'Università di Graz. E due anni dopo, nel '38, ero stato invitato come <<supplente>> (noi diremmo incaricato o professore ospite) in quella di Iassi, in Romania. E fu, quest'ultima, un'esperienza di prim'ordine.

Quella di Iassi era, allora, una buona università. Nella Facoltà di Lettere insegnava filologia romanza, e ne era preside, Iorgu Iordan, morto, quasi centenario, uno o due anni fa. Vi insegnava storia Andrei Otetea, autore di un buon libro sul Rinascimento; vi era <<conferentiar>> (cioè associato) di estetica Gheorghe Călinescu, forse il maggior critico romeno di quella stagione, già famoso per i suoi studi su Eminescu, autore negli anni seguenti di una prestigiosa storia della letteratura romena. Tanti altri - per esempio il latinista Nicolae Balmus; il francesista Nicolae Serban, autore di un grosso volume su *Leopardi en France* - erano uomini di vasta e varia cultura: conoscevano bene lingue e letterature, l'italiano, il francese, il tedesco; erano stati qualche tempo in Italia, erano tutti antifascisti convinti. Io, oltre che docente nell'università, dirigevo la sezione locale dell'Istituto italiano di cultura; e così,

nonostante le differenze di età, fummo presto amici, e fu per me, intorno ai trent'anni, una grossa esperienza.

Conoscevano, ovviamente, Croce, anche se Călinescu gli preferiva Tilgher; avevano tutti, inoltre, l'esperienza, che a me mancava, della linguistica, allora, in Romania, una disciplina-guida, e una affinata sensibilità per la lingua. Così io non solo studiai la lingua e la letteratura romena (soprattutto Caragiale, di cui tradussi alcune opere), ma mi accostai alla linguistica: lessi i romeni, Walter von Wartburg, Antoine Meillet, Charles Bally, che mi colpì più degli altri e che studiai con attenzione; seppi qualcosa di Ferdinand de Saussure: di tutti ho ancora, fra i miei libri, alcune delle opere che allora lessi e annotai. E cominciai a

seguire gli italiani: Leonardo Olschki, Bertoni, Devoto, Migliorini, *Lingua nostra*, su cui pubblicai alcune noterelle.

Ecco dunque un corpo di letture e di riflessioni estranee al sistema crociano nella sua versione ortodossa; un sistema che in me già in Italia e poi in Austria si era cominciato a in-crinare.”.

Se non vado errato si può leggere in queste righe un cenno sull'importanza che ebbe per la formazione storico-filologica di Giuseppe Petronio il suo soggiorno romeno che costituisce, d'altronde, anche un significativo capitolo della storia dell'Italianistica in Romania.

M.P.

În cel de al XXXVIII-lea an (1993) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* apare în următoarele serii:

matematică (trimestrial)
fizică (semestrial)
chimie (semestrial)
geologie (semestrial)
geografie (semestrial)
biologie (semestrial)
filosofie (semestrial)
sociologie-politologie (semestrial)
psihologie-pedagogie (semestrial)
ştiinţe economice (semestrial)
ştiinţe juridice (semestrial)
istorie (semestrial)
filologie (trimestrial)
teologie ortodoxă (semestrial)
educaţie fizică (semestrial)

In the XXXVIII-th year of its publication (1993) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* is issued in the following series:

mathematics (quarterly)
physics (semesterily)
chemistry (semesterily)
geology (semesterily)
geography (semesterily)
biology (semesterily)
philosophy (semesterily)
sociology-politology (semesterily)
psychology-pedagogy (semesterily)
economic sciences (semesterily)
juridical sciences (semesterily)
history (semesterily)
philology (quarterly)
orthodox theologie (semesterily)
physical training (semesterily)

Dans sa XXXVIII-e année (1993) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* paraît dans les séries suivantes:

mathématiques (trimestriellement)
physique (semestriellement)
chimie (semestriellement)
géologie (semestriellement)
géographie (semestriellement)
biologie (semestriellement)
philosophie (semestriellement)
sociologie-politologie (semestriellement)
psychologie-pédagogie (semestriellement)
sciences économiques (semestriellement)
sciences juridiques (semestriellement)
histoire (semestriellement)
philologie (trimestriellement)
theologie orthodoxe (semestriellement)
éducation physique (semestriellement)

IN THE SUPREME COURT OF THE UNITED STATES

WALTER J. RAY, Appellant,
vs.
UNITED STATES OF AMERICA, Appellee.

ON WRIT OF HABEAS CORPUS TO REMOVE TO FEDERAL COURT

WALTER J. RAY, Appellant,
vs.
UNITED STATES OF AMERICA, Appellee.

ON WRIT OF HABEAS CORPUS TO REMOVE TO FEDERAL COURT

43 871

Lei 600